

FERNANDA ZACHÉ

**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA:
A TRAGÉDIA-LÍRICA SHAKESPEARIANA NA LENTE DE ZEFFIRELLI**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós Graduação em Letras, para obtenção do título Magister Scientiae.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2016

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade Federal
de Viçosa - Campus Viçosa

T

Z15d
2016 Zaché, Fernanda, 1980-
Diálogos entre literatura e cinema : a tragédia-lírica
shakespeariana na lente de Zeffirelli / Fernanda Zaché. - Viçosa, MG,
2016.

ix, 117f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui apêndice.

Orientador: Angelo Adriano Faria de Assis.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.93-98.

1. Literatura e cinema. 2. Adaptações para o cinema. 3.
Shakespeare, Willian, 1564-1616. 4. Zeffirelli, Franco, 1924. I.
Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de
Pós-graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 791.4

Dedico esta pesquisa a Deus, que me ensinou que o Amor é a única razão pela qual se vale a pena lutar com todo o meu denodo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha turma do Mestrado por todo o carinho e cumplicidade e por todos os momentos maravilhosos desde as aulas às *happy hours* que me foram suporte num momento muito importante e delicado da minha vida. Minha vida tem, sem dúvidas, um divisor de águas entre antes da Pós e depois dela. Conheci grandes pessoas, fiz grandes amigos. E não seria quem eu sou sem eles. Obrigada turma diferenciada!

Agradeço aos professores que, sem exceção, foram instrumento de amadurecimento e crescimento em infinitos aspectos, e me ensinaram a ser uma pesquisadora.

À minhas irmãs pela força e palavras de incentivo. Ao meu noivo por sua cumplicidade e suporte.

*Eu beijo esta doce Flor
De perfume delicado!
Vou gardá-la junto ao peito,
Com todo amor e cuidado,
Como se fosse uma Jóia
Que aqui eu tivesse achado.*

*Eu não penso mais na jura
Que fiz a meu velho Pai!
Pois o Amor é água pura
Que em nossas almas cai,
E o desejo de vingança
Na sede do Amor se esvai!*

*(Ariano Suassuna -
A história do amor de Romeu e Julieta)*

Anexo

LISTA DE FIGURAS

Filme *Romeu e Julieta* de Zeffirelli, 1968.

FIGURA 1 – Romeu Montechio no Baile ao avistar Julieta Capuleto.....	105
FIGURA 2 - Romeu alcança Julieta e dança com ela no baile.....	105
FIGURA 3 - Romeu corteja Julieta por trás das cortinas.....	106
FIGURA 4 - Primeiro beijo de Romeu e Julieta.....	106
FIGURA 5 - Núpcias de Romeu e Julieta.....	107
FIGURA 6 - Diálogo na sacada de Julieta - quando os dois descobrem que pertencem a famílias rivais.....	107
FIGURA 7 - Despedida dos amantes ao som da cotovia.....	108
FIGURA 8 - O beijo de despedida dos amantes na sacada de Julieta.....	109
FIGURA 9 - Julieta finge ouvir os conselhos da Ama de que deve obedecer a seu pai, e decide ir confessar-se com Frei Lourenço.....	109
FIGURA 10 - Julieta apunhalando-se com o punhal de Romeu.....	110
FIGURA 11 - Romeu despede-se de Julieta antes de envenenar-se.....	110
FIGURA 12 - Julieta encontra o punhal de Romeu e prepara-se para morrer.....	111
FIGURA 13 - O corpo dos dois amantes é velado e sua morte selou a paz entre as famílias rivais Capuletos e Montechios.....	112
FIGURA 14 - O casamento secreto dos amantes.....	113
FIGURA 15 – O duelo de Mercuccio e Teobaldo nas ruas de Verona.....	113
FIGURA 16 - Frei Lourenço, cúmplice de Romeu.....	114
FIGURA 17 - Ama de Julieta, sua cúmplice.....	114

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	09
1. PRIMEIRO CAPÍTULO – A literatura shakespeariana e suas relações	14
1.1 Ecos do cânone: a relevância da obra shakespeariana na contemporaneidade.....	15
1.2 Relações entre Literatura e outros campos do conhecimento.....	16
1.2.1 Literatura e História.....	16
1.2.2 Literatura e Teatro.....	18
1.2.3 Literatura e Cinema	24
1.3 Abordagem Teórica.....	27
1.3.1 Diálogos com as Teorias do Cinema e da Adaptação.....	27
1.4 Relações da Obra shakespeariana com a Literatura Comparada.....	29
1.4.1. Os intertextos na obra shakespeariana.....	30
2. SEGUNDO CAPÍTULO – Do século XVI ao século XX: Olhares e Teorias	33
2.1 Múltiplos Olhares.....	34
2.2 Outras Teorias – O olhar de Deleuze.....	46
2.3 A Adaptação Fílmica – O olhar de Hutcheon.....	47
2.4 O <i>olhar interrompido</i> de Stam.....	50
2.5 O Contexto Histórico de 1968.....	51
3. TERCEIRO CAPÍTULO – Na coxia do Bardo inglês	52
3.1 A Inglaterra do “Bardo do Avon”.....	52
3.1.1 O intrépido Shakespeare.....	55
3.1.2 Shakespeare através da História.....	56
3.2 Nos bastidores de Shakespeare.....	57
3.2.1 <i>The Globe Teather</i>	59

3.2.2 - <i>Romeu e Julieta</i> e o Cinema.....	60
3.3 Shakespeare nas lentes de Zeffirelli.....	61
3.4 As montagens brasileiras de <i>Romeu e Julieta</i>	66
3.5 As adaptações da tragédia-lírica.....	67
3.6 O anti-ilusionismo – Do teatro ao cinema.....	69
4. QUARTO CAPÍTULO - Análise Comparativa – De Shakespeare a Zeffirelli.....	71
4.1 Análise Textual e Fílmica.....	72
4.2 Análise dos Atos.....	74
4.2.1 Ato I.....	74
4.2.2 Ato II.....	84
4.2.3 Ato III.....	89
4.2.4 Ato IV.....	91
4.2.5 Ato V.....	92
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ANEXOS	102

RESUMO

ZACHÉ, Fernanda, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, Abril de 2016. **Diálogos entre Literatura e Cinema: A tragédia- lírica shakespeariana nas lentes de Franco Zeffirelli.** Orientador: Ângelo Assis.

Qualquer leitor que se proponha analisar os textos do mais famoso dramaturgo inglês, certamente notará que William Shakespeare foi grande observador da história. É curioso perceber que sua obra ultrapassou séculos, e mantém-se fielmente ovacionada na contemporaneidade. Visto a notória universalidade de seus trabalhos, revisitados em diversos gêneros e áreas das artes, e ricos ainda de possibilidades de interpretação, podemos notar sua intertextualidade ao longo dos anos perpetuando-se em significativa ampliação da arte do Bardo Inglês. Neste sentido, este estudo propõe uma análise comparativa, levantando pressupostos à luz da introdução dos estudos comparados da “intertextualidade” de Julia Kristeva (1974) e das Teorias da Adaptação de Linda Hutcheon (2011) sobre a tragédia lírica mais adaptada dos últimos tempos: *Romeu e Julieta*, e sua releitura pelas lentes do diretor italiano Franco Zeffirelli, de 1968, relacionando as teorias do cinema de Robert Stam (2003). A proposta deste trabalho é, portanto, relacionar as produções pontuando o *olhar interrompido* na obra renascentista e a sua retomada através dos recursos midiáticos modernos.

ABSTRACT

ZACHÉ, Fernanda, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, April 2016. **Dialogues between Literature and Cinema: The Liric-Tragedy in the Franco Zeffirelli's lens.**
Teacher: Ângelo Assis.

Any reader, who intends to analyze the productions of the most famous British play writer in the world, will certainly notice that William Shakespeare was a big history's observer. It's curious to perceive that his work go forward the centuries, and keep faithfully acclaimed nowadays. It's remarkable the universality of his works, revisited sort and areas of the arts, still rich in interpretation possibilities, we can see the intertextuality along the years, profusely growing the art of the English Bard. In this sense, this study intend to make a comparative analyze, considering the introduction of the comparative studies of intertextuality from Julia Kristeva (1974) and the Adaptation Theories from Linda Hutcheon (2011) about the lyric – tragedymore adapted from the last times: *Romeo and Juliet*, and the rereading through the Italian director Zeffirelli's lenses, in 1968, making a relation in the Cinema Theories from Robert Stam (2003). The purpose of this research is, therefore, to relate the productions, emphasizing the *Interrupted View* in the Renaissance work and its recapture by the media resources.

Introdução

Seja por estudo ou fruição, a leitura ou o acesso às obras de Shakespeare é campo vasto de riqueza literária: suas tragédias, dramas históricos e comédias ultrapassaram eras e sobrevivem ainda hoje, em variadas formas de adaptação, continuam atuais, pouco importando a época em que foram retratados. Todos os temas trabalhados pelo escritor têm algo a dizer a respeito da condição humana: paixões, amores, política, questões sociais, foram constantes na obra do bardo quinhentista.

Mesmo quem nunca o leu ou não teve a pretensão de estudar as idiosincrasias da literatura, ouviu falar de um dos maiores dramaturgos e representantes da história da Inglaterra. Convém relevante ressaltar que no mundo acadêmico contemporâneo publicam-se por volta de 4000 estudos voltados para William Shakespeare todos os anos. Visto a notória universalidade dos trabalhos do dramaturgo, eles são ainda revisitados em diversos gêneros e áreas das artes, e igualmente ricos ainda de possibilidades de interpretação e adaptação. William Shakespeare é o autor que mais possui estudos em maior número de aspectos, no mundo inteiro, além de ser o autor mais adaptado, não só em películas cinematográficas, mas tendo sua obra revisitada em diversos gêneros como o teatro, televisão, quadrinhos, literatura, dança, entre outros.

Sobre sua vida, no entanto, muitos estudiosos da literatura insistem dizer que o “cânone universal” possui muitas reticências, obscuridades e incertezas, como diria o romancista e biógrafo Peter Ackroyd (2006) a vida de William Shakespeare é um “lugar num céu turbulento”, no qual mal conseguimos diferenciar fatos de ficções. Contudo, percebe-se que o autor viveu em um período em que o contexto histórico e o desenvolvimento cultural e artístico - tempos de ouro do período elisabetano - favoreceram suas criações.

Introduzindo este trabalho, contextualizaremos considerações que possam justificar este estudo, razões, pelas quais, William Shakespeare representa modelo, clássico, cânone – referência em diversas formas de arte, áreas, gêneros, pela posição de vários teóricos que estudam sua vida, trabalhos, adaptações, origem e influências em sua obra e sua repercussão no cenário histórico.

O Primeiro Capítulo dessa dissertação tem o objetivo de, num momento inicial, fazer um breve levantamento histórico da obra original *Romeu e Julieta* e do autor William Shakespeare *a priori* – origem, contexto histórico, época em que se configurou o público que a recebeu, e a genialidade do escritor pelo olhar de teóricos

contemporâneos que o estudam, além de sua repercussão no cenário mundial atualmente. Num segundo momento, verificamos necessário estruturar a relação existente entre a Literatura e outras áreas do conhecimento, como a História, o Teatro e o Cinema, gêneros estes utilizados em adaptações da obra, considerados relevantes nesta pesquisa.

O tópico que traz as relações entre Literatura x História pretende trazer reflexões sobre a visão de historiadores no que tange o contexto histórico, o criticismo e a ficção, ou o fato, trabalhados pelo bardo sob múltiplos olhares, e a visão de biógrafos que acreditam que sua vida pessoal e fortuna crítica influenciaram suas obras. O contexto histórico, a época e a origem, serão neste momento melhor explorados. As relações entre Literatura x Teatro sustentam um conteúdo mais arrojado, pois, sabemos que as obras shakespearianas – inclusive a tragédia-lírica *Romeu e Julieta* que é alvo desta pesquisa – foram peças escritas com a finalidade de serem encenadas nos palcos da época, o que levou o poeta a investir muito neste gênero. Neste ínterim daremos ainda enfoque às adaptações shakespearianas brasileiras, seja por sua fama e prestígio internacional, seja pela riqueza de seu subtexto, pontuando considerações de teóricos e também de estudiosos renomados de Shakespeare como Bárbara Heliodora ou Ronaldo Marin. Nas relações entre Literatura x Cinema, faremos considerações introdutórias acerca da cinematografia e sua popularidade no mercado midiático. Este ponto tem importância peculiar, devido a ser suporte primordial para a análise realizada, e base para reflexões a respeito das teorias do Cinema e da Adaptação estudadas visando a análise comparativa desta pesquisa, observando o crescimento do número de adaptações para o cinema que as obras shakespearianas alcançaram na contemporaneidade, o que justifica sua proximidade com as técnicas utilizadas por Shakespeare em sua arte literária. Faremos referência à filmografia e adaptações para longas-metragens das obras shakespearianas – reproduções integrais da obra original ou influenciadas e inspiradas pelos textos de origem, que no próximo capítulo ganharão maior vulto e especificidades.

Num terceiro momento faremos uma abordagem teórica introdutória, considerando as Teorias da Adaptação de teóricos contemporâneos como Robert Stam e Linda Hutcheon, entre outros, voltados também para o contexto italiano observado na produção cinematográfica analisada – primordialmente nas considerações da teoria de Stam do “olhar interrompido”, que sustenta a ideia da precariedade da arte de autores

clássicos, que deixam “lacunas” em suas obras, supridas pelas adaptações e seus recursos diversos usando as teorias do cinema como suporte.

O Segundo Capítulo dessa dissertação pretende introduzir e contextualizar teorias relacionadas ao Cinema e à Adaptação, sua trajetória, estudos recentes e dialogar com os objetivos pretendidos nesta análise, corroborando com as ideias dos teóricos apresentados, além de contextualizar as mudanças ocorridas na década de 1960 mundialmente, nas artes, na política, na sociedade, que darão base às considerações e pressupostos levantados quanto à produção de 1968.

Pretendemos ainda, relacionar o autor italiano moderno com o bardo William Shakespeare, a obra basilar shakespeariana e sua adaptação para o cinema em 1968, os interesses em reproduzir um clássico renascentista quatro séculos mais tarde, objetivos mercadológicos, o perfil do público na década de 1960, o olhar dos profissionais do cinema envolvidos nesta reprodução: o propósito a ser alcançado pelo roteirista, produtor, diretor com tal projeto.

O destaque à fortuna crítica dos autores e ao que cada autor desejava realçar ou alcançar com suas produções, em cada momento da história, será pertinente para a análise, pois concorre diretamente para fundamentar argumentos que justifiquem a atualidade da obra shakespeariana, apesar de atravessar quatro séculos, além de fundamentar alguns argumentos da Análise proposta.

O Terceiro Capítulo será permeado por uma apresentação mais consistente dos autores analisados e suas obras, das quais levantaremos pressupostos argumentativos quanto a seus objetivos, cada um em sua época, lugar e momento histórico que enfrentavam quando produziram a sua arte – se havia uma intenção velada ou explícita na construção de cada um de seus personagens, preocupações quanto ao público, patrocinadores e colaboradores para o desenvolvimento do livro/filme, críticas políticas, religiosas ou sociais envolvidas, ironias e censura, tudo o mais que poderia ter feito parte do aparato roteirizado por cada um dos artistas.

Neste ínterim faremos uma contextualização histórica da política e da sociedade na época elisabetana vivida por Shakespeare na Inglaterra do século XVI, considerando o olhar do público espectador do teatro desta época e relacionando-o a contemporaneidade. Teceremos considerações ainda acerca da obra de *Romeu e Julieta*, sua montagem no teatro da época e sua transposição contemporânea para a mídia cinematográfica.

Cabe ainda discorrermos relevante o contexto teatral da época renascentista e suas estruturas, o olhar de “roteirista” do bardo inglês e do diretor italiano, cada qual relacionado a especificidades, e levantar questões sobre os objetivos de cada autor com sua obra - a seu tempo e sua época - o que desejavam alcançar ou realçar com suas produções, as intenções veladas em suas elaborações, as mensagens explícitas ou subliminares nas obras. Consideraremos estes importantes detalhes junto à análise, bem como outras produções relacionadas de Franco Zeffirelli, além de sua relação com o bardo, o motivo de sua fama e prestígio em sua época, além da escolha da fidelidade (e os seus limites) à obra do autor inglês em sua adaptação.

Pontuaremos, ainda, a trajetória de adaptações na cronologia através da história, e a influência dos intertextos na obra de Shakespeare, além das adaptações e montagens da obra para o contexto brasileiro, procurando desmistificar paradigmas, relacionar teóricos e justificar a importância da obra shakespeariana na contemporaneidade.

Levaremos em consideração as questões mercadológicas de interesses comerciais da indústria quanto à produção de um filme, relacionando as teorias do Cinema, a relação do diretor com os veículos midiáticos, e os motivos pelos quais Zeffirelli trabalhou no século XX uma obra de quatro séculos atrás. Entre outros pontos de relevância, investigaremos se houve alguma pretensão específica do diretor italiano ao reproduzir a Verona italiana com atores que falavam o inglês, e qual teria sido o perfil do público na década de 1960 - para o qual sua obra foi adaptada - além das críticas que o filme sustentou no período em que foi produzido.

O Quarto e último Capítulo trata primordialmente da Análise Comparativa - Textual e Fílmica - entre as duas produções: *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare (1594/95) e a versão cinematográfica *Romeu e Julieta*, de Franco Zeffirelli (1968) dando relevância ao enfoque, entre outras teorias. Levantaremos pressupostos sobre a produção da obra estudada dialogando com as Teorias do Cinema e Adaptação, e os teóricos relacionados Robert Stam e Linda Hutcheon, em suas considerações das respectivas obras *Introdução à teoria do cinema* (2003) e *Uma teoria da adaptação* (2011), utilizadas nesta análise, sustentando as bases argumentativas e trazendo luz às convergências e discrepâncias entre as obras analisadas.

Para que esta Análise Comparativa proposta seja mais completa tentaremos atentar para a fidelidade aos objetivos propostos neste trabalho, em estudar e fazer uma leitura crítica da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare original (1595/96) e do filme *Romeu e Julieta* de 1968, de Franco Zeffirelli, em contexto discursivo amplo, que

dê suporte aos argumentos em ambos os gêneros. Pautaremos a importância dos veículos midiáticos utilizados na análise levantando questionamentos de como os recursos da adaptação alcançam os espectadores. Discutiremos ainda a construção do olhar do espectador nas adaptações cinematográficas e teatrais de Shakespeare e perceberemos o preenchimento das “lacunas” existentes no texto literário pelos recursos utilizados nas adaptações.

Nossa análise irá além nos componentes discursivos associados à escrita da obra-fonte, constituídos aqui como objeto de análise. A metodologia utilizada a esta análise intertextual pretenderá examinar, entre outros elementos, o discurso escrito na obra-fonte e o falado na versão adaptada; o enredo escrito versado em roteiro para o cinema; alguns discursos que integram ambas as linguagens analisadas: o texto, a ação cênica, o cenário, elementos e recursos da cinematografia (o conteúdo imagético, a iluminação e o figurino), as possibilidades de interpretação em cada gênero, além das diferenças e semelhanças presentes nas duas produções.

Contextualizaremos, por fim, questionamentos críticos relevantes sobre cada tópico, pontuando as intertextualidades, semelhanças e diferenças presentes nas duas produções, abordando as similaridades e dicotomias das duas produções analisadas, e os pressupostos que justifiquem a relação de obras que nasceram em épocas tão díspares.

Juntos, estes elementos compõem o grupo de questões pertinentes que permearão nossa pesquisa ao longo.

1. Primeiro Capítulo: A literatura shakespeariana e suas relações

Qualquer leitor que se proponha analisar as obras do mais famoso dramaturgo inglês descobrirá que William Shakespeare foi um dos mais astutos observadores da vida humana, revelando as principais mazelas e segredos de sua personalidade através da construção sábia e elaborada de seus personagens e enredos, rica em detalhes e com reflexões tão atuais.

O que realmente revela-se tocante na obra de Shakespeare e torna-se aqui objeto de estudo é o alcance e atualidade de seus trabalhos, apesar do tempo, e ainda a complexa caracterização de seus personagens, que repercute até a contemporaneidade, dando destaque às representações e/ou adaptações artísticas diversas que tentam ilustrar a relevância e riqueza de seus trabalhos, de seu legado em diversas culturas ao redor do mundo e através dos anos. Shakespeare rompeu não apenas as fronteiras da língua inglesa, que vinham ganhando espaço desde que o italiano de Dante perdesse espaço literário, mas também fronteiras culturais, midiáticas e temporais.

Segundo Machado de Assis, em suas colocações num periódico para o qual escrevia em circulação na sua época, que “o império britânico passaria, a república norte-americana passaria, mas Shakespeare não passará, pois, quando não se falar mais o inglês, falaremos Shakespeare” (Assis, 2008), o que confirma a admiração do autor brasileiro pelo dramaturgo inglês William Shakespeare.

Podemos classificar na contemporaneidade devotos ou aficionados pelo multifacetado Shakespeare considerados “bardólatras” modernos, assim como o escritor brasileiro Machado de Assis, que sofreu grande e notória influência do bardo em suas obras, segundo o estudioso do escritor brasileiro José Luiz Passos em *Romances com Pessoas* (2007). Segundo análises contemporâneas sobre a vida e a escrita machadiana, podemos afirmar que ele era um aficionado pelo teatro e sonhava ser dramaturgo. Shakespeare era referência constante em obras como *Memorial de Aires* (1908), em que por vezes comparou o drama da personagem *Cibélia* ao de *Romeu e Julieta* shakespeariano. Realçava em seus dramas e romances uma descrição arrojada do universo interior dos personagens, o julgamento moral, decisivo na criação de alguns personagens, singulares no fim do século XIX, relegando-o grande nome e projeção na literatura brasileira. Seu estilo, assim como o do escritor inglês, usava técnicas e artifícios que deixavam transparecer valores humanos da vida moral, o mergulho no eu,

a visita ao terreno da dúvida, a “avaliação da consciência” e a “capacidade dissimulativa”.

Precursor do grupo teatral de São João da Boa Vista, o *Cena IV*, e ainda diretor e representante do *Shakespeare Institute* no Brasil e uma das maiores autoridades em Shakespeare no país, Ronaldo Marin (2015) recentemente lançou um livro com textos basilares sobre a arte cênica, voltados para os profissionais do teatro, em razão das comemorações acerca dos 450 anos do nascimento de William Shakespeare, em parceria com pesquisadores do *Shakespeare Institute* na Inglaterra. Ronaldo afirma que os estudos shakespearianos têm projeção acadêmica e sua importância nas pesquisas universitárias está sempre em crescimento devido à abrangência que os textos do dramaturgo têm no cenário mundial. Segundo o especialista, existem estudos da medicina moderna que relacionam os textos de Shakespeare a neurociência, e considera que “Shakespeare será sempre importante, fantástico e inevitável”.

1.1 Ecos do cânone: a relevância da obra Shakespeariana

O crítico sócio-político Terry Eagleton destaca em *Marxismo e a crítica literária* (1976), que o diálogo entre a obra shakespeareana e os pensadores contemporâneos – Freud (1856), Bergson (1901), Foucault (1926), Deleuze (1930), entre outros – é inevitável. Assim como o crítico polonês Jan Kott, que começou a revolucionar os estudos a respeito de Shakespeare já em 1965, podemos pontuar em sua obra *Shakespeare, nosso contemporâneo* (2003), quão atual o escritor e dramaturgo segue.

A ideia de cânone nos remete a um conjunto de obras e autores que são tomados como “modelo de perfeição”, e ilustrado por exemplos de nomes como Cervantes, Camões, Dante ou mesmo Shakespeare, que as incorporam como tal, a nível ocidental e universal.

O escritor Harold Bloom, em *O Cânone Ocidental* (1995), traz a definição de *cânone* como: *obras selecionadas para utilização nas instituições de ensino*, e instiga-nos a uma reflexão sobre a instrumentalização literária ocidental à qual os leitores são submetidos, por destacar que esta seleção representa um domínio cultural e social que limita o conhecimento literário. Em *A angústia da influência* (2002), diz que o mecanismo de influência se faz absolutamente necessário para se atingir e se reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. Bloom discorre sobre a influência de William Shakespeare e sua importância que transcende a literatura:

Não dispomos de um caminho direto para o que é fundamental em Shakespeare, porque ele é uma forma maior de pensamento, linguagem e sentimento que qualquer outro que podemos vir a conhecer. (...) Com todas as suas dificuldades, Dante, Milton e Wordsworth parecem entregar-nos muito de seus segredos, se os lermos incessantemente e com todo o nosso ardor. Mas Shakespeare, embora nos entretendo em todos os níveis possíveis, jamais nos permite viajar ao não descoberto país do seu eu. (Bloom, 2002)

Contudo, os clássicos seriam uma escolha certamente apropriada para o escritor Ítalo Calvino em *Porque ler os clássicos* (1994), em que o autor define “clássico” como a obra que estamos sempre relendo, que não envelhece e que se adapta a cada época e momento histórico em que estivermos inseridos, gerando novas descobertas a cada nova leitura. O autor defende a importância da inserção destes como aporte fundamental na bagagem literária, pois segundo o autor “quem lê precisa escolher, pois literalmente não há tempo suficiente para ler tudo”.

Retomar o estudo do clássico Shakespeare numa época em que os estudos modernos alavancaram desde o século XIX torna-se um trabalho bastante desafiador e instigante.

1.2- Relações entre Literatura e Outros Campos do Conhecimento

1.2.1 Literatura e História

A interdisciplinaridade tem reiterado diversos estudos e relações possíveis entre variados campos do conhecimento, o que tem levado pesquisadores a construir pontes relevantes mesmo que relacionando áreas muito antagônicas entre si. Existe uma relação dialógica entre a literatura e outras áreas, gerando desta parceria um estreitamento salutar o suficiente para que os torne inter-relacionados e fundamentais para a construção de estudos mais completos e elaborados, em ambas as áreas relacionadas. Para a construção deste trabalho, pensamos as relações existentes entre a história, o teatro, o cinema e as lacunas preenchidas, ou não, a partir das adaptações. Destacamos, neste primeiro momento a relação entre a Literatura e História.

Embora seja a História um campo de natureza científica e mais racional, em face da subjetividade presente na Literatura, de natureza tendenciosamente artística, podemos notar que em determinado ponto estas vertentes se imbricam nas construções

do saber. Vejamos as funções do historiador, que tem como missão a prática da pesquisa, investigação, constatação dos fatos e acontecimentos históricos; já o escritor e o crítico literário, por conseguinte, contribuem para o enriquecimento da intelectualidade com seus discursos, oscilantes entre a fronteira do real e da ficção. Ambos encontram-se em um limiar que separa o verdadeiro do falso.

Para o historiador Peter Burke (1994) o sucesso dos romances históricos contemporâneos, talvez seja devido à teoria do “turismo temporal”, que se trata do desejo insaciável do leitor por lugares exóticos e ainda desconhecidos, em viagens temporais realizadas através da leitura. Explicam-se assim os muitos livros de memórias, autobiografias, biografias e romances históricos que compõem o rol de gêneros híbridos relacionados com a História.

Assim como muitos pensadores da literatura, Marson (2010) explica que a narrativa ficcional ajuda a interpretar a historicidade através de características desveladas por contextos políticos, sociais, comportamentais ou culturais de uma sociedade/comunidade em um determinado momento histórico. Para a historiadora, os recursos privilegiados e a liberdade de criação de que a ficção dispõe, produzem memória, através da abordagem de personagens históricos importantes na construção da trajetória de tal comunidade representada. A liberdade de recorrer a formas díspares de expressão que o autor ficcional se utiliza para materializar seu enredo: poema, texto, canto, também são detalhes relevantes, pois, lhe permitem atingir um público mais diversificado e amplo dessa narrativa.

Podemos observar que, nas últimas décadas, houve uma grande explosão de biografias sobre William Shakespeare. Segundo as organizadoras Camati e Miranda (2009), em *Shakespeare sob múltiplos olhares*, encontram-se em evidência alguns notáveis casos de biografias, como o de *A year in the life of William Shakespeare: 1599* (2005), de James Shapiro, onde o autor se detém à segunda metade do século XVI, pois é justamente este o período em que Shakespeare ganha reconhecimento e renome, crescendo em termos de linguagem poética.

Encontram-se ainda, neste mesmo capítulo do livro, as considerações a respeito de um importante historiador da Renascença inglesa, Stephen Greenblatt, que se utiliza do terreno das conjecturas em seu trabalho *Will in the world: how Shakespeare became Shakespeare*, ao confessar que recorrera à ficção para estabelecer relações entre época, vida e obra do dramaturgo inglês, unindo ainda história e crítica literária. Igualmente no romance *Nada é como o sol*, de Anthony Burgess (2003), em que o autor se volta para a

vida pessoal e as aventuras amorosas do poeta, relacionando-as, de forma imaginativa, às suas criações literárias.

Quando o primeiro biógrafo de William Shakespeare, Nicholas Rowe, publicou suas notas biográficas iniciais em 1706, muitos amigos ou familiares que teriam vivido na época de William Shakespeare, e poderiam fornecer informações importantes a respeito do escritor, já não estavam mais entre eles. Contudo, sabe-se que nesse ínterim de 50 anos que engloba a morte do dramaturgo e sua primeira biografia oficial, outros escritores, como William Winstanley, Gerard Langbaine, Jeremy Collier, Eduard Philips e Charles Giddon mencionaram o poeta em pequenas notas biográficas. Sendo assim, podemos inferir que se coube a Rowe o privilégio de ocupar esta posição, talvez a ele também se tenha dado poder para gerar falhas ficcionais a respeito de William Shakespeare.

Segundo seus estudiosos, a história certamente representou para Shakespeare ferramenta indispensável de pesquisa dos elementos que compunham sua arte literária, tida como expressão artística da representação social e por vezes moral. O historiador Owem (1986) ressalta que “quando lemos narrativas de memórias, é fácil esquecer que não lemos a própria memória, mas suas transformações através da escrita” (Owen, 1986 apud Burke, 2006, p. 74). Sabemos que Shakespeare foi um revolucionário em seu tempo – poeta e crítico, ousou bem mais que simplesmente escrever – transformou a sociedade de sua época com suas denúncias e crítica social, fazendo também história através de sua própria história.

1.2.2 - Literatura e Teatro

Não se sabe ao certo a origem do teatro, porém há estudos de que os primeiros caçadores pré-históricos representavam histórias de como se comportavam em suas expedições de caça para seus companheiros, imitando sons dos animais, sem uma linguagem definida – dessa atitude configura-se o ato de “atuar”; bem como os antigos egípcios, que compunham músicas sacras e dançavam para seus deuses em cerimônias religiosas. Contudo, a ideia do teatro como entretenimento dramático, tal qual a concebemos hoje, surgiu mais tarde.

Não podemos ignorar que a Europa Medieval sustentou as Mystery and Morality Plays (representações de histórias bíblicas, cheias de moral e religião) que trouxeram

inspiração da Idade Média ao teatro popular europeu, adicionando qualidade ao teatro isabelino e jacobeano.

A partir da evolução das artes e cerimônias gregas, nas festas dionisíacas regadas a vinho (em homenagem ao deus Baco - Dionísio), surge a arte teatral. Durante o período clássico da história grega (século V a. C.), estabeleceram-se os estilos *comédia* e *tragédia* do teatro. Nesta época, construíram-se as estruturas do teatro ao ar livre. Os romanos imitavam o teatro grego (século III a. C.), porém, enfatizavam a violência e o horror no palco – no período imperial, o Ocidente e o Oriente conflitavam a arte entre o clássico e o novo, e as estruturas romanas derivavam da grega – arena semicircular, onde os espectadores eram dispostos em torno da área de atuação.

Uma grande influência à arte teatral foi também a *commedia dell'arte*, no século XV, também chamada de “comédia das profissões”. Esta forma de teatro era baseada no improviso, performances rápidas e sagazes, protagonizadas por atores peregrinos que usavam máscaras para identificar os grupos de personagens aos quais pertenciam. Filhas e viúvas dos atores foram as primeiras mulheres a atuar no teatro.

Depois de um longo tempo sem produções teatrais significativas, o período da Renascença (século XIV ao século XVII) foi um tempo em que o prestígio e o interesse pelas artes clássicas, cultura e teatro revigoraram-se. O Renascimento na Inglaterra se deu tardiamente, em meio às influências sofridas por Maquiavel (a traição, a lascívia e o excesso) e da concepção do “anticristo” (o Papa na visão do povo protestante), o que irá compôr os elementos essenciais que caracterizarão uma Europa reformulada, características estas, que se farão notórias na Itália reformada, presente mais tarde na peça shakespeariana, *Romeo and Juliet*.

O fato do “Surto de Peste” assolar Londres periodicamente, era um episódio que correspondeu a uma reorientação dos talentos de Sir, William Shakespeare (que voltou-se, na época, para a composição dos poemas narrativos). Antes de 1592, o teatro popular inglês era conhecido por “arte das massas”. Depois de passar por um período de quarentena que fechou as companhias teatrais por longos dois anos, desde então, *The Lord Chamberlain's Men*, a companhia teatral patrocinada pela rainha Elisabeth, receberá, em 1594, como sócio minoritário Sir William Shakespeare, o qual irá trabalhar para a mesma até o fim de sua vida.

Numa época em que o sucesso do teatro medieval jazia no passado, e a Inglaterra vivia um período de vazio desolador na arte dos palcos ingleses (em que nada de significativo se havia produzido), este momento silencioso precede alguns

acontecimentos determinantes para o apogeu do teatro. Um novo design de teatro surgia, mais tarde, com o teatro elisabetano, que envolvia o público por três lados – as duas laterais e a frente, numa forma de aproximar mais a plateia dos atores.

A rainha Elisabete I alcança o que almejava – o reconhecimento de uma Inglaterra como grande potência – e na segunda metade da década de 1580, o teatro elisabetano começa a despontar. Considerada “a rainha virgem” por nunca se casar, iniciou seu longo reinado em 1558 e findou em 1603. Filha de Ana Bolena e Henrique VIII, Elisabete cresceu envolvida entre conflitos religiosos, tornando-se símbolo de tais lutas num período em que o catolicismo e o protestantismo disputavam o poder da Igreja na Inglaterra. A rainha deu grande suporte ao teatro. O período elisabetano foi a época em que o mundo conheceu as peças mais aclamadas do dramaturgo, ator e poeta inglês: Shakespeare escreveu aparentemente muitas de suas peças para serem encenadas para a Companhia da Rainha.

A transição do teatro medieval para o renascentista trouxe discrepâncias notáveis, e foi um momento em que o dinheiro começava a ter notoriedade, e as relações comerciais se consolidaram e ganharam novos ares em uma velocidade nunca antes percebida. Nota-se, na história do teatro ocidental, que o teatro elisabetano foi um dos considerados seletos entre aqueles de maior qualidade e prestígio, numa época em que a comunicação era ainda precária, e num período em que o mundo conheceu o mais autêntico “teatro popular”.

No período considerado “elisabetano”, aproximadamente seiscentas peças foram produzidas, época esta que engloba a segunda metade do século XVI e a primeira do século XVII – um período sombrio para a arte, em que os teatros foram fechados ou completamente destruídos pelos Puritanos na Inglaterra. Este termo não cobre exatamente o período exato do reinado de Elisabete I, que chega ao poder numa época em que o país estava frágil, desestruturado e em crise, recuperando-se das sangrentas guerras religiosas. A época em que foi escrita a maior parte das obras dramáticas encenadas foram os dois primeiros reinados dos Stuarts, Jaime I e Carlos I, que não englobam, contudo, este período, que recebeu a nobre alcunha da rainha como destaque devido a uma homenagem à sua dedicação em criar e motivar o ambiente em que o mais conhecido teatro inglês se estruturou e ganhou notoriedade.

Os membros que compunham o teatro na época, interessavam-se pela isenção das duras leis àqueles que não possuíam alcunha de renome. Os nobres, por sua vez,

emprestavam muitas vezes seu nome à companhia por vaidade, o que lhes garantia alguma proteção e legitimidade.

Com o surgimento do inglês moderno, uma língua rica de potencial, surgem também a poesia e com eles, muito da história da produção da poesia inglesa. A época era de inovações e lançava mais prestígio e renome à língua, que se torna um instrumento cada vez mais poderoso para a arte da época. O advento da Renascença trouxera a necessidade de mudança, inclusive de uma nova dramaturgia, repaginada num viés de maior apelo popular.

Para Shakespeare todo grande teatro precisava ser um teatro popular. O teatro da sua época devia ser complexo o bastante para não desagradar ou entediar, mas entreter a plateia. Shakespeare escrevia muitos de seus textos de forma inversa – o fim antes do início, e suas peças ganhavam, assim, um ar inovador e ousado. Muitas de suas estratégias não eram gratuitas: o autor inglês era muito sagaz em suas composições e preocupava-se com todos os detalhes.

Havia um “populismo estético” nas composições teatrais da época. No teatro elisabetano, por exemplo, o palco agregava toda a sociedade – grande sorte de classes encontrava-se ali, e existia ainda uma atenção especial para com os analfabetos: muitas pessoas não sabiam ler, e, era necessário, portanto, preocupar-se com a oralidade apresentada. Fazia-se relevante uma comunicação democrática, visando principalmente à transparência e objetividade nos discursos, para que todos tivessem condições de acesso à arte teatral em sua totalidade.

Na pena de Shakespeare, a arte de representar (embora a obra citada neste íterim não se situe no período em questão), pela voz do personagem Hamlet, justifica-se:

Tudo em demasia se afasta da proposta de atuar, cujo fim, tanto no início quanto agora, era e é segurar, como fora, o espelho para a natureza, mostrar à virtude seu próprio aspecto, desdenhar sua própria imagem e mesmo à idade e ao corpo do tempo sua forma e impressão.
(HAMLET, Ato III, cena II)

Esse comportamento comum entre os escritores da Renascença será mais detalhado nos capítulos posteriores, onde trataremos de algumas estratégias estilísticas discursivas utilizadas por William Shakespeare em seus textos renascentistas, entre elas a arte do “anti-ilusionismo”, em que reportava a seu espectador a natureza precária de sua arte.

O teatro brasileiro revisita Shakespeare

Segundo a crítica Barbara Heliodora (2009) o aparecimento do dramaturgo William Shakespeare se deu pela soma das circunstâncias sociais, culturais, intelectuais e estéticas formadas a partir de duas épocas: a Idade Média e, posteriormente, o Renascimento, onde o teatro inglês soube aproveitar o melhor destes dois universos. Os nomes de William Shakespeare e da rainha Elisabete I destacam-se neste período e, graças à habilidade artística e a peculiaridade dos textos e peças de William Shakespeare, tornaram-se importantes nomes na época e na história, bem como sua obra que se consagrou como marco indelével no cânone e ultrapassou limiares físicos e culturais.

Nas tessituras da memória e na magia da universalidade de sua obra, a trama do gênio inglês William Shakespeare transmuta-se e transpõe fronteiras, em configurações culturais e regionais no teatro brasileiro.

Uma notável adaptação de uma das histórias de amor mais consagradas no mundo ganhou palco e renome internacional nos últimos anos no Brasil: trata-se da peça montada nos anos 1990, protagonizada pelo Grupo Galpão¹ – trupe de teatro mineira, coordenada pelo diretor Daniel Vilela, que recebeu premiações e foi altamente aclamada com ingressos esgotados em todas as apresentações. O grupo teve a oportunidade de apresentar por três vezes sua adaptação de *Romeu e Julieta*, para brasileiros e estrangeiros, numa versão enriquecida pela cultura popular e regional brasileira com uma roupagem inovadora, típica do *teatro de rua* no famoso teatro shakespeariano *Globe Theater*, às margens do rio Tâmsa, em Londres. A montagem do grupo mineiro foi baseada na tradução clássica da peça para o português, mas acrescentou elementos do folclore e da cultura mineiros– evidentes nas músicas e figurino, para trazer ao contexto universal um pouco da cultura popular brasileira. Para a trupe mineira, adaptar a peça para o teatro de rua foi a melhor maneira de recriar o clima do teatro do período elisabetano. Um dos aspectos mais destacados e elogiados é a atuação dos atores sobre pernas de pau. Em novembro de 2000, sua primeira apresentação no *Globe Theater*², em

¹ Grupo de teatro de rua originário de Belo Horizonte MG. Fundado em 1982 por Teuda Barra, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes e Antônio Edson. O grupo já se apresentou ao ar livre para uma plateia de mais de 4000 pessoas.

²Teatro inglês construído em 1599, destruído por um incêndio em 1613, sendo reconstruído no mesmo ano e encerrado em 1642.

Londres, foi um dos momentos considerados pelo grupo como dos mais marcantes e apoteóticos na sua trajetória.

Apesar de ser uma peça dramática clássica da literatura, a obra *Romeu e Julieta* possui elementos que dialogam com a cultura popular, e essa aproximação favoreceu a adaptação teatral do grupo Galpão. As peças de William Shakespeare eram vistas na renascença pelos populares, e esta proximidade com o povo levava ao favorecimento de significativo diálogo com o teatro de rua. Esta modalidade teatral é constituída por “multiplicidade de linguagens”, onde o espaço urbano e tudo o que nele está contido pode vir a ser mais que espaço de representação – ao mesmo tempo em que a urbe é um cenário de encenação, o espaço se vale ainda das paisagens como cenário.

O cordel: Shakespeare no teatro regional

Muito das estórias utilizadas na Renascença em maravilhosas peças e enredos teatrais, que deslumbraram grandes plateias e emocionaram povos e nações inteiras, foram encontradas em espécies de folhetins europeus (crônicas e pequenas narrativas como as de Robert Burton ou Thomas Nashe), no século XVI – o que iram caracterizar-se pelos típicos *cordéis*. Tais folhetos encontrados nas feiras europeias da época eram antes repletos de conteúdo simples e linguagem simplória, às quais somaram-se faculdades geniais e dons literários daqueles que a elas acrescentaram ingredientes agradáveis a um público mais diversificado e exigente: paixões, amores impossíveis, lutas de poder. Shakespeare soube bem dosar estes detalhes na peculiaridade de suas páginas, em reflexões que o levaram ao título de um dos mais geniais escritores de todos os tempos.

Em 1879, o crítico literário Sílvio Romero (1970), escreve as primeiras notas sobre literatura cordelista e poesia popular brasileira. Neste ínterim a história de *Romeu e Julieta* não demora a despontar e tomar ares regionalistas, alcançando um lugar na cultura e solo nordestinos: assume a forma de romance em verso na *literatura de cordel*³, um novo gênero, inteligível e cultural característico à literatura dos livretos europeus, que surge à priori pela arte habilidosa das mãos de João de Ataíde⁴ com *Romance de Romeu*

³Gênero literário característico da cultura da região do Nordeste brasileiro.

⁴ João Martins de Ataíde nasceu em Cachoeira de Cebolas, povoado de Ingá do Bacamarte na Paraíba, segundo ele próprio, em 23 de Junho de 1880. Devido à seca de 1898, migrou para Pernambuco e

e *Julieta*, e tempos mais tarde imbrica-se em texto dramático pela pena do renomado escritor nordestino Ariano Suassuna em *Uma mulher vestida de sol* (1947), que vai retomá-lo 30 anos depois, e readaptá-lo em *A história do amor de Romeu e Julieta*, (1977) numa peça teatral em literatura de cordel. Tal obra resume-se na criação do próprio poeta paraibano Ataíde, considerado um dos clássicos da poesia cordelista de Suassuna, que compara o bardo quinhentista ao trovador nordestino. As considerações do escritor dão destaque a figura do “trovador”, que segundo a lírica medieval, era aquele contador cantador, que acompanhado de um instrumento versava a poesia em música, bem como nos “repentes” nordestinos tradicionais da cultura regional brasileira.

Em face deste estudo do bardo trovadoresco, fez-se relevante ponderar observação sobre a arte de narrar – de contar ou “trovar” –, tão clássica e universal na obra Shakespeariana, e que segundo estudos contemporâneos vem sofrendo uma pesada influência midiática e está fadada ao desaparecimento.

Para Benjamin (1974), em seu livro *Magia e técnica, arte e política*, a narratologia vem sofrendo uma segregação dos tempos globalizados: o contador ou trovador – considerado “bardo” na cultura inglesa – tem sido raro, ao que tem se configurado “supressão da aura narrativa”, e vem perdendo sua essência no decurso dos tempos com o advento da pós-modernidade. Em seu ensaio sobre a obra do contista russo Leskov, herdeiro de gigantes literários como Dostoievski e Tolstoi, *O Narrador*, o autor teoriza o desaparecimento da cultura narrativa oral, assim como o de romances de cavalaria, crônicas medievais, suprimidas pela ausência do conselho e da sabedoria tradicional popular, juntamente com o surgimento de mídias e do apogeu da informação como representação do drama real.

1.2.3 - Literatura e Cinema

Para que possamos visualizar com clareza a importância desta releitura do texto original shakespeariano, ainda como elemento literário, convém que abramos espaço a considerações acerca do mercado midiático cinematográfico em contexto: o cinema.

O cinema surgia no fim do século XIX e segundo Xavier (1996) o cinema clássico vai se formar no período de 1908/1919 e se estabilizar nos anos 1920 mantendo-se como estilo de narração privilegiado pela indústria cinematográfica até o

radicou-se em Recife. Faleceu em Limoeiro (PE), em 1959. Publicou seu primeiro folheto em 1908, e pertence à primeira geração dos poetas de cordel.

fim dos anos 1950. Ao fazer considerações sobre o cinema moderno Foucault (1926) acredita que podem se construir novos modos de existir, e essa construção pode se dar de maneira despreziosa, numa perspectiva filmográfica por exemplo.

Para o estudioso da filosofia Foucaultiana (um dos precursores do *olhar interrompido nas artes*), Deleuze (1998) em sua obra *A imagem-tempo* mostra como no cinema moderno som e imagem se encontram dissociados, constituindo uma relação de uma não relação – um hiato que para Foucault simula o falso que faz dele uma força criadora. O paradoxo presente mostra que cada imagem, fala, figura ou enunciado se mostra e se esconde ao mesmo tempo: é como se o cinema moderno gerasse uma espécie de “curto-circuito” entre a imagem e a fala, figura e enunciado, ver e dizer. Neste conceito o cinema é entendido como potência do falso simulacro de Platão, gerando uma imagem de verdadeiro e falso que não se pode discernir, e deste falso surge então uma grande potência.

Segundo Psaros (2002), Salomé, discípula de Freud, em 1913 já dizia que “a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão de imagens que corresponde mais ou menos à nossas faculdades de representação”. Assim como Nietzsche, sabe-se que Freud (1895), também foi um estudioso dos clássicos e, leitor de William Shakespeare, e é notório que reverenciou durante boa parte de sua vida as obras do famoso dramaturgo inglês.

Em sua obra *Interpretação dos Sonhos* (1899), Freud utiliza inúmeras obras literárias para explicar e entender o comportamento humano, e apesar de estar alheio as coisas relativas ao cinema, o psicanalista constrói uma proximidade inevitável com ele, ao criar teorias sobre o sonho e o inconsciente. Para o psicanalista “o sonho é composto por imagens produzidas pelo inconsciente que contam a história do desejo do sonhador”. Sendo assim, o cinema torna-se não apenas um depositário dos conteúdos do inconsciente e da psique dos seus produtores, diretores e roteiristas, mas influencia ainda a estrutura psíquica de seus expectadores.

Luiz Fernando Veríssimo também soube bem captar a essência de vivenciar a cinematografia ao destacar sua experiência como espectador: “Você e eu somos americanos imaginários. Nossa experiência do novo mundo se deu, até agora, vicariamente, no seguro e escuro recesso das salas de cinema. Não vivemos nossa história, nós a assistimos.” (Veríssimo, 2003. p. 11).

Em suas obras, Shakespeare sempre explicita o caráter ficcional de suas peças, o que permite ao espectador, além de construir parte do significado da obra, que utilize

sua imaginação e criatividade diante dela, posicionando-se com criticidade. No cinema não seria diferente – o diretor é o principal responsável por lançar espaços que gerem esta construção de sentido por parte do público.

Segundo a crítica cultural, as tragédias Shakespearianas abrigam enorme status político e social em seus textos, o que favorece e amplia condições de análises múltiplas em diversos contextos, deixando bem claro a riqueza do seu subtexto. Os veículos midiáticos e a globalização trouxeram através do apogeu da modernidade os facilitadores de cultura e da arte, condensando-os visualmente nas películas da cinematografia.

Shakespeare nas adaptações cinematográficas

Apesar dos temas de suas obras não serem originais (no caso da versão dramática de *Romeu e Julieta*, sabe-se que a estória foi inspirada em mitos já existentes), Shakespeare reproduzia de maneira genial e peculiar as complexidades e assuntos da vida e natureza humana, em uma época remota e limitada, em que foi capaz de traduzir sentimentos e sensações de forma singular, e conseguiu relegar aos enredos de suas releituras uma genialidade particular que consagrou temas universais, como ninguém outrora havia feito.

Sua universalidade e a atemporalidade dos assuntos abordados em sua obra relegaram fama e prestígio a seus trabalhos, produzindo infindável número de adaptações para diversas mídias, entre elas, a cinematografia.

O livro dos recordes *The Guinness Book of Records* (1999) possui registros de que foram produzidas mais de 420 versões de películas baseadas nas obras de William Shakespeare, o que o torna o autor mais filmado em todos os tempos. Muitas dessas produções de longas-metragens são versões hollywoodianas, repletas de um apelo cinematográfico, e outras, reproduções completas e fiéis de suas peças. As primeiras adaptações datam de 1935, como *Sonho de uma noite de verão*, baseado na obra homônima de Shakespeare. O filme foi dirigido por William Dieterle, Max Reinhardt e teve Charles Kenyon como roteirista. Os atores que o estrelaram foram Olivia de Havilland e James Cagney. Esta produção ganhou o Oscar de 1936, como melhor fotografia e montagem.

No filme do diretor John Madden, *Shakespeare in love* (1999), conseguimos adentrar por uma produção bastante fiel da época do teatro elisabetano, reconstituído

não apenas através do cuidado com a reconstituição da época e caracterização do cotidiano, espaços, figurinos e personagens, mas pela reprodução do povo como espectador que não apenas assiste à peça, mas dela participa, interagindo, ocupando vários recintos, inclusive o próprio palco. O filme retrata elementos de destaque e detalhes do teatro que representaram uma época.

Não apenas a cinematografia, mas também outras mídias exploraram a ideia, as obras, a vida e a genialidade de William Shakespeare, reforçando sua importância como dos mais importantes escritores do cânone, eternizando uma imagem que atravessou séculos e modernidade sem demonstrar, sequer, resquícios de que seu talento sucumbirá prematuramente.

Nas palavras de Harold Bloom (2002) em *A invenção do humano*, o surgimento de Shakespeare foi determinante para a influência na poesia mundial. Segundo Bloom, a arte do dramaturgo disse a que veio:

(...) Escritor ilimitado para a nossa meditação (...) alguns historiadores dizem que ele passou da tragédia para a “história de amor” por pressão comercial de dramaturgos rivais. Ele pegava o que precisava de qualquer um e de qualquer lugar, com as duas mãos (...) sua influência poética não pode ter maior triunfo. (Bloom, 2002)

Em seus postulados, o autor defende o autor clássico e suas peças, consideradas fundamentos basilares para a cultura e a intelectualidade leitora. Para o crítico literário o homem a partir do surgimento de William Shakespeare passou a ser verdadeiro protagonista da história.

1.3 - Abordagem Teórica

1.3.1 - Diálogos com as Teorias do Cinema e da Adaptação

A história de *Romeu e Julieta* é, ainda hoje, categorizada pelo arquétipo imortalizado do amor juvenil, que se faz presente em todas as representações do amor impossível, errante e capaz de tudo para sobreviver. A emblemática tragédia lírica, assim como a sua famosa peça *Hamlet*, é uma das mais representadas e adaptadas no mundo inteiro.

O embasamento teórico da presente pesquisa será pautado em duas bases relevantes: a dos conceitos teóricos do Comparativismo que possuem uma relação com este estudo no que tange às relações dialógicas e intertextuais da Literatura Comparada em conjunto com a esfera dos estudos das Teorias da Adaptação e seus contemporâneos.

Linda Hutcheon, teórica da adaptação, trata a adaptação, bem como uma tradução: como uma forma de *transcodificação* de um sistema de comunicação para outro, como acontece quando precisam traduzir um livro de uma língua para outra, movendo muitas vezes não apenas o sentido literal, mas “certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material utilizado” (Hutcheon, 2011).

Robert Stam, autor de mais de 15 livros sobre a cinematografia, entre eles *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981), doutor em Literatura Comparada, traz análises de algumas adaptações fílmicas de obras canônicas, com a ideia de que o cinema não é uma arte menor, subordinada à literatura.

O autor defende a teoria do *olhar interrompido*, partindo do pressuposto de que alguns autores renascentistas como Dante, Shakespeare ou Cervantes deixam bem claro a “precariedade relativa e fortuita da mágica de sua arte”. Isso significa dizer que algumas obras literárias possuem “lacunas” que só poderão ser preenchidas através das releituras e recriações da mesma, a partir de adaptações, que muitas vezes encontram vasto campo e refinamento em veículos midiáticos que possuam linguagem e recursos particulares, como é o caso do cinema.

O autor registra ainda que para que se crie este dialogismo entre a obra e o filme, se fazem necessários acontecimentos como “sobreposições espaciais”, “transformações temporais”, “fusões e deslocamentos metonímicos, metafísicos”. E é a partir desse

diálogo que, segundo Stam, a mágica acontece: a arte da cinematografia consegue lançar olhares e luzes sobre a obra, de forma que revela o que poderia estar velado, mesmo e apesar da visão crítica dos resenhistas, trazendo à tona uma essência nunca antes percebida. Na visão de Robert Stam, o teatro shakespeariano deixa claro uma tensão dialética entre o artifício reflexivo e a imitação realista.

Mesmo que tenha havido uma ruptura na *mimese* tradicional, o cinema rebusca e traz à tona o poder da verossimilhança e a popularidade e “capacidade de reproduzir mecanicamente uma imagem correspondente à percepção natural do olho humano” (Stam, 1981).

Ismail Xavier (2003), em *O olhar e a cena*, destaca a visão de que o olhar cinematográfico representa a tradição do ilusionismo herdada do teatro, a do melodrama, em especial. Neste, o decoro, a verossimilhança de Aristóteles ou o olhar simbólico da lei fazem deste tipo de experiência teatral algo moral que denota regras e normas a serem seguidas. Em *O discurso cinematográfico*, Xavier afirma que a impressão de realidade causada pelo cinema implica em “uma janela aberta para o mundo”.

Segundo o escritor William S. Burroughs (1967), adaptar pode ser considerada uma arte bem original:

No fim das contas, a obra de outros escritores é uma das principais fontes de *input* para o escritor, então não hesite em utilizá-la; não é porque alguém teve uma ideia que você não pode se apropriar dela e lhe dar um novo desdobramento. As adaptações podem se tornar adoções bem legítimas. (William S. Burroughs)

É fato que as peças de Shakespeare, depois de lidas, não raro remetem o leitor a sensações muito além de simples reflexões humanas. Para os estudiosos do Cinema e Adaptação, como Stam (2003) e Hutcheon (2011), é um erro considerar que as adaptações sejam perdas ou prejuízos da obra original. Conhecer a arte shakespeariana através de outros olhares e possibilidades, outros gêneros que facilitem seu acesso, pode gerar na cabeça juvenil a vontade de partir para o texto original, valorizando assim a literatura e seu prestígio, construindo pontes e caminhos diversos para o conhecimento e enriquecimento cultural.

1.4 – Relações da obra Shakespeariana com a Literatura Comparada

A partir do surgimento das Ciências Humanas, a Filosofia e o Positivismo de Conte, a Sociologia com Balzac e o Teatro com Molière, o crítico Casanova (2002) considera que a Literatura desponta como uma forma de competição para ocupar e conseguir um lugar no espaço, cheia de convergências, em um campo de conflitos e de tensões de todos os gêneros – políticos, sociais, filosóficos, religiosos, e as questões relativas à esta arte começam a despontar. Surgem ainda, nesta época, teorias que levantam a ideia da “ficção que vem do real”, e que “não se faz literatura sem as parcelas da realidade”. Podemos destacar, neste ínterim, alguns pensadores como Saussure e Jakobson, que vem reforçar, em suas considerações a valorização da linguagem em si, e a decadência iminente das tradições.

Em meio aos novos tempos que eram anunciados, o francês Etiemble (1976) teve uma visão inovadora quanto aos estudos Comparativistas e discorreu sobre a importância da união da história e da crítica, usando as teorias de Marx e do poeta francês Rimbaud em seus conceitos, visando uma análise que conciliava o estudo das semelhanças e das diferenças, além de conceitos de que “nada vem do nada” e de que a “literatura já nasce comparada”.

Num momento de conflitos entre as teorias tradicionais dos que beberam do formalismo russo e dos novos teóricos que despontavam com propostas e ideais renovados para a análise comparativa, a estudiosa Julia Kristeva (2009) destaca a relevância do estudo da intertextualidade que sempre se faz presente, tendo sua importância confirmada nas palavras do escritor George Orwell: “Quem domina o presente, domina o passado, e quem domina o passado, domina o futuro”. (ORWELL, George. 1984. p. 236).

Nos apontamentos de Harold Bloom (2001), em seu livro sobre Shakespeare *A invenção do humano*, nota-se que o filósofo alemão do “nihilismo” Friedrich Nietzsche (1992) era leitor de Shakespeare, ao propor a interpretação de duas tragédias do dramaturgo. No livro *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche retrata o “mito do trágico”- uma representação simbólica, imagética da sabedoria dionisíaca, que se manifesta por intermédio de processos apolíneos (representações) e propõe uma polêmica reconciliação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco – onde viabiliza um diálogo entre

artes díspares, com uma esperança de que a nossa cultura racional fatalmente sofrerá se resistir a esses possíveis entrelaçamentos.

Ao estudarmos a obra Shakespeariana, sua influência e origens, com abordagem relacionada às adaptações, indubitavelmente nos depararemos com teorias relativas aos estudos Comparativistas. Carvalho, em *Literatura Comparada* (1992), remonta à História, que propõe uma renovação a tais estudos. Segundo Guyard (1956), em *A Literatura Comparada*, a autora estava movida por intenções que diminuíssem suas dúvidas a respeito da natureza dos estudos comparados, de forma que pudesse definir objetivamente a disciplina, e pontua, na introdução da obra, as influências que o escritor William Shakespeare sofreu, relacionando-o a Racine:

O inevitável paralelo, de 1820 a 1830, entre Shakespeare e Racine, pertence à crítica ou à eloquência; pesquisar o que o dramaturgo inglês conheceu sobre Montaigne e o que dele transportou para os seus dramas, é literatura comparada. (Guyard, 1956)

As considerações da teórica nos levam a concluir que Shakespeare bebeu de fontes que o inspiraram em suas produções. Os Estudos Comparados confrontam duas ou mais literaturas, mas essa denominação passou a rotular investigações bem variadas, incluindo diferentes metodologias e mídias, e concedeu a este estudo um vasto campo de atuação.

1.4.1 - A relação dos intertextos na obra Shakespeariana

O estudo de um dos maiores autores que ocupa a posição no cânone mundial nos leva a questionamentos relevantes: qual o motivo do sucesso de William Shakespeare? Por que seu trabalho transcendeu o tempo e o espaço? Por que sua obra continua celebrada e adaptada por diversas culturas e mídias?

Shakespeare conseguiu ser um autor original, mesmo utilizando outras obras e escritores para basear suas produções – o que era muito comum em sua época – mas certamente foi o mais inovador na arte de escrever e expor sua arte e obra, que apesar de antiga, dialoga com a contemporaneidade e ultrapassa fronteiras inimagináveis.

Para a crítica literária e cultural, as tragédias shakespearianas abrigam, entre outros aspectos relevantes, significativo *status* político, o que favorece e amplia

condições de análises múltiplas em diversos contextos, e explanam a notoriedade e riqueza de seu subtexto.

De acordo com a crítica Bárbara Heliodora (2004), *Romeu e Julieta* foi uma obra trágico-lírica imortalizada pelo bardo inglês, e escrita por volta 1595/96, que se tornou uma das histórias de amor mais conhecidas de toda a cultura ocidental, inspiração para tantas adaptações e variados gêneros, e pertencente a uma tradição de romances que remontam à Antiguidade.

Para alguns historiadores, a inspiração do famoso dramaturgo não teria sido algo que os românticos europeus chamavam de “intuição”, mas, um famoso conto italiano, traduzido por Arthur Brooke, em 1562, como *A Trágica História de Romeu e Julieta*, considerado pela estudiosa brasileira, Bárbara Heliodora (1997), como o poema que ofereceu a Shakespeare “a trama de sua trágica história, além de fartas informações sobre hábitos e sociedade italiana”.

Esta história teria sido retomada mais tarde na forma de prosa em *Palácio do Prazer*, por William Painter, em 1582. Para muitos estudiosos, as duas obras teriam servido de inspiração para a elaboração da famosa tragédia shakespeariana.

Outra influência clássica, considerada a mais semelhante, trata-se da lenda ou mito de *Pírame e Tisbe*, de Hamilton, da mitologia greco-latina, o que nos leva a crer que seja a obra de significativa influência na elaboração da trágica história dos dois amantes no texto de Shakespeare.

Segundo Gardner (1977), assim como Shakespeare, o autor medieval dos famosos *The Canterbury Tales (Contos de Cantuária)*, Geoffrey Chaucer, já recebia os méritos da empreitada de Hamilton no século XVI, em seu conto *A Lenda das Mulheres Boas*, em que o autor narra em verso a vida e a rotina das mulheres e, entre elas, *A Lenda de Tisbe da Babilônia*.

Como bem sabemos, as peças mais prestigiadas, lidas e aclamadas eram as tragédias shakespearianas - *Romeu e Julieta* e *Hamlet*, as mais conhecidas, e *Timon de Atenas* ou *Tito Andrônico*, sem grande vulto e pouco mencionadas) representadas no cinema ou teatro, como arte visual, ganham maior prestígio. Os versos reproduzidos pelos personagens trágicos, que eram, igualmente, representados em prosa pelos cômicos, demonstram riqueza cultural e lexical que se mantém nas releituras produzidas.

Pensemos, então, após alguns apontamentos destacados na iminência de justificar a pesquisa em Shakespeare, o porquê de demandarmos ainda significativos

estudos sobre o dramaturgo, e pudemos concluir que Shakespeare se renova a cada estudo, a cada nova leitura, a cada nova geração e sempre se destaca no cenário mundial pela riqueza do seu conteúdo. As possibilidades estabelecidas dentro de sua obra são infinitas e utilizadas para problematizar muitos estudos, delinear e nortear embasamentos teóricos, além de fundamentar muitas análises, como a discussão textual desta pesquisa, que relaciona seus intertextos e releituras, utilizando teorias e especificidades do Cinema e da Adaptação.

2 - Segundo Capítulo: Do século XVI ao século XX: Olhares e Teorias

O artista mais 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)

Após discorrermos um breve histórico de William Shakespeare e a importância de sua obra clássica na contemporaneidade, além das estreitas relações e do possível diálogo entre a literatura e outros gêneros como a História, o Teatro e o Cinema, contextualizamos as bases deste estudo pautado nas teorias dos Estudos Comparados e sua relevância para a análise proposta.

Neste Segundo Capítulo, trataremos da contextualização teórica relacionada a esta pesquisa, o surgimento de novas teorias, como as do Cinema e da Adaptação, levantaremos breves considerações acerca da Indústria Cultural, dos Estudos Comparados e Culturais, das teorias da Intertextualidade ao longo de anos, focalizando e aprofundando nosso estudo, entre outras questões, na arte cinematográfica. Buscaremos contextualizar o olhar dos teóricos da modernidade acerca das teorias do Cinema e da Adaptação, realizando uma abordagem teórica mais consistente relacionada com as teorias apresentadas, e problematizando as questões que irão nortear a análise comparativa desta pesquisa.

Faremos uma fundamentação de conceitos e teorias levantadas por alguns teóricos, como o doutor em Estudos Comparados e Culturais Robert Stam (2003) professor e pesquisador do Cinema, e da autora canadense Linda Hutcheon (2011), contemporânea e leitora de Stam, que traz em voga a problemática da adaptação, ampliando e focalizando a visão do processo mais comum e utilizado, e base desta pesquisa – do livro para o filme – e aprofundando teoricamente a questão, além de desmistificar a questão acerca da “sacralização” da obra literária. Esta reflexão trará as teorias que servirão de base para a análise deste trabalho.

Entre as questões que permeiam este momento de reflexão, é imperativo fazer um levantamento acerca do contexto histórico, político e social de 1960, fundamentando os processos transculturais que envolveram a história da época, as mudanças significativas nas artes e no público espectador da cinematografia, fundamentando as bases da problematização acerca do mercado midiático e cultural, além das intenções

mercadológicas que Franco Zeffirelli pensou na época em que produziu o clássico shakespeariano.

2.1 – Múltiplos Olhares

Desde a Idade Média, as narrativas orais, os contos medievais ou as “novelas de cavalaria” ganham tal formato com o trágico na Itália renascentista, onde o ato de “contar histórias” possuía uma “tradição oral” com formas próprias (Burke, 2000, p. 74), e com o passar dos anos, o apogeu do Iluminismo e da literatura, a modernidade e o surgimento de novas tecnologias, o aprofundamento dos estudos culturais e de gêneros, favoreceram o diálogo e a multiplicidade de releituras e revisitações a que temos acesso nos dias atuais.

As pesquisas mais recentes desenvolvidas na área da intertextualidade sempre nos remetem ao seu precursor, o pensador russo Mikhail Bakhtin, chamando o conceito já apresentado de “dialogismo”, e segundo o filósofo em qualquer discurso, nos infinitos signos da comunicação, encontraremos ecoando a voz de outrem, e este outro nos completará. O formalista já havia observado na década de 1930 que o confronto num mesmo plano, de dois enunciados, estabeleceria uma relação dialógica.

O formalista Bakhtin despretensiosamente já pressupunha na formulação de suas teorias a interrupção pela precariedade fortuita do discurso, o que trataremos na teoria do *olhar interrompido*, estabelecida por Robert Stam na década de 1980, uma vez que percebeu haver “brechas” que serão preenchidas pelo “outro” no discurso, ao que Stam chamará futuramente de “lacunas”.

Na sua obra *Teoria do Romance*, Bakhtin traz ideias inovadoras em seus postulados ao tentar construir uma teoria do discurso pelo caminho da teoria da enunciação, sem apenas prender-se a um ponto de vista formalista, mas pautado ainda na natureza histórica do espaço, do tempo, do sujeito, e relega o discurso do sujeito ao outro em todo contexto social:

Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de

uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso. (Bakhtin,1993c, p. 139)

A semioticista Julia Kristeva, na década de 1960, voltada para os estudos intertextuais, diz que “todo texto se constrói de um mosaico de citações, e é a absorção e transformação de outro texto”, em outras palavras poderíamos dizer que “nada vem do nada” e, portanto, a pureza textual seria uma ideia utópica desconstruída pela teoria da intertextualidade.

Resumida na afirmação de que todo texto traz em sua essência muitos outros textos, a escritora afirma que, para que a relação intertextual aconteça, é necessário que o receptor perceba e reconheça a presença de outro texto, que estabeleça uma relação com o texto lido. Surgiam assim as bases da Teoria da Intertextualidade.

O desenvolvimento do conceito de intertextualidade nos fornece base fundamental de pressupostos para a análise textual. Os estudos em torno do texto e do intertexto remontam à necessidade da abordagem e à análise do texto muito além dos elementos linguísticos que o compõem, que levaria a uma análise inconsistente e fragmentária, e seriam insuficientes na percepção dos efeitos de sentido que apareceriam no texto. O crescimento do intertexto – o texto já existente revisto – teve seu clímax na década de 1980.

As teorias da “intertextualidade” sustentadas por Kristeva como um conceito teórico muito valioso, relacionando o texto a outros sistemas de representação ou a outros textos, ganhando força como uma resposta às limitações da análise textual e da teoria de gêneros, corrobora as ideias de Montaigne (1580) de que “mais livros são escritos sobre outros livros do que sobre qualquer outro assunto”.

O olhar de Stam

Segundo os primeiros estudos, a teoria relativa à cinematografia parte de uma longa e tradicional reflexão teórica sobre artes em geral. Muitos estudiosos e teóricos já afirmaram em seus ensaios que o estudo destas teorias, em específico, as *adaptações de romances para o cinema*, usavam uma linguagem bastante moralista e repleta de termos pejorativos que “sugeriam que a arte cinematográfica, ao adaptar, prestava um desserviço à literatura”.

O status intelectual literário alicerçou e solidificou ideias preconceituosas de que a qualidade da produção adaptada da obra seria inferior à obra-fonte e, portanto, “pobre”, “mediocre” ou “inferior”. Alguns teóricos defenderiam a primeira ideia apresentada, pelo motivo da obra original manter seu conteúdo imaculado; por outro lado alguns autores partiram em defesa da adaptação pela riqueza de seu olhar múltiplo, capaz de enriquecer com novas releituras e possibilidades o seu produto.

Os veículos midiáticos e a globalização trouxeram a modernidade e os facilitadores de cultura e arte, condensando uma “impressão da realidade” nas películas do cinema. Entre algumas hipóteses para as quais voltamos nosso olhar, veremos fatores que levaram alguns teóricos e estudiosos a desacreditar que a arte da cinematografia perduraria: o “pensamento dicotômico”, que pressupõe o ganho do cinema implicando perdas para a produção; a “iconofobia” considerada o preconceito pelas artes visuais; e a “logofilia”, tida como a sacralização da palavra e alvo de crítica de muitos estudiosos da literatura.

O cinema foi também duramente criticado, frequentemente manifestando a frustração de espectadores com relação a esta arte. Em 1926 Jhering preveniu que o cinema norte-americano era “mais perigoso que o militarismo prussiano”, e defendia a ideia de que o cinema “convertia o público em uma entidade bovina e passiva”. Para George Duhamel, segundo Stam, o cinema era o matadouro da cultura, em que os peregrinos hipnotizados, dispostos em longas fileiras, iam como “gado para o abate”, e criticou duramente o que via como uma “profanação da literatura” pelas adaptações cinematográficas:

E ninguém gritou assassinos!...Todas as obras que desde a juventude sussurramos em nosso coração muito mais que com nossos lábios, todas as sublimes canções que na idade dos entusiasmos apaixonados foram nosso pão de cada dia, nosso estudo e nossa glória...viram-se desmanteladas, mutiladas, reduzidas a pedaços. (Duhamel, 1931, p30)

O crítico cultural Walter Benjamin possuía uma opinião diversa. Para Benjamin, as formas midiáticas de massa, como fotografia e cinema, construíram novos paradigmas artísticos que refletiam as novas forças históricas do início do século e não poderiam, portanto, ser julgadas pelos antigos padrões. O cinema enriquecia o campo da percepção humana e ampliava a consciência crítica da realidade. O que tornava o cinema único era o seu caráter “nada único” e o fato de suas produções serem

disponibilizadas multiplamente, além do tempo e espaço, em que o fácil acesso o transformava na mais social e coletiva das artes.

Profundo conhecedor dos estudos voltados para a Sétima Arte, Robert Stam (1981) acredita que a arte da cinematografia passa a ser uma aliada na difusão intertextual e não empobrecedora da mesma; porém, mesmo que os estudos da arte cinematográfica venham comprovar que esta arte vai muito além de um entretenimento, para alguns estudiosos a “literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática”. Stam, contudo, defende o cinema, onde, para ele, algo de mágico acontece:

Conforme a teoria descobre a “literalidade” de fenômenos não-literais, qualidades consideradas como literárias se revelam cruciais para o discurso e prática não literários. (...) produz uma visão mais tolerante do que comumente é visto como um gênero “subliterário” e “parasitário” – a adaptação. (Stam, 1981)

Segundo o crítico, doutor em Literatura Comparada e estudioso dos “Estudos Culturais”, este é um campo que vem se preocupando muito mais em explorar relações horizontais entre mídias fronteiriças, em detrimento do estabelecimento de hierarquias verticais de valor, o que tem promovido a supressão de tais preconceitos, e favorecido o universo das teorias cinematográficas.

Para alguns estudiosos pós-modernos, o advento dos recursos midiáticos é um momento divisor de águas, numa época de grandes mudanças artísticas e culturais, no qual a narrativa assume muitas formas e gêneros, e a literatura e o romance não mais ocupam *status* de destaque, assumindo assim, a adaptação, um lugar legítimo ao lado deles:

Os narratologistas veem a história como um espécie de material genético ou DNA a ser manifestado no corpo de textos específicos; eles falam de núcleos ou substrato narrativos que existem “abaixo” de mídias específicas. (Stam, 1981)

Conflitos e polêmicas se estabeleceram desde o surgimento da cinematografia, vários relacionados ao detrimento da arte literária, dividindo muitos teóricos entre a crítica e o elogio à nova mídia. Os estudos contemporâneos indicam que a credibilidade dada ao cinema tardiamente justifica-se pelos postulados tardios de importantes teóricos, que encerraram maior seriedade à Sétima Arte.

Alguns cineastas conceituaram a arte da cinematografia de formas diversas e deram conotações variadas a concepção da Sétima Arte, muitas vezes relacionando-a à prática experimentada por eles em seus trabalhos.

Griffith teorizou que as técnicas cinematográficas haviam partido de uma perspectiva teórica relacionando pintura e cinema, provavelmente emprestadas do artista Rembrandt; Louis Feuillade descreve os filmes como “fatias de vida” - uma representação das coisas e pessoas como realmente são e não como gostaríamos, consideradas numa perspectiva do realismo artístico; Woodrow Wilson o considera uma “história escrita com luz”; Lênin afirmou que “o cinema foi para nós a mais importante de todas as artes”.

Segundo Stam, Sitney cita que “o cinema é a arte da visão, assim como a música é uma arte da audição, e deveria nos conduzir a uma ideia visual constituída de vida e movimento, à concepção de uma arte do olho, transformada em uma inspiração perceptiva que se desenvolve em sua continuidade e que atinge, assim como a musica, nossos pensamentos e sentimentos”. (1978, p. 40)

Teorias do Cinema

O surgimento do cinema – filmes propriamente ditos – é de natureza estrangeira, e embora o cinema tenha-se desenvolvido inicialmente em países como os Estados Unidos, França e Grã-Bretanha, disseminou-se pelo mundo rapidamente, tendo a produção cinematográfica de base capitalista aparecido mais ou menos simultaneamente em diversos locais, incluindo os países considerados de Terceiro Mundo. (Stam, 2003, p. 34,35)

Herdeira da história da reflexão sobre os gêneros literários (Stam, 2003, p. 24), a Teoria da arte cinematográfica argumenta que seus antecedentes trazem marcadamente forte uma abordagem à questão das “especificidades” relativas a esta arte. Levantam-se principalmente questões que conduzem à comparação dos gêneros *literatura* e *cinema*, o que levou a primeira a receber por longos anos um maior prestígio em relação à segunda, estando o cinema relegado muitas vezes a uma crítica que o reportou a um plano de segunda classe, e um *status* de simples entretenimento.

O discurso teórico do cinema bem como a crítica cinematográfica sempre estiveram relacionados à França, onde foram desenvolvidos na década de 1960 e

criaram a partir daí, ganhando voz através das mídias e repercutindo para outros países através de periódicos. Para alguns estudiosos, foram as versões sofisticadas das teorias do cinema que reforçaram a autenticidade intelectual e a seriedade de uma área que no início foi alvo de muitas críticas e pouca seriedade, e gerou “pressupostos para a criação de departamentos voltados para estudos específicos nesta área” (Stam 2003, p.214, 215).

Segundo o estudioso Walter Benjamin, “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (1992, p. 90), ou que uma adaptação tem sua própria aura, “uma presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (1968, p. 214). Porém, a arte da repetição, do recontar ou visitar o que já foi escrito ou dito, acumulou *status* pejorativo de algo secundário, de menor valor, principalmente na área cinematográfica, alvo de muitos críticos, que argumentam ocorrer um grave prejuízo à obra-fonte na travessia adaptativa, principalmente do literário para o cinematográfico.

O poeta e crítico norte-americano Vachel Lindsay abordou várias questões relativas à diversidade cinematográfica em *The art of the moving picture*(1915), com destaque para especulações em torno dos conflitos entre literatura e cinema.

Para Lindsay, o cinema é democrático, uma nova escrita. Para definir o cinema, Lindsay recorre ao exemplo de outras artes, percebendo-o simultaneamente como “escultura em movimento”, “pintura em movimento” e “arquitetura em movimento”, com o *move* constituindo o substrato comum da definição. Tal abordagem diferencial à especificidade cinematográfica definia, segundo Stam (2003), a arte do cinema em oposição a outros meios.

Algumas considerações de estudiosos lançaram conceitos positivos sobre a arte da Cinematografia. André Breton, o papa do surrealismo, considerava a arte cinematográfica como “maravilha”, e inspirou-se em parte n’A *interpretação dos sonhos* de Freud, embora suas várias tentativas de compor uma aliança entre o surrealismo e o freudianismo não tenham se mostrado produtivas.

Muitos relacionaram o cinema aos estados inconscientes do sono, e que “desde o instante em que toma seu lugar até o momento em que mergulha em uma ficção se desenvolvendo ante seus olhos, o espectador atravessa um ponto crítico tão imperceptível e cativante quanto o que une o sono e a vigília”.A interpretação distorcida, criativa e utópica que os surrealistas fizeram de Freud, propunha um cinema que libertaria, em vez de domar as energias anárquicas e liberadoras do inconsciente.

Cinema e História

Ora, se o bardo quinhentista de Avon tratava de contar e narrar suas estórias, comumente em trovas, dois séculos antes de sua origem ou antes mesmo dos *Contos de Cantuária* chaucerianos, podemos concluir que sua arte já era fruto de diálogos intertextuais, e a despeito de todo conjunto de atributos que comporta: poeta, escritor, dramaturgo, ator, diretor, produtor, certamente ainda pode receber, em certo sentido, o título de historiador e investigador - um crítico social e político muito além de seu tempo.

Teóricos que estudam outras mídias, como a cinematografia, no caso de Robert Stam, dizem que para relacionar as circunstâncias históricas de uma obra, é necessário situar o texto no interior do seu intertexto, e então relacioná-lo ao intertexto, ao texto ou a qualquer outro elemento (Stam, 2003, p.227).

Os processos intertextuais e as transmediações passaram a condensar unidades separadas da história escrita, uma vez contada, e as reproduziam em outras mídias, versões ou traduções, o que gerou um amplo acesso hoje no universo globalizado ao qual nos inserimos. A literatura é permeada de questões sociais e históricas que implicam o interesse do público, mas o cinema tem em seu diferencial vantagens que encantam e envolvem o espectador, despertando sentidos diferentes dos que acessamos na literatura.

A mais fantasiosa obra literária de ficção encerra em si muitos imaginários, padrões culturais, ideologias e relações de poder. Tal afirmação é perfeitamente válida para a arte da cinematografia. A Sétima Arte vem como já dito antes, sendo uma fonte cada vez mais utilizada por historiadores contemporâneos.

Segundo os estudos de José D'Assunção de Barros(2008), o Cinema permite muitas possibilidades de relação com a História. Uma delas é apresentar-se como “agente da História”, seja através da Indústria Cultural ou de ações estatais e os diversos usos políticos, e esta forma midiática assume, portanto, uma dimensão muito além de meio ou objeto de estudo, mas de sujeito da História. (2008, p. 48)

Um filme produzido para o cinema muitas vezes depende de políticas e interesses mercadológicos (financeiros) da Indústria cultural, podendo se apresentar como um projeto para influenciar a sociedade, formar opinião, denunciar. Mas o Cinema é também produto da História, na medida em que for delineado pela sociedade

que o contextualiza, define sua linguagem, institui suas temáticas. Qualquer obra cinematográfica é portadora de marcas e indícios da sociedade que a produziu.

O olhar do historiador quanto à proposta cinematográfica pode dizer se o interesse por ambientar um filme em determinado tempo ou lugar traz em si imbricado um propósito. Se, por exemplo, os tempos recentes mostram a renovação da pretensão por filmes ambientados nos tempos da Antiguidade ou da Renascença, isso certamente diz algo ao historiador sobre o atual contexto sócio-cultural ou político que renovou este interesse na contemporaneidade. Esta relação também nos diz muito sobre o olhar do espectador, do público receptor, muito mais que os próprios idealizadores da arte.

O cinema veio trazer à luz e introduzir uma nova e singular linguagem (como desejou Virgínia Woolf) diferente da literatura, a qual os historiadores se ambientaram, além de ser ponto de confluência de muitas outras linguagens, formas de expressão artística e registros de comunicação – o som, a cenografia, a arquitetura, o visual. A arte da cinematografia deu uma nova roupagem à cultura midiática contemporânea. Para a literatura, o cinema se vale na composição integral da constituição de um roteiro, transformado a partir do enredo que já existia em forma de livro, por exemplo.

A História e o Cinema (e poderíamos acrescentar a eles o Teatro) estão imbricados e fadados a uma parceria de intermináveis possibilidades. A arte cinematográfica, como forma de expressão, será eterna fonte de pesquisa para compreender a realidade que a produziu e, portanto, sempre um campo promissor para a historiografia. Para a estudiosa Bárbara Heliodora, Shakespeare não ia contra a História em seus textos, mas era, ao contrário, astuto manipulador dela.

O olhar do Roteirista

O diálogo entre os campos artísticos da literatura e do cinema ultrapassou muitos desafios ao longo dos anos até alcançar uma relação ampla de mútua cooperação. No cinema um plano apresentado não equivale a apenas uma palavra. A adaptação transposta da literatura para as telas necessita adaptações por inúmeros fatores, entre outros, a interpretação do diretor e do roteirista, o tempo da cena, a disponibilidade orçamentária.

Na tela, o formato do filme nos dá a sensação de realidade física, da imagem em movimento de Deleuze, nos aproximando do discurso transformado em literatura oral através de recursos imagéticos, sonoros e nos apresentando um valor estético. O momento atual não nos permite dissociar as áreas relacionadas, como as artes, pois tudo funciona de forma interdisciplinar e intertextual. Vivemos um momento universal em que tudo se inter-relaciona.

Certamente que o conteúdo de Shakespeare, em sua forma bruta, não seria tão interessante numa adaptação fílmica. Seus discursos longos e divagações filosóficas identificados pela tradição aristotélica, característico dos textos dramáticos demandariam um tempo maior na mídia cinematográfica. O papel do roteirista aqui é fundamental em sua concisão e depuração, além de dar o brilho e o direcionamento necessário a uma descrição minuciosa que valorize detalhes mais relevantes e que definirá a época, o momento, e irá contextualiza-la de acordo com os objetivos que o profissional de direção deseja com o trabalho em processo.

O roteirista de um filme que será adaptado é o profissional que procura ver o alcance social desta obra, os impactos dela na sociedade, quais pontos são pertinentes ao enriquecimento cultural e artístico do público ou mesmo qual o objetivo da adaptação. Este quesito, dentro da arte da cinematografia, quer sempre dar um “efeito” a seus resultados.

A relação existente entre a arte e a realidade, e entre a técnica cinematográfica e as responsabilidades sociais a que ela está imbricada, sempre foram importantes pontos a serem considerados pelos roteiristas e muito explorados nos estudos da teoria do Cinema. Toda arte foi modificada desde Auschwitz, segundo Adorno (1985), em seu discurso acerca do eventual despojamento moral da obra de arte, em que filmes fascistas/racistas podiam ser, ao mesmo tempo, “obras-primas” em termos de produção, mas “repugnantes” em termos políticos e éticos.

Formulando definições que caracterizem o roteiro em uma obra, podemos afirmar que é a peça básica da indústria cinematográfica: documento que registra todos os envolvidos no processo, elementos fundamentais para a produção do trabalho elaborado. Na produção de Zeffirelli, em 1968, os roteiristas responsáveis pelo sucesso do filme foram Masolino D’amico e Franco Brusati, que trabalharam em conjunto com o diretor Zeffirelli, co-roteirista da adaptação.

Segundo os estudos de Flores (2015), o roteiro divide-se em dramático, épico ou lírico. O “dramático” tende a mostrar mais do que conta; o “épico” tende a ser mais narrativo (conta mais do que mostra) onde o papel do narrador é essencial; e o “lírico” mostra metaforizando (a subjetividade conduz a trama). O roteiro lírico trata-se de um gênero bem menos utilizado, pois ao ser transposto para o cinema torna-se uma arte que exige aporte financeiro e implica em um investimento oneroso.

Segundo a estudiosa das adaptações Linda Hutcheon, no que tange à arte da cinematografia, todos os atores tomam um roteiro prévio a ser seguido em sua interpretação, o que os leva a ser considerados “adaptadores” (2011, p. 120). Tais ideias concordam com as considerações de Stam, de que o objeto de adaptação para estes profissionais seria o roteiro que os inspira no trabalho a ser desenvolvido (2005, p. 22).

Contudo, Hutcheon, considerando questões da cinematografia em seus estudos da Adaptação, acredita que embora o roteiro original seja a inspiração que estes profissionais sigam previamente, alguns admitiriam buscar referência no texto adaptado, principalmente se seus personagens forem de uma obra clássica ou canônica, conhecida do público para o qual será feita a adaptação. A relação existente entre a obra original e sua versão adaptada, neste caso, seria importante fonte de pesquisa dos profissionais envolvidos na adaptação.

Para Flores (2015), o romance permite uma viagem no tempo e no espaço, onde as criações são individualizadas, diferente da arte cinematográfica, que traz os personagens caracterizados pelos atores e atrizes, e exige uma realidade mais verossímil. Segundo o estudioso, resumiríamos as diferenças dos conflitos expostos em cada gênero de forma diversa e antagônica: enquanto o romance expõe um conflito mais psicológico – dependente da imaginação de seu espectador – o cinema dramatiza o conflito mais palpável, físico e sensorial para o público que o recebe.

O olhar do Espectador

Os formalistas russos foram os primeiros a explorar com um mínimo rigor a analogia entre a linguagem e o cinema. Seguidos pelas considerações do linguista Saussure sistematizaram o mundo aparentemente caótico dos fenômenos cinematográficos, e eram sensíveis ao que chamaram de “fenomenologia do espectador”.

Ao lermos a obra Shakespeariana, podemos perceber que é muito comum em sua produção ele explicitar o caráter ficcional de suas peças, o que inevitavelmente gera no espectador, além de construir parte do significado da obra, um convite a que utilize sua imaginação e criatividade diante dela, incentivando a capacidade crítica em seu olhar. Este artifício reflexivo permitia, ao espectador da renascença, ser ativo na construção do trabalho apresentado.

No teatro da Antiguidade, o espectador via as cenas que respeitavam certa linearidade, umas atrás das outras, como num fio narrativo único, ou blocos narrativos direcionados. O espectador do cinema na contemporaneidade depara-se com a imbricação de muitos elementos, o que leva, inevitavelmente, a criar no seu público novas competências leitoras/espectadoras.

Desde os primórdios do século XX, o cinema não deixou de inovar; nos termos de Jean Epstein (1926), a nova linguagem trazida pela arte moderna da cinematografia era chamada de “nova gramática cinematográfica”, e incluía em sua constituição possibilidades antes impensáveis: recuos de tempo, efeitos expressivos nas tomadas de câmera, ângulos diferentes de visão, entre outros recursos fantásticos e capazes de operar verdadeiros milagres na tela. Seu público ia se educando a uma nova maneira de enxergar o mundo imagético que o Cinema lhe oferecia.

O que aconteceu na era tecnológica da arte cinematográfica não foi diferente – o diretor e o roteirista são elementos primordiais por lançarem espaços, lacunas que gerem esta construção de sentido por parte do público. O filme, com o passar dos anos, ensinou a seu receptor uma nova maneira de ler imagens, movimentos, sons, e entender seu sistema de signos linguísticos, cenas, montagens, interrupções, cada vez mais sofisticadas, recursos mais elaborados e efeitos mais modernos: ensinou ao público novas maneiras de apre(e)nder este novo código.

Segundo Hutcheon (2011), se tivermos conhecimento prévio da obra adaptada, teremos a vantagem de preencher “lacunas diversas” – como os espaços vazios perceptíveis na condensação do roteiro pela versão adaptada – o que não acontece quando assistimos a uma adaptação a qual desconhecemos a obra original: ela será para nós uma obra qualquer, uma produção original; contudo, se a obra adaptada for “canônica”, mesmo sem termos tido contato com a obra fonte, poderemos contar com uma “memória cultural geralmente disponível”. É fácil exemplificarmos ilustrando a questão com um questionamento: quem nunca ouviu falar de *Don Quixote* ou de *Romeu e Julieta* alguma vez na vida?

Para Stam (2005, p. 3), algumas adaptações falham na sua transposição para outras mídias ao deixarem se perder o que teria o espectador como primordial em sua versão original, ou muitas vezes “perdem os aspectos salientes de suas fontes”. Podemos afirmar que a produção cinematográfica de Zeffirelli é algo que a crítica já consagrou: ao manter, dentro do que julgou conveniente e possível, a obra fiel à sua versão original, mesmo transpondo o seu conteúdo quatro séculos depois, o diretor italiano conseguiu conservar a originalidade, a “sacralidade” literária, ao contar a mesma estória utilizando outros recursos artísticos numa linguagem dialógica que combinou variação e surpresa, e configurou a receita certa ao espectador de sua época.

A maioria das adaptações atualizadas para a cinematografia leva em conta o tempo narrativo – condensando o seu conteúdo que se adequa à mídia – e ao público para o qual ela foi adaptada. Objetivo do cinema em adaptar é dar voz aos personagens clássicos de vulto na literatura e recuperar/ revitalizar estórias fictícias, antigos mitos, dando nova roupagem a valores humanos imortais, como é o caso do tema do *amor* shakespeariano e suas relações humanas.

Segundo Hutcheon (2011), o trabalho de Franco Zeffirelli em 1968 estava voltado para este olhar contemporâneo: ao adaptar *Romeu e Julieta* para o cinema, ele tornou a paixão dos amantes “mais física” e eliminou discursos que desaceleravam a ação, aumentou a tensão nas contendas e enfatizou o *sex appeal* da trama, tudo para satisfazer o que percebeu como a demanda do público de 1968.

O posicionamento crítico e analítico despertado no espectador do cinema quando é conhecedor prévio da obra-fonte, ao assistir a transposição do clássico para as telas, certamente será inevitável.

Cinema e Literatura

Robert Stam (2000, p. 61) considera o cinema a mais inclusiva e sintética das formas *deperformance*, a qual engloba em si uma linguagem completa por possuir diferentes meios de expressão, como a música, a fotografia, entre outras. Para alguns escritores, como Graham Swift, que teve seu romance adaptado, o maior desejo de todo autor é que sua obra seja alcançada em gestos e ritmo perfeitamente calculados, que alcance o espectador, entre outros detalhes que o cinema realiza com prodigiosa competência.

Embora estejam amplamente relacionados, a literatura e o cinema possuem características bem distintas, como o fato da recepção literária ser uma ação solitária e a da recepção cinematográfica estar associada a uma ação social; na literatura vemos os personagens que se constroem com o desenrolar do enredo, já no cinema não só personagens como intérpretes dão vida aos mesmos. Além do som e de outros elementos que o cinema traz, a linguagem utilizada vai além do visual, pois o corpo que é assistido transmite uma linguagem, ao que Patrice Pavis (1989) chama de “corpo-linguagem” – e que Hutcheon (2011) ressalta: “o visual é tão importante quanto o auditivo”.

James Joyce utilizou em seus romances, no início do século XX, a estratégia discursiva do “fluxo de consciência” para expressar a fusão do mundo interior e as subjetividades do eu, ao qual a estudiosa canadense Linda Hutcheon sugere ter representado o marco do surgimento de novas mídias, entre elas a cinematografia, pois, naquele momento, “o próprio processo do pensamento constituía então o tópico que tornava viável o abandono do mundo linear e lógico” (2011, p. 27).

Um campo explorado pelos estudos da intermedialidade trata da fusão de vários gêneros das artes, que marcam esta era da modernidade, e que nos levam a crer que a arte da cinematográfica é o resultado de uma série de convergências artísticas que resultam num indicativo de que o saber não é específico. Para suprir a dinâmica do mundo pós-moderno, o cinema trouxe o peso da instantaneidade, de uma simultaneidade de elementos que despertavam os sentidos, que entorpeciam pelas técnicas capazes de hipnotizar o espectador.

Relacionando a literatura e o cinema, podemos verificar que a palavra escrita encerra em si uma certa “aura da escritura”, como demonstra Stam em sua *Introdução à*

teoria do cinema (2003), sendo mais precisa aos pensamentos e sentimentos que gera em seu espectador; em contrapartida, o cinema compõe um universo mais sutil e complexo.

Ora, se a literatura em sua palavra impressa em livros permite milhões de possibilidades ao seu espectador, mais possibilitará o cinema, em sua multiplicidade de planos, intercalados e em interação com sons, música, fonética, imagens. Para citar o velho clichê, “uma imagem vale mais que mil palavras” (Stam, 2003, p. 28).

2.2 - Outras teorias: O olhar de Deleuze

Gilles Deleuze escreveu, sobre a arte cinematográfica, dois livros impactantes e ambiciosos que marcaram uma época: *Cinema I: A imagem-movimento* (1986) e *Cinema II: A imagem-tempo* (1989).

Movido por alguns teóricos e temas da teoria do cinema, Deleuze os revisita e revitaliza. Em seus conceitos inovadores, o autor priorizou em suas teorias o que se descartava nas considerações sobre o cinema até então: o movimento como o encontro entre a percepção e a matéria. Seguindo o mesmo pensamento de Bergson, Deleuze relaciona os movimentos da matéria em um mundo de “variação, ondulação e vibração universal”.

A leitura das concepções de Deleuze nos leva a escutar os “ecos de muitos teóricos da arte cinematográfica”, mas sua abordagem é minuciosa e quase “taxonômica”, classificando os sons e imagens não limitadas a um viés estático, ingênuo ou estruturalista, pois, argumentou seus conceitos através da criação de novas expressões, mais didáticas, ao relacionar o cinema clássico à “imagem-movimento” e o moderno à “imagem-tempo”.

Outros escritores e teóricos saíram em defesa da arte, a despeito de toda a crítica a seu entorno, como Ismail Xavier (1977), em sua obra *O discurso cinematográfico*, comparando a arte cinematográfica a uma “janela aberta para o mundo”. Roland Barthes (1977), por sua vez, defendeu a novidade e levantou a ideia de “especificidade da arte” ao considerá-la original em suas afirmações de que “o filme não precisaria estar necessariamente associado ao livro”. O filósofo Derrida (2009) analisou e formulou postulados que romperam com processos hierárquicos de *fidelidade* e cópia.

Para Stam (2003), é necessário ir bem além do que é considerado “noção da fidelidade” (transposição intersemiótica fiel do que foi lido na obra fonte) para analisarmos adaptações de obras literárias, evitando o risco de empobrecer esta análise. Tudo no cinema, segundo o crítico, é relevante na construção do sentido: cores, sons, imagens. A própria obra-fonte contém muitas possibilidades e vantagens intertextuais à disposição de serem desvendadas. (Stam, 1981).

Ismail Xavier nesta mesma obra remete aos artifícios discursivos que sustenta a cinematografia, além das noções que derivam de perspectivas da pintura, que tentava copiar a visão do olho humano, incorporando perspectivas descobertas pelos artistas da pintura na Renascença⁵ italiana. O cinema, através das manipulações durante as filmagens, procurava relacionar o olho à câmera, num processo ilusionista reprodutor de uma ilusão imagética que tenta imitar fielmente a natureza e sua realidade.

Hutcheon tece, em suas teorias, considerações sobre os aficionados pela arte cinematográfica: os “cinéfilos” – os quais tem um olhar diferenciado diante dos filmes adaptados e “veem os novos filmes através das lentes de outras obras”. Ao verem um filme como adaptação de uma peça shakespeariana, percebem as semelhanças da peça em si ou mesmo de outras adaptações, “traduzindo o mundo translúcido da versão anterior, com seu teatralismo autoconsciente e estilizado, para a atmosfera úmida e suja do realismo cinematográfico”.

2.3 - O olhar de Hutcheon

Linda Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011), traz uma desmistificação dos conceitos negativos que este gênero veio colecionando ao longo de muitos anos, e embora existissem aqueles que defendiam revoltados a extinção do cinema por ser um gênero alienante, como Georges Duhamel (1931), Hutcheon ressalta que já no ano de 1926 a escritora Virgínia Woolf, embora relutante a princípio, considerava que o cinema teria um potencial a ser desvendado, pois refletia uma forma de “expressão das emoções nunca antes experimentada”.

A expressão “arte cirúrgica” (Abbott, 2002, p.108), cunhada para definir o que sugere o trabalho do adaptador como profissional capaz de subtrair ou acrescentar - em

⁵Período conhecido como Renascimento - Período Europeu que compreendeu o início do século XIV e fim do século XVI, em que valorizou-se as redescobertas e referências das artes antigas, com ideal humanistae naturalista.

geral nas adaptações de romances - é teorizado como um “modo de engajamento”, classificado como a transição do “contar” para o “mostrar” (Hutcheon, 2011, 67), e são geralmente as transferências do modo impresso para o performativo (o que acontece na adaptação de um livro para um filme, por exemplo).

Segundo o conceito de adaptação, o termo levado em conta como “produto” implica em uma definição formal possível, contudo, levado em conta como processo de criação e recepção, é preciso considerar outros aspectos envolvidos. A adaptação pode ser considerada uma transposição de uma obra ou uma “transcodificação”, que pode envolver uma mudança de mídia, de uma ou mais obras reconhecíveis; pode ser ainda um processo de criação, uma (re-)criação ou uma (re-) interpretação, sendo ato criativo e interpretativo de recuperação; por fim, pode ser contudo uma forma de engajamento, de intertextualidade. Resumidamente, ela pode ser conceituada como sendo uma derivação que não é derivativa, ou uma segunda obra, mas que não é secundária – é assim (Fischlin; Fortier, 2000, p. 4) um processo de recriação cultural mais amplo. (Hutcheon, 2011, p. 30). Desta forma, os adaptadores seriam primeiramente intérpretes e finalmente criadores.

Bem como observado por Stam e por Hutcheon, o apelo financeiro é igualmente um motivo relevante nas adaptações dos livros em versões cinematográficas, em vista do crescimento capitalista concomitante ao apogeu da cinematografia. A censura sempre foi um determinante na revitalização de alguns textos, visto o perigo em haver uma “dessacralização” da palavra, segundo Stam (2000, p. 58). Para alguns compositores italianos do século XIX era preferível a adaptação como segura aposta financeira - investiam apenas em adaptar romances ou peças teatrais de renome e com histórico de sucesso, para evitar a censura ou problemas financeiros.

Após 450 anos de seu nascimento, as obras de Shakespeare destacam-se ainda com significativo vulto no cenário mundial, renovando-se a cada nova geração. A expressão “globalização cultural” foi utilizada para definir o alcance das transcodificações através do mundo – adaptações de obras vertidas em filmes, jogos, quadrinhos, entre diferentes culturas no universo da comunicação e da arte, e segundo alguns estudiosos, um fenômeno que tem aumentado muito nos últimos anos.

Exemplos notórios de que a arte do autor inglês não se intimida por fronteiras culturais são verificados nas adaptações cinematográficas de Shakespeare através do mundo: a versão japonesa do filme *Macbeth – Trono manchado de sangue* (1954), de Akira Kurosawa, que fez grande sucesso no cinema oriental e consagrou seu diretor que

ficou conhecido internacionalmente após a adaptação, ou a obra traduzida para sânscrito de *A MidsummerNight's* ainda no século XIX (1892) pelo professor Krishnamachari, com o objetivo de introduzir aos alunos a poesia de Shakespeare na Índia. Segundo Garber (1987, p.7), Shakespeare, para muitos adaptadores, constitui um “monumento a ser derrubado” e, portanto, um desafio possível de ser superado.

Franco Zeffirelli produziu, em 1967, um ano antes de seu aclamado *Romeu e Julieta*, a adaptação de *A Megera Domada*, versão que recebeu em seus créditos os dizeres da crítica de “agradecimentos a William Shakespeare, sem o qual eles estariam em busca de palavras”. O elogio deixava subentendido que William Shakespeare certamente o aplaudiria, mas que seus idealizadores não estavam sozinhos em sua corajosa empreitada. O casal de atores Elizabeth Taylor e Richard Burton protagonizou a adaptação, que, segundo a crítica, inspirava um elenco bastante comercial do filme, na época.

Shakespeare é o autor mais filmado de todos os tempos. Cabe ressaltar algumas cenas emblemáticas em sua obra, que possuem o conteúdo sensorial perfeito, mesmo na obra escrita, e que o cinema as utilizou por perceber o valor imagético que possuíam: caso da cena do banquete (foto anexo) de *Macbeth*, momento em que o general tem as visões esquizofrênicas que o atormentam durante o jantar com as autoridades, ou da sacada da casa dos Capuleto, de *Romeu e Julieta*, local onde os amantes se despedem, retratado com destaque pela obra fílmica.

Poderíamos justificar o ato adaptativo de Zeffirelli como o simples desafio de desvendar a multiplicidade dos escritos shakespearianos, mas também pela incerteza de que o “mostrar” esteja aliado ao “contar” (como o “showing” explorado pelo escritor Hemingway que o utilizava junto ao “telling”, próprio do modelo realista/ naturalista), segundo as teorias da adaptação de Linda Hutcheon (2011, p. 35).

Muito da história e memória, recontadas e reconstruídas ao longo dos anos, se encontram nas obras de William Shakespeare. Inferimos que Zeffirelli, assim como Stam, enxergou grande potencial na cinematografia para reproduzir os escritos do bardo, o que nos permite, nas palavras de Hutcheon, afirmar que:

O uso das técnicas cinematográficas aponta para uma das maiores vantagens que os filmes têm sobre as adaptações de romances para o palco: o uso de uma mídia variada que, com a ajuda da mediação da câmera, pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção. (Hutcheon, 2011, p. 73).

A adaptação para o cinema justifica-se pela mídia cinematográfica possuir uma série de vantagens sobre outras mídias e também sobre a palavra escrita, principalmente se sua adaptação for de uma obra canônica e rebuscada. O cinema pode incluir artes variadas, visuais ou não, ao mesmo tempo - a música, a poesia, a pintura, numa linguagem completa e rica, o que leva o cineasta a trabalhar muitos gêneros ao mesmo tempo.

2.4 – O olhar interrompido de Stam

Certo de que a força do amor exerce tal poder sobre a imaginação do homem, William Shakespeare sabia bem o que pretendia quando escreveu sua obra no século XVI e permitiu a ela “vazios” abertos à opinião do seu espectador, onde seu público era solicitado a opinar e preencher estes “espaços” com sua imaginação. Era assim que no palco elisabetano antirrealista o bardo instigava a construção de sentido à incompletude de sua arte.

Bem como na época de Shakespeare, as “lacunas” existentes na obra literária, segundo o conceito do *olhar interrompido*, podem ser preenchidas pelas técnicas utilizadas na adaptação, produzidas pelos efeitos de recursos midiáticos e complementadas pelo olhar do espectador co-participativo, promovendo ao novo, uma releitura mais completa que o seu original.

Linda Hutcheon ressaltou a importância da adaptação no que concerne ao “preenchimento de lacunas”, mas no sentido oposto em que a versão adaptada perde muito de sua essência, como é o caso do balé ou ópera de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare:

Se conhecermos o resumo básico da peça de Shakespeare *Sonho de uma noite de verão*, por exemplo, muito provavelmente seremos capazes de preencher lacunas exigidas pela destilação do enredo nas versões da ópera ou balé. (Hutcheon, 2011, 167)

As palavras de Iser (1979, p. 59) corroboram os conceitos de Hutcheon no que tange ao conhecimento da obra-fonte, posto que “a peculiaridade da imagem representada se evidencia quando assistimos a versão cinematográfica de romances que já tínhamos lido”.

2.5 - O Contexto histórico de 1968

Um efervescente período instalou-se no final dos anos 1960, com acontecimentos que reverberaram mundialmente em diversas áreas como a arte, a política e a sociedade como um todo. Na área artística, a cinematografia crescia ganhando vulto entre os intelectuais e fortalecendo as teorias do Cinema que ganhavam maior notoriedade e crédito através da expressão de artistas como Bertold Brecht, Sergei Einsenstein, nas ideologias de Benjamin e Adorno, nas figuras de Sartre e Marcuse.

O Maio de 68 e os protestos contra a guerra do Vietname, a invasão da Checoslováquia pelas forças do Pacto de Varsóvia, a descoberta dos métodos contraceptivos que nas décadas seguintes surtirão no fim da censura e da pena de morte no Reino Unido, são alguns acontecimentos livremente enumerados que encerram esta época.

Este período foi marcado na Europa por uma Itália desacreditada do povo por sua política corrupta, e uma França que eclodiu em conflitos estudantis em todo o país, tendo como pano de fundo o marxismo ocidental, e o fim da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética. Todos estes elementos conduziram o *leitmotiv* que o cinema precisava para satirizar uma produção clássica em *Doutor Fantástico* (1964), de Kubrick. Na ocasião, Godard lança o filme *A chinesa* (1967), na mesma época em que Guy Debord desafia o sistema artístico, com o seu livro-manifesto *Sociedade do Espetáculo* (1967), criticando a sociedade moderna e as mazelas do sistema capitalista.

Segundo Stam (2003), Walter Benjamin havia tratado da “estetização da política”, mas a cultura cinematográfica de 68 ia contra a maré pela “politização da estética”. Intelectuais como Truffaut e Godard, unidos a Barthes, lutavam ativamente pela recondução de Henri Langlois a seu cargo de diretor da Cinemateca Francesa, o que levou ao “fechamento das cortinas” do Festival de Cannes de 1968.

Tais acontecimentos culminaram nas propostas dos “Estados Gerais do Cinema” que reivindicavam: a abolição do Centro Nacional de Cinematografia, abertura de novos locais de exibição e a abolição da censura. O período de Maio de 68 ficou marcado por uma importante ruptura, nas ideias e nas artes, que se estendeu por inúmeros países por longos vinte anos. A revolta global figurava contra o capitalismo, imperialismo e

formas autoritárias de poder comunista, manifestadas em muitas cidades e diferentes países - entre elas no Brasil, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro, mas não só - como um movimento multicultural. Foi a primeira insurreição em que a mídia teve papel fundamental na veiculação e deu relativo peso ao movimento social.

3 – Terceiro Capítulo: Na coxia do Bardo inglês

*Shakespeare teria sido um excelente roteirista.
(Orson Welles)*

Após discorrermos sobre as teorias do Cinema e da Adaptação, relacionadas ao contexto histórico, político e social a partir da década de 1960, no mundo, este momento da nossa pesquisa busca introduzir como base um levantamento de pressupostos acerca do contexto histórico e político da Inglaterra do Bardo, as estruturas que compunham os teatros da época, além de considerar as estratégias estilísticas e discursivas no olhar de “roteirista” do escritor no século XVI, voltadas para a criticidade do público que a prestigiava.

Introduziremos o Terceiro Capítulo tecendo ainda considerações sobre a relação existente entre sua obra e a cinematografia, relacionando as adaptações ao longo da história, algumas transposições fílmicas da clássica tragédia-lírica, além de montagens que alcançaram prestígio do público e da crítica, as obras clássicas que influenciaram a obra original inglesa em seus intertextos, e teorias que defendem a ideia do “anti-ilusionismo”, desde a antiguidade até o apogeu do cinema,

Contextualizarmos ao longo deste capítulo a configuração do povo que prestigiou as peças na Inglaterra da época shakespeariana, público espectador de sua arte renascentista, relacionando este olhar da época elisabetana à contemporânea, levando em consideração as pretensões veladas e explícitas na obra quanto a sua adaptação para o cinema.

3.1 - A Inglaterra do “Bardo do Avon”

Shakespeare revolucionou com sua arte uma época, e ousou bem mais que simplesmente escrever: transformou uma sociedade com suas críticas e denúncia social disfarçadas nas estratégias estilísticas de sua escrita, tornando-se um escritor do povo, apesar do contato constante com a nobreza e a aristocracia de sua época. Favoreceu a

plebe e conheceu a fundo as mazelas sociais, morais e políticas às quais estava inserida a sociedade em que vivia, no século XVI. Revisitou ainda outros artistas que o precederam, herdando uma tradição poética e teatral longa e rica da Idade Média, e criticou duramente, porém, de forma implícita, as forças políticas que administravam na ocasião.

Ao tomarmos a obra shakespeariana *Romeu e Julieta*, escrita no fim do século XVI (1594/95), quando o autor contava por volta de seus 30 anos, podemos pensar na trajetória e no processo de intelectualização e maturação do escritor, poeta e dramaturgo William Shakespeare. Nascido em 1564, Shakespeare fundamentou-se em seu crescimento nas artes e abandonou a província no interior da Inglaterra Stratford-upon-Avon, migrando em 1585 para a capital Londres, são dados biográficos sobre sua vida e carreira que sucedeu numa época carregada de novidades nas artes, música, literatura, que influenciavam mudanças na economia e na política de uma Inglaterra que vivia um momento novo e rico de possibilidades.

Shakespeare vivia uma época de grandes nomes, com talentos multiplicando-se e tudo o que produzia lhe favorecia destaque por sua originalidade. A instituição do conceito de “lugar” favoreceu a construção de estruturas dedicadas à representação teatral, e esta arte sobressaía no panorama cultural do período elisabetano. A perseguição das autoridades, a censura dos preconceitos do Puritanismo que figuravam nesta época, além de epidemias da temida Peste, conduziram a uma ruptura neste período de crescimento artístico, quando uma crise em 1592/93 fechou as companhias de teatro.

Após um período em que a arte cênica sobreviveu pelas trupes itinerantes, compostas, entre outros, de educadores, que consideravam o teatro um excelente meio de ensinar moral e Latim a seus alunos, Shakespeare recorria às narrativas de procedências diversas, como lendas, mitos, romances gregos ou de cavalaria, contos populares e eruditos, tradições de outras culturas, o teatro medieval e comédias antigas, como a italiana renascentista.

Shakespeare certamente buscava encontrar um meio de escrever sem ser repreendido pela censura da época, e busca em seus textos não ter compromisso com a lógica ou a verossimilhança, mas introduzir e problematizar sérias questões na temática de suas produções, como o conflito entre nações, o poder patriarcal conflituoso entre as famílias, a questão da prostituição, direitos e deveres políticos, com personagens e discursos que muitas vezes camuflavam seu real interesse e propósitos.

A linguagem do escritor era influenciada pelo momento do apogeu da língua inglesa, que crescia com arrojada liberdade em suas criações, momento este em que o autor se valeu de importação de palavras, invenção de outras, e muitas de suas novas expressões e frases atravessaram séculos, habilidade pela qual Shakespeare se destacou em sua época, sendo possuidor do maior vocabulário entre os escritores.

Neste período, o dramaturgo conhece a *The Chamberlain's Men*⁶, a companhia de teatro da Rainha Elizabeth I, e passa a ser sócio minoritário da trupe patrocinada pela rainha. Passa, assim, a ser o principal dramaturgo nacional da Inglaterra, além de poeta, ator, escritor, suas obras eram investidas pela monarca. As peças shakespearianas eram primeiramente encenadas para a rainha e então aprovadas, liberadas para encenação ao povo. William Shakespeare foi, portanto, um expressivo representante do teatro no período elisabetano para o povo inglês (“isabelino” para os espanhóis), e consagrou-se como o maior autor dramático da literatura universal.

A Rainha Elizabeth I foi a filha bastarda do rei inglês Henrique VIII com Ana Bolena, com a qual se casou após romper com a Igreja Católica por não conseguir autorização para seu divórcio da espanhola Catarina de Aragão, com a qual teve a filha Mary, mas desejava um herdeiro para seu trono. Pertenceu à família nobre da Casa de Tudor, que gerou uma dinastia homônima de monarcas ingleses que reinaram na Inglaterra no fim da Guerra das Rosas, do final do século XV ao início do século XVII. Símbolo de uma Nova Era sobre a Inglaterra, a rainha conseguiu chegar ao trono depois da morte de sua irmã Mary, em 1558, aos 25 anos de idade, e surpreendeu em seu governo, adotando medidas que favoreceram a economia inglesa e impediram a invasão de países inimigos.

Entre importantes determinações de seu reinado, destacam-se a obra reformista de seu pai Henrique VIII que, ao morrer, exigira que o Anglicanismo – religião criada por ele – fosse restituído oficialmente na Inglaterra, antes declinado por sua irmã e antecessora católica, a rainha Mary. Entre outros, promoveu os investimentos industriais, a expansão econômica por companhias de comércio e navegação, e inaugurou para sua nação um momento singular de projeção da Inglaterra como potência política, religiosa e artística, promovendo ainda o desenvolvimento da Literatura, entre outras artes, como o teatro, pelo qual tinha maior prestígio.

⁶*Os homens do Senhor Chamberlain* - A Companhia Teatral patrocinada pela Rainha Elizabeth I, para a qual Shakespeare mais produziu em sua carreira.

Elizabeth foi uma rainha astuta e diplomática, e soube dosar esta diplomacia em suas medidas, procurando não causar insatisfação ou indisposições em seus súditos, estabeleceu acordos para evitar possíveis conflitos, deu voz aos pequenos, e fez muito “em nome da paz”. Conhecida como a rainha virgem, Elizabeth nunca se casou e tampouco teve filhos que a sucedessem no trono, reinando até 1603 e encerrando aí sua dinastia.

3.1.1- O intrépido Shakespeare

Não poderíamos afirmar com convicção que, velado no olhar astuto e crítico de Shakespeare, em suas estratégias discursivas e estilísticas de escrita, todas as suas produções sustentariam pretextos de uma crítica político-social implícita. Mas concordamos que o discurso apresentado, unido ao visual de um teatro representado à luz do dia, na precariedade da falta de cenário, ostentando quase nenhuma mobília, transmitia ao público informações importantes, confidenciais ao espectador solicitado a participar através do seu imaginário.

Pensar a peça *Romeu e Julieta* encenada nos tempos elisabetanos e nos palcos de uma época em que as artes eram cheias de restrições políticas e sociais, é levantar as cortinas por trás do romantismo de sua única obra *trágico-lírica* para adentrar a “coxia” de Shakespeare e invadir sua intimidade laboriosa, verificando que o escritor escondia nos interstícios dos discursos da poesia em verso de seus personagens trágicos, ou algumas vezes explicitava visceralmente, detalhes relevantes que podemos destacar como acuidade crítica do escritor.

A comicidade ácida ou uma ironia religiosa, nos discursos de personagens como Mercuccio ou Ama, uma historicidade apurada nas referências nem sempre fictícias da história da época, a discrepância hierárquica social nas diferenças entre as classes, a valorização da liberdade intelectual feminina nos discursos eruditos de Julieta, a hilaridade criada pelo personagem feminino representado por um homem em indumentária feminina - numa época em que a censura puritana⁷ impedia que mulheres atuassem no teatro - nos leva a supor que a uma imagem vista pelo público seria, no mínimo, uma concepção burlesca e caricata.

⁷Puritismo era o regime religioso que ostentava as leis sobre moral e bons costumes bastante rígidas na época.

3.1.2 – Shakespeare através da História

Sabemos que William Shakespeare era, antes de tudo, um investigador da história e leitor de muitos clássicos que o precederam, para quem a literatura e a história representaram ferramenta indispensável de pesquisa dos elementos que compunham a sociedade na qual estava inserido – e que foi fonte de expressão artística por longos anos. Bem como a história se serve de outras áreas do conhecimento, como a ficção literária, a literatura utilizou também muitas vezes a história como fonte primordial e inesgotável para compor trabalhos de pesquisa historiográfica. O ofício de Shakespeare era, portanto, o de pesquisador de elementos que iriam compor de forma mais completa a sua arte.

Shakespeare escreveu dez peças baseadas na história da Inglaterra e quatro inspiradas na história romana. Sua poesia é dividida em *lírica, narrativa e dramática* e composta por 154 sonetos, diversas peças históricas, escritas para encenação, comédias e tragédias, além de poemas narrativos, que se remetiam a temáticas como imortalidade, violência, amores impossíveis.

Como a história dos ingleses era relativamente curta, parece-nos e supomos que Shakespeare naturalmente escreveu ainda sobre a história de outros povos, culturas e contextos estrangeiros, o que é perceptível nos discursos pertinentes às mazelas do “reino da Dinamarca”, em Hamlet; na “Escócia de Macbeth”; na “Verona italiana” do amor imortal (sem sequer tê-la visitado de fato), ou mesmo na “Veneza de Otelo”.

Visto o caráter social e potencialmente crítico do escritor, certo de que vivia em uma nação cheia de conflitos religiosos e políticos, outrora especulamos que estas observações poderiam sustentar “pistas” discursivas de um estrategista inteligente, que prezava por sua alcunha e renome, usando a discrição e a diplomacia como proteção dos protocolos da nobreza e aristocracia com a qual convivia, mas da qual discordava e questionava, utilizando a arte para camuflar sua crítica.

Concluimos esta consideração como uma inferência posta de que Shakespeare certamente desferia seu discurso estrategicamente voltado para os países citados como Dinamarca, Escócia ou Itália, mas, muitas vezes, o seu alvo crítico estava em sua bem conhecida Inglaterra.

3.2 – Nos bastidores de Shakespeare

Podemos ver que desde o surgimento do teatro, a cópia, a repetição ou mesmo a imitação, resumia, na *mimesis* de Platão, a práticas culturais que sempre foram comuns, principalmente nas artes: os romanos adaptaram primeiramente a arte cênica dos gregos, dos quais a Inglaterra iniciou sua estrutura, até desenvolver sua personalidade artística.

O fascínio pelo teatro italiano também influenciou as produções teatrais do período elisabetano, mas apenas o enriqueceram pela sua originalidade, e foi interrompido pelo interesse do povo inglês em saber mais sobre sua própria história. As referências eram advindas da cultura Grega, mas a influência fundamental renascentista trouxe o humanismo e o cientificismo como base a esta arte importante para a cultura ocidental.

A produção teatral inglesa destacou-se do resto do continente europeu pelo alcance social de suas peças: na Inglaterra, as variadas castas compartilhavam o espaço do mesmo público, dividido apenas por seus lugares específicos dentro do teatro, diferente da Itália, por exemplo, onde esta arte era apenas relegada à elite burguesa.

Primeiramente improvisados ao ar livre, os teatros elisabetanos foram gradativamente se estruturando de acordo com a sua popularidade e tomando forma de construções simples, hexagonais ou circulares. O teatro elisabetano era conhecido como “metateatro” em sua forma, pois sua disposição permitia que os atores e o texto se comunicassem com o público tornando a plateia mais próxima e participativa.

A obra shakespeariana é tão rica em seu discurso, que podemos desfrutar das estratégias discursivas da metalinguagem em algumas delas. Em trechos de peças como *Hamlet* ou *Sonho de uma noite de verão*, o autor descreve com detalhes o ato de encenar e como eram as disposições do palco e dos atores: as cenas eram sugeridas por placas seguradas pelos intérpretes, onde eram definidos os lugares, como, por exemplo, o “quarto de Julieta”.

As peças longas tinham cerca de cinco atos, que podiam durar mais de uma hora cada, com intervalos entre eles. Os cenários não ostentavam muitos elementos e quase nenhum mobiliário, e os objetos utilizados em cena eram apenas os necessários, como um trono para o rei, um colchão para cenas do quarto. A nobreza era interpretada com maior seriedade, enquanto que a plebe geralmente era ridicularizada.

O teatro shakespeariano alimentava-se de uma relação dialética entre a *mimesis* realista platônica e o artifício reflexivo, onde toda a arte da representação sem a imaginação do público perdia sua força. A precariedade teatral era lamentada e

reforçada nas falas dos personagens criados pelo “Bardo do Avon”: limitações materiais, palanques miseráveis, intérpretes de espírito medíocre sugeriam a incompletude da arte. Os artistas solicitavam a participação do público e após se desculparem, suplicavam aos espectadores que “reconstruíssem as imperfeições com sua imaginação”.

Tais processos, exemplificados como estratégias discursivas nas obras da Renascença, e específico em Shakespeare, não prejudicam os leitores ou espectadores de sua arte. A obra *Hamlet* traz um narrador conscientemente apresentando os processos envolvidos na elaboração da peça, mesmo assim isso não prejudica a recepção do público e não impede que o espectador se identifique com o personagem da peça.

Muitos estudiosos e críticos do teatro demonstram passagens que provam esta artificialidade do teatro como “arte precária da renascença”, enquanto outros afirmam com veemência tratar-se do artifício de “rudes golpes de desmistificação à suave continuidade do ilusionismo”, estratégia narrativa nomeada “anti-ilusionismo” com o objetivo de despertar no espectador o pensamento crítico.

3.2.1 - *The Globe Theater*

Na contemporaneidade, o teatro mais famoso da Inglaterra, *The Globe Theater*-construído em 1599 e destruído por um incêndio em 1613 - teve uma réplica erguida em homenagem ao seu original, fruto da dedicação do visionário ator americano, Sam Wannamaker, que levou 60 anos de pesquisas para construí-lo, que foi finalmente possível no ano de 1997, a 200 metros dos resquícios da construção original.

Pesquisadores da história do período elisabetano afirmam que, embora reconstruído uma primeira vez no mesmo ano do acidente, o *The Globe* encerrou suas atividades definitivamente em 1642, fechado pelo parlamento inglês, após a vitória dos puritanos na guerra. O teatro, que foi ícone artístico na Inglaterra e marco de uma época consagrada pelas obras de William Shakespeare, funcionou ativamente ainda no período *jaimesco*⁸, e tinha como concorrente o teatro *The Rose*, que após o incêndio do *Globe*, passou a ser mais visitado e prestigiado por eventos da época.

⁸Período em que reinou Jaime I (1603-1625).

Sua réplica atual, nomeada *Shakespeare's Globe Theater* ou *New Globe Theater*, funciona hoje como ponto turístico na cidade de Londres e, além de receber turistas do mundo inteiro, transformou-se em uma renomada instituição de estudos internacionais do teatro elisabetano, composta de um palco para apresentações teatrais e um pequeno museu, retratando os bastidores do teatro do século XVI.

3.2.2 - *Romeu e Julieta* e o Cinema

As tragédias Shakespearianas abrigam grande *status* político e social em seus textos, o que favorece e amplia condições de análises múltiplas em contextos variados, deixando clara a riqueza do seu subtexto. *Romeu e Julieta* foi uma tragédia-lírica de uma acuidade e perfeição singulares, em que não encontramos vestígios de algo relativo nas muitas e variadas produções do autor, sendo esta, uma de suas especificidades, e a justificativa acertada para entendermos porque esta história atravessou quatro séculos e ainda se mantém atual.

Shakespeare, como já foi exposto, é um dos autores mais filmados de todos os tempos: a clássica história de *Romeu e Julieta* Shakespeariana foi adaptada para diversas linguagens, principalmente o cinema, para o qual foi adaptada incontáveis vezes, em contextos e roupagens diversas, entre elas, uma versão com gnomos de jardim, ou ainda outra com trilha sonora de rock.

Uma das primeiras montagens de que se tem conhecimento foi dirigida por Georges Mèlies, em 1934, com produção revisada de Katharine Cornell. Trata-se esta de uma das primeiras adaptações, no Martin Beck Theater, em Nova York, com produção da Broadway, tendo o próprio diretor atuando aos 19 anos, interpretando o personagem Teobaldo, rival de Romeu.

Outro filme inspirado na tragédia lírica de *Romeu e Julieta* de Shakespeare da década de 1930 é *Como Gostais*, de Paul Czinner (1936); entre muitas obras homônimas temos *Romeu e Julieta*, produzida também em 1936, por George Cukor; e o famoso musical *Amor sublime amor* (1961), que concorreu e ganhou o Oscar em 1962.

Uma versão contemporânea que retratou o período elisabetano nos anos 1990, numa *comédia romântica*, foi o aplaudido *Shakespeare apaixonado* (1998), do diretor Jhon Madden, que recebeu 7 estatuetas do Oscar, incluindo o melhor filme e melhor atriz, com Gwyneth Paltrow no papel de Lady Viola, musa do protagonista.

O diretor Baz Luhrman traz uma releitura moderna do romance em *Romeu + Julieta*, de 1996, modernizando sua adaptação a tal ponto que recebeu muitas críticas por seu contexto nada convencional, onde transferiu o universo elisabetano do clássico amor provinciano de uma cidade europeia, na agitada “Verona Beach”. O objetivo do diretor na sua versão modernista de 96 era atender a demanda de um “público jovem que assistia à MTV e aos filmes de ação de Hollywood, o que motivou a presença de gangues e do ritmo frenético em sua versão” (Hutcheon, 2011). Até a escolha dos atores tem relação mercadológica e com o seu espectador: o público jovem dos anos 1990 tinha como ídolo o ator Leonardo de Caprio, que vinha fazendo sucesso entre os espectadores juvenis. Linda Hutcheon percebeu que este desconforto se deu em vista de uma “reciclagem cultural pós-moderna”:

(...)parece que adaptar *Romeu e Julieta* para uma forma de arte elevada, como a ópera ou o balé, é algo mais ou menos aceitável, ao passo que adaptar a peça para um filme – especialmente no caso de uma versão modernizada como *Romeu + Julieta*, de Baz Luhrman -, não o é. (Hutcheon, 2011, p.23)

Mesmo em uma época em que os estudos da intermedialidade, cultura e intertextos não eram mais uma novidade, o novo ainda pressupunha um incomodo para os olhos de considerável parcela dos espectadores modernos.

3.3 –Shakespeare nas lentes de Zeffirelli

Entre as muitas versões desta história do amor imortal que não foi escrita apenas por Shakespeare, mas foi por quem ela certamente ganhou maior projeção, uma em especial teve grande renome e destaque nos anos de 1960. Trata-se da produção assinada pelo italiano Giafranco Corsi Zeffirelli, que caminha para completar meio século de vida e ainda emociona e impressiona pela acuidade de sua arte no processo adaptativo minucioso, que o rendeu premiações e créditos por seu talento.

Franco Zeffirelli foi responsável pela produção cinematográfica mais famosa dos estúdios hollywoodianos da referida tragédia-lírica, com o filme homônimo *Romeu e Julieta*, produzido em 1968 pelo diretor. A produção bateu recorde de vendas em sua época, e concorreu ao Oscar em 1969, ganhando duas estatuetas, referentes às categorias de melhor figurino e melhor fotografia.

O filme é uma produção roteirizada por Franco Brusati e dirigida pelo italiano experiente (também roteirista), mas idealizada e reproduzida pela genialidade e colaboração de “muitas mãos”, diferente da obra escrita pelo poeta e escritor na renascença que, segundo Stam, “trabalha solitariamente enquanto o cineasta trabalha em conjunto com os profissionais de fotografia, diretores de arte, atores, técnicos” (2003, p. 27).

Franco Zeffirelli havia filmado outra adaptação shakespeariana um ano antes de *Romeu e Julieta, A megera domada* (1967), com sucesso de crítica, retorno financeiro e muito elogiado por ter sido uma montagem divertida e muito bem produzida e roteirizada: figurino excelente, fotografia e trilha sonora impecáveis; ao que tudo indica, nas palavras do próprio diretor, “foi um projeto experimental que resultou numa produção de sucesso”, onde o maior objetivo foi enfatizar os pontos cômicos e resumir os longos discursos traduzidos em cenas hilárias.

Em *Romeu e Julieta*, Zeffirelli recria curiosamente uma Verona italiana onde os atores falavam inglês. Nada de novo da obra renascentista escrita por um autor inglês, em língua inglesa, contextualizada numa Itália do século XVI. Certamente motivos mercadológicos e questões relacionadas à indústria cultural motivaram Zeffirelli a manter tais características, voltando a obra para um mercado mundial, e pressionado pela indústria cinematográfica, numa época em que o cinema americano vivenciava um momento bastante favorável – grandes musicais, grandes artistas e o *boom* econômico da década de 60, que favoreceu investimentos milionários em grandes produções – com o olhar voltado ao prestigiado e mais cobiçado prêmio da indústria cinematográfica já daquela época: o *Oscar*.

O requinte técnico de Zeffirelli (que além de diretor, era também roteirista), não ficou apenas na escolha do elenco. As locações escolhidas para as filmagens, a fotografia do filme, o figurino, tiveram um olhar apurado e detalhista de muitos profissionais envolvidos. Os figurinos eram extravagantes, mas requintados em suas cores, a atmosfera era pueril e leve, as atuações despreocupadas, espontâneas, e os demais atores, fora os jovens novatos, eram bastante experientes e transmitiram a autenticidade necessária ao sucesso da adaptação.

É pertinente, neste contexto, ressaltarmos três grandes profissionais cujo trabalho foi relevante na produção cinematográfica do diretor italiano na década de 1960, pelo prestígio e sucesso alcançado no seu produto final: Danilo Donati,

responsável pelo figurino, Pasqualino de Santis, diretor de fotografia e Nino Rota, responsável pela trilha sonora do filme.

Danilo Donati foi o figurinista responsável pela indumentária produzida na época e igualmente pelos prêmios na categoria – o filme ganhou o Oscar de 1969 entre outros pelo figurino impecável e pelo belíssimo trabalho de Donati, que rendeu ao filme a estatueta de melhor figurino no Oscar de 1969.

Verificamos os contrastes dos vestidos da realeza com a roupa dos serviçais – uma roupa pesada usada pela criadagem – e mesmo contrastando, nenhum deles apagou o brilho dos adornos da indumentária de Julieta (foto anexo), ponto central das cenas: as roupas casavam perfeitamente com os detalhes do cabelo, tranças, chapéus, ornamentos de época, vestidos em mangas bufantes, ricos detalhes em bordados, tudo muito elogiado, o que marcou pontos favoráveis da crítica na época do filme.

Pasqualino de Santis, diretor de fotografia, teve seu trabalho abrilhantado e traduzido em um tom poético nas cenas retratadas, como é o caso da cena em que acontece a briga entre os Capuletoe os Montequio .Na primeira cena do primeiro ato, o momento é retratado na praça da cidade, a qual as técnicas cinematográficas fornecem um ar de lirismo, envolvendo todos os presentes na contenda, o que na obra não é perceptível, e parece envolver apenas os serviçais de cada família.

Outro momento emblemático envolve a cena do “dia seguinte”, em que os amantes acordam envolvidos em lençóis (foto anexo), e é também considerada uma obra prima da fotografia do filme: é perceptível a luz que adentra o quarto de Julieta e realça o seu semblante não mais “virginal”; o nu dos atores – motivo de polêmica na época – reproduzido com sutileza e discrição essencial à trama, preservando-a da vulgaridade.

Na cena do mausoléu dos Capuleto, Pasqualino alcança o ápice de sua obra, destacando o local onde o sacrifício por amor acontecerá: a pouca luminosidade do ambiente, o ar soturno, triste do abatido Romeu e todo o entorno escuro da pálida Julieta não ofuscaram o rosto apaixonado dos amantes no desfecho trágico, que permaneceram sutilmente iluminados. Detalhes que permitiram ao filme ganhar o Oscar de melhor fotografia na época.

Responsável pela trilha sonora, Nino Rota, foi mais um mágico que brilhou nesta dramaturgia, imortalizando a canção de amor *What is a youth?* produzida pela primeira vez como parte da narrativa do filme, teve as notas suaves da trilha romântica adaptadas para a forma instrumental, mais agressiva, para ser utilizada nos momentos

tensos nas sequências das cenas de rivalidade, ou gerando a dose exata de melancolia, seguida da tensão e do desfecho final na cena do duplo suicídio (foto anexo).

Qualquer compositor não seria capaz de ter a flexibilidade e genialidade para gerar sentimentos com uma mesma trilha em momentos diferentes, usando a dose exata de coesão e ritmo, sem parecer algo apelativo ou repetitivo.

Sobre a trilha sonora, é imperativo observar o olhar dos teóricos da adaptação, que refletem ser a *música* fator primordial na composição da trama cinematográfica, e estão diretamente relacionadas com o público espectador, pois, “as trilhas sonoras nos filmes (...) acentuam e dirigem as respostas do público aos personagens e à ação” (Hutcheon, 2011, p.70).

O toscano Zeffirelli ganhou experiência na década de 1950 ao dirigir produções de óperas na Europa e nos Estados Unidos, como assistente de Visconti, ganhando mais tarde independência profissional na direção das próprias peças teatrais em Londres e Nova York, o que o levou a admirar e se aproximar do processo cinematográfico. O diretor havia adaptado uma obra shakespeariana aclamada um ano antes - *A megera domada* (1967)- e sua experiência foi fundamental para o sucesso da trama seguinte.

Franco Zeffirelli foi o diretor e co-roteirista que condensou o antigo drama *Romeu e Julieta* em uma produção de aproximadamente duas horas de duração nas telas do cinema do ano de 1968. O filme foi uma co-produção entre o Reino Unido e a Itália, e a partir desta montagem, Zeffirelli ganhou projeção internacional e o filme tornou-se tão popular que nenhum outro trabalho seu ganhou tanto destaque, e nenhuma adaptação para a película do cinema teve tanto prestígio.

Considerando o sucesso notório da tragédia shakespeariana produzida no século XVI, investir na revisitação da clássica história de jovens determinados a “tudo por amor”, numa época cheia de descobertas de uma juventude rebelde e sem restrições, da liberação da paz e do amor universal—associada ao movimento *hippie* nos Estados Unidos —, acrescidos de uma tensão sexual moderna em uma demanda dinâmica para a época, certamente foram ingredientes da receita perfeita.

Em 1969, um ano após a filmagem de Zeffirelli, sua produção ganhou U\$ 14,5 milhões, sendo reproduzida em 1979 e batendo recorde ao receber U\$ 17,5 milhões. A produção recebeu elogios de 97% da crítica, e foi ovacionada por críticos como Judith Crist e Roger Ebert, bem como pelo jornal *The New York Times*, que descreveu a adaptação como “uma das melhores e mais bem-sucedidas montagens de *Romeu e Julieta* de todos os tempos”.

A produção homônima de 1968 foi protagonizada pela atriz juvenil Olivia Hussey interpretando Julieta, com seus cabelos longos, lisos e profundamente negros, um rosto angelical e ingênuo, bem como o jovem Romeu, representado pelo ator Leonard Whiting, convencidamente apaixonado, com seu penteado de príncipe e seus olhos vidrados por seu amor, num contexto elisabetano de uma Verona provinciana e repleta de *glamour* no figurino, na fotografia e todo um contexto imbricado a uma atmosfera perfeita.

Romeu e Julieta (1968), foi filmado em diversas cidades italianas, mas curiosamente não na Verona reportada na obra adaptada, berço da história original. A aparência antiga promovida nas filmagens gerou uma atmosfera não completamente definida, que deu o ar perfeito da Verona do século XVI.

A escolha dos jovens, em idade e em experiência, foi proposital, devido ao contexto necessário que exigia dos personagens que transparecessem essa pureza e simplicidade pueril, escolhidos após uma exaustiva análise de centenas de candidatos.

Segundo o diretor em sua biografia, ele diz que numa primeira seletiva a atriz Olivia Hussey estava um pouco nervosa, com excesso de peso, e que a escolhida havia sido outra jovem, loura, com cabelos de “cascata ensolarada”, mas, segundo o diretor, uma mudança no estilo do cabelo, cortado durante a seletiva, prejudicou a essência feminina da personagem.

Num segundo momento, em um novo teste seletivo, Olivia havia emagrecido e seus olhos eram um destaque diferencial. A escolha de Leonard foi menos complicada, por tratar-se de uma sugestão da amiga Lila De Nobili, que estava em Londres montando uma produção para Peter Hall em Stratford, e lhe disse para procurar o jovem ator que, segundo o diretor, “possuía um jeito renascentista de pajem, em alta nos anos 1960”.

Antes das gravações do filme, houve um intenso período de ensaios por nove longos meses, em uma vila alugada por Zeffirelli na Toscana. Por determinação de Franco, os atores eram proibidos de ir para os bares italianos nos arredores das filmagens, tudo para que não perdessem o foco e a concentração que refletiria no produto final do trabalho realizado.

Em 04 de Março de 1968, foi lançado o filme *Romeu e Julieta* na Inglaterra. O filme ganhou duas estatuetas pelas categorias de figurino e fotografia, mas também concorreu sem sucesso às categorias de melhor diretor e melhor filme. A versão de Zeffirelli imprimiu ao filme uma sensualidade e inocência que não eram presentes nas

demais adaptações desse clássico literário. Stephen Orgel foi um dos críticos que descreveu a arte zefireliana com maior acuidade e detalhe: para ele, o filme de 1968 era cheio de beleza e juventude, e a estética gerada pelo uso das câmeras e luzes exuberantes contribuiu para aumentar a tensão e energia sexual da obra.

Segundo o diretor de estúdio George Ornstein, a adaptação tendia a ser uma projeção brilhante, mas teve a priori um baixo custo investido, devido ao medo da inexperiência dos atores resultar em fracasso. Seu sucesso, contudo, foi produzido pelos estúdios da Paramount Pictures e o diretor italiano recebeu, além do Oscar, o Academy Awards e o Globo de Ouro por melhor produção no ano de 1968, e teve sua versão muito popularizada entre os jovens da época.

3.4 - As montagens brasileiras de *Romeu e Julieta*

O romance de cordel *Romance de Romeu e Julieta* (1947) nasceu pelas mãos artesanais de Joao Martins de Ataíde, e tempos mais tarde se transformaria em um novo gênero – texto dramático – pela pena do escritor nordestino Ariano Suassuna, 30 anos depois com *A história de amor de Romeu e Julieta* (1977).

O autor paraibano recria, no seu processo de adaptação, a sensibilidade do poeta Ataíde, considerado um dos clássicos da poesia cordelista no Nordeste. Em seu erudito discurso, compara o cantador nordestino ao bardo inglês, aproximando-os das teorias do dialogismo e da intertextualidade:

O cantador do nordeste não se detém diante dessas considerações: apropria-se de filmes, peças de teatro, notícias de jornal(...) e depois de tudo, acrescenta duas ou três cenas, torce o sentido de três ou quatro outras, de modo que faz uma obra nova. Pois era assim que procediam Molière, Shakespeare, Homero e Cervantes...os cantadores procedem do mesmo jeito (...). Quando Shakespeare escreveu Romeu e Julieta não fez mais do que versar as crônicas italianas de Luigi Da Porto e Bandello.”(Suassuna, 1973)

No texto de Suassuna, o escritor reestrutura o contexto das cidades de Verona e Mântua na Recife e Olinda brasileiras, mantendo as temáticas do poeta renascentista, mas recria o contexto cultural da literatura de cordel.

Outra montagem brasileira da obra de *Romeu e Julieta* foi *R&J: Juventude Interrompida*, produzida pelo carioca João Fonseca em 2011, baseada na produção americana de Joe Calarco: *Shakespeare's R&J* (1997). A produção brasileira ganhou vibração e se tornou muito inspiradora, sendo bastante elogiada pela crítica e mantendo-se por uma longa temporada nos teatros do Rio de Janeiro. Trata-se da história de *Romeu e Julieta* encenada num colégio interno na Inglaterra dos anos 1980 por quatro alunos, considerado pela crítica como um “ousado espetáculo”. O drama se desenrola num jogo cênico que propõe a “peça dentro da peça” e sua desconstrução através do jogo teatral, numa configuração que lembra a produção de Peter Weir, *Dead Poet Society* (*Sociedade dos Poetas Mortos*), que ganhou o Oscar de 1990.

Outra importante montagem foi a do *teatro de rua* mineiro, idealizado pelo diretor Gabriel Vilela - o Grupo Galpão. A trupe ganhou projeção internacional e prêmios por sua apresentação inovadora no novo *Globe Theater* em Londres, no ano 2000, com sua versão adaptada do clássico *Romeu e Julieta*, baseada nos versos regionais da literatura de *cordel*, transpondo o sentido da maior história de amor em um contexto da cultura popular brasileira e uma linguagem inspirada no escritor Guimarães Rosa e no sertão mineiro.

A remontagem foi um marco na trajetória do grupo e um dos espetáculos mais significativos no teatro brasileiro na década de 1990 – a adaptação de *Romeu e Julieta* do grupo somou 303 apresentações em 13 anos de existência. O grupo pesquisou a história do melodrama próprio do circo para enriquecer a peça: músicas e referências estéticas da cultura popular de Minas Gerais, que conferiram incomparável poesia à montagem, além de elementos próprios das cidades mineiras do século XVIII e XIX.

Após ganhar notoriedade internacional e experimentar o contato com outros grupos, o grupo passou a investir em técnicas de formação musical, pois tiveram contato com a música cênica utilizada como técnica de comunicação com o público, passando a fazer parte de um projeto musical que beneficiou os atores individualmente e o grupo em si. Segundo Gabriel Vilela, idealizador e diretor do grupo, quando montaram a peça *Romeu e Julieta* em 1992, o grupo era muito leigo neste quesito, e sua técnica, rudimentar, porém, hoje comporta um grupo de musicistas.

3.5 - Influências da tragédia-lírica

Uma influência clássica considerada uma lenda da mitologia greco-latina é a história de *Píramo e Tisbe*, de Hamilton, considerada a obra que tenha sido fundamento na elaboração da tragédia shakespeariana. A influência deste mito precede a obra trágico-lírica, e tendo sua releitura já no século XIV, pelo autor medieval de *The Canterbury Tales (Os Contos de Cantuária)* Geoffrey Chaucer em *A lenda das mulheres boas*.

Mariotto e Giannozzafoi o casal apresentado no conto homônimo escrito em 1476 por Masuccio Salernitano, e figurava o número 33, destacado em um agrupamento de novelas, e ressaltava em seu enredo um casal de jovens que se apaixonava de forma velada, pois suas famílias eram rivais e mantinham o segredo de seu amor.

Luigi da Porto reescreve em 1530 o conto de Salernitano, dando-lhe o nome de “*Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*” (*História de um romance de dois amantes*) ao qual protagonizavam os personagens Romeu e Julieta. Segundo Bárbara Heliodora (1997), esta versão é a que mais se aproximaria da história de amor shakespeariana:

(...) a cena acontece em Verona, os amantes são nobres, as famílias Montecchi e Cappeletti; a diferença é que Julieta se apaixona primeiro, é bastante oferecida, mas o desenvolvimento é similar (HELIODORA, 1997)

Matteo Bandello foi um escritor italiano que em 1554 promoveu talvez a primeira versão do amor imortal de um casal de jovens de famílias rivais, de onde tenha vindo possivelmente a maior inspiração dos textos produzidos desde então que remetam a esta história que até hoje faz sucesso entre os espectadores. Para a estudiosa Barbara Heliodora (1997), esta versão encerrava em si uma proposta: advertir os jovens de que eles devem governar seus desejos e não cair em tentações de paixões “furiosas”. O teor “moral” do texto prevalece por ter uma função educadora e moralista.

Arthur Brooke compôs o poema “*A trágica história de Romeu e Julieta*”. É formado por três mil versos, foi publicado em 1559 e pregava principalmente a desobediência de Julieta como o fator desencadeador da tragédia, pela moça não ouvir os conselhos de sua mãe, deixando como lição as consequências duras e irreversíveis que trariam a revolta e falta de disciplina.

Se observarmos com um olhar crítico as estórias que antecederam o clássico amor de Romeu e Julieta, perceberemos que há que se levar em conta as diferentes

características em cada texto como a moral, objetivos, tempo de ação. Cada autor, à sua época e momento na história, pretendia algo com sua proposta artística.

A estória em Brooke acontece no transcurso de seis meses, enquanto em Shakespeare, cinco dias são suficientes para todos os acontecimentos; é imperativo observar que a questão moral é forte em Bandello e Brooke, mas sem destaque em Salertiano e Da Porto. Essas considerações e observações nos levam a crer que as pretensões e propostas de cada autor, ao seu tempo e época, seriam direcionadas por seus objetivos, claros ou implícitos em sua obra.

3.6 - O anti-ilusionismo – Do teatro ao cinema

Segundo o crítico Stam (1981) o cinema desde seu surgimento, tornou-se um “catalizador das aspirações abandonadas pelas outras artes e sua popularidade deve-se a sua impressão de realidade, sua fonte de poder”. Explicitar as marcas discursivas do enunciador era uma característica da narrativa de William Shakespeare. Esta técnica será mais tarde utilizada também pelo cinema moderno, que apresentará suas próprias características, porém, como um herdeiro da Renascença.

O cinema clássico narrativo que foi produzido entre o fim do século XIX e o início do século XX nos Estados Unidos enfatizava esta “impressão de realidade” onde a “imitação da realidade” (mimese) favorecia a função moralizante que regularizava tal narrativa. Com o passar dos anos, a arte da cinematografia ganhou ares de “representação”, onde era possível reproduzir uma realidade palpável ou um mundo imaginário criado livremente, rompendo com a antiga polêmica em torno de sua essência, voltada antes para a arte de apenas retratar a “realidade”, utilizando os truques ilusionistas, para promover a distorção ou alteração de imagens - como nos filmes de George Méliès, no início do século XX.

A estratégia “anti-ilusionista”, para Stam, era um artifício utilizado pelos dramaturgos na época de Shakespeare em suas peças, que eram interrompidas por meio de peças dentro de peças, e as próprias subpeças eram atropeladas por interrupções, que tinham o objetivo de ressaltar as “brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo”. Essa estratégia discursiva objetivava quebrar o ilusionismo que “nos enfeitiça e, repentinamente, nos desencanta”.

Enquanto os romances se valem das palavras escritas como sua matéria de expressão, o cinema é uma composição da linguagem – a música, o som, o ruído ou a fotografia compõem sua matéria, e incluem ainda muitas possibilidades em suas criações, como a pintura, a poesia, entre outras, numa fusão muitas vezes velada, mas intrínseca.

Os anti-ilusionistas misturam os gêneros, explorando-os de forma a gerar uma tensão criativa dessa junção, mesmo tentando, estrategicamente, camuflá-las:

Cervantes explicou que não estava tentando escrever um romance em *Don Quixote*, e Diderot lançava um protesto em um de seus títulos: “Ceci n’est pas un Conte” (Isto não é um conto). (Stam, 1981, p. 56)

Para estudiosos da arte da cinematografia, existe uma “tensão dialética entre a imitação realista e a o artifício reflexivo”. Stam considera que o conflito constante “entre a ilusão e o pensamento crítico” foi o que gerou muitas possibilidades de exploração do discurso de Shakespeare.

No cinema, as concepções anti-ilusionistas foram rechaçadas e criticadas por críticos que eram “hostis ou cegos à ideia da auto-reflexividade da arte”. Segundo Stam, os filmes que traziam elementos anti-ilusionistas de Godard⁹ foram considerados grotescos e sua característica anormal traduzida por muito tempo como “lapsos infelizes do realismo”. Eisenstein¹⁰ foi também um precursor da teoria, ao propor um cinema anti-ilusionista e explorar a “manipulação da câmera”, rompendo com os conceitos de linearidade.

Todo artista que fabrica o ilusionismo guarda um segredo que pode incitar seu espectador a descobri-lo ou mistificá-lo, desmistificando ou criando a mágica da ilusão. A teoria do anti-ilusionismo “inicia o público ao ofício secreto”, incitando-o a participação crítica e o colocando na posição de colaborador, co-participante na arte, desde o teatro da Renascença. O que o anti-ilusionismo faz, na opinião de Stam, é “restaurar as funções críticas da arte” e não degradá-la.

As “histórias dentro de outras histórias” antecedem *Don Quixote*, e encontram precedentes desde os primórdios dos contos orais, onde o próprio Geoffrey Chaucer, já

⁹Jean – Luc Godard – cineasta francês

¹⁰ Sergei Einsenstein – cineasta

no século XIV, as utilizava, como pausas nos contos de cavalaria, nos famosos *The Canterbury Tales* para intervir na narrativa, e “quebrar” a ilusão gerada nas fábulas.

Visto as relações dialéticas entre realidade e a ilusão dentro das artes, podemos correlacionar o cinema com uma antiga alegoria filosófica, fundamentada por Platão no século IV e conhecida como “mito da caverna”, criado como hipótese de homens presos numa caverna escura e voltados para uma parede, onde se projetam a sombra de objetos e pessoas pela luz do fogo atrás deles.

A metáfora construída pelo filósofo na antiguidade não tinha a pretensão de que sustentaria futuramente o *status* de “protótipo da arte cinematográfica”, tampouco Platão em seus conceitos imaginava ter sido o precursor desta ideia em tempos tão remotos, o fato é que desde o início do século XIX, os teóricos do cinema impressionam-se com a incrível semelhança entre a alegoria da caverna e a arte da cinematografia.

Com o avanço das tecnologias e a materialização moderna dos recursos midiáticos, podemos relacionar as semelhanças observadas com o simulacro de Platão, e afirmar que apesar das mudanças, alguns elementos se mantiveram – sustentamos uma enclausurada e escura caverna convertida em sala confortável chamada “cinema”, mas o *fogo* foi substituído pelo *projektor*. Os objetivos dos espectadores também mudaram: o público que olha para a parede iluminada à sua frente é seduzido pelo conteúdo e pela qualidade das projeções que nele aparecem, envolvidos por uma ilusão que por algum tempo não foi alvo de credibilidade até o surgimento dos teóricos interessados nos estudos da cinematografia.

4 – Quarto Capítulo: Análise Comparativa – de Shakespeare à Zeffirelli

Proponho nesta pesquisa uma análise comparativa intertextual que problematiza questões fundamentais sobre adaptação da transposição fílmica da obra shakespeariana *Romeu e Julieta* por Franco Zeffirelli (1968), com trechos que pretendem dar sustentação argumentativa a este trabalho e propor bases críticas que justifiquem a forma como a mídia cinematográfica afeta o produto final deste processo, envolvido pela reinterpretação da obra-fonte. Baseado nas teorias de Robert Stam e Linda Hutcheon, analisarei o olhar receptivo do espectador para o qual a obra foi transposta, as lacunas preenchidas pela versão para o cinema segundo a teoria do *olhar interrompido*, as implicações sobre modificações do texto original, além de ressaltar as vantagens imagéticas da arte performática cinematográfica, fundamentada nas teorias do Cinema e da Adaptação, justificando o diálogo entre artes diversas como possibilidade de enriquecimento cultural, e adequação a tempos, lugares e públicos diversos.

Para que a análise comparativa proposta neste trabalho seja mais completa e contundente, será necessário ultrapassar os componentes discursivos associados à escrita da obra-fonte. A metodologia adequada à esta análise fílmica e textual pretenderá examinar, entre outros elementos, o discurso escrito na obra-fonte e o falado na versão adaptada, o enredo escrito versado em roteiro para o cinema, além de outros discursos que integram ambas as linguagens analisadas: o texto, a ação cênica, a iconografia (cenário) nas duas produções, elementos e recursos da cinematografia (o conteúdo imagético, a iluminação e o figurino), as subliminaridades veladas e possíveis em cada gênero, além das diferenças e semelhanças presentes nas obras.

A escolha de algumas Cenas, em detrimento de outras, se dá pela necessidade em destacar o diálogo existente entre as duas produções de diferentes gêneros como a Literatura e o Cinema, seja por suas semelhanças e similaridades, seja pelas suas diferenças e discrepâncias. Há ainda que se destacar a relação dos trechos analisados e sua relevância e riqueza intertextual por manter relação com outros campos do conhecimento como a História, a Cultura, e favorecer sua revitalização ao ser transposta para uma adaptação que utiliza recursos capazes de enriquecer o olhar do espectador.

Propomos esta comparação considerando por fim as considerações de Tania Carvalhal (2004), de que “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar

textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”.

Verificaremos ao longo desta análise, que os estudos sobre as teorias da Adaptação levam-nos a crer que o processo adaptativo é enriquecedor para a interação entre as artes, e não possui *status* de segunda classe, utilizando-se de transposições das mais variadas para favorecer seu espectador. Para Hutcheon (2011), as adaptações representam “o modo como a história evolui e se transforma para se adequar a novos tempos e novos lugares”. As histórias recontadas têm sua origem, segundo Miller (1995) na necessidade de recontarmos as mesmas histórias por uma questão de reafirmação cultural:

Nós precisamos das ‘mesmas’ histórias muitas e muitas vezes, pois, como uma das formas mais poderosas, talvez a mais poderosa de afirmar a ideologia fundamental de nossa cultura (Miller, 1995, p. 72)

Embora os estudos da Tradução e da Literatura Comparada tenham hoje uma relação mais próxima por diálogos estreitados entre as áreas, a utilização de versões traduzidas da obra-fonte se fundamentarão em suporte à obra original do inglês como aporte fundamental da análise, pela necessidade em manter uma maior fidelidade ao autor original.

4.1 - Análise Textual e Fílmica - Introdução

A narrativa literária inicia destacando um narrador (bardo), visto que se trata de uma peça. No início da peça *Romeu e Julieta*, o “Coro” introduz o contexto ao qual será fundamentada a história das duas famílias rivais, e utilizam termo “bela” ou “formosa” em algumas obras traduzidas para o português, utilizado por Shakespeare para atribuir qualificação à cidade de Verona, onde toda a história se configura. Na versão fílmica percebemos o narrador e as cenas que mostram o espaço da cidade de Verona.

Observaremos que, na produção de Zeffirelli, a parte introdutória é narrada com substituição da palavra “bela” pela palavra “justa” atribuída à cidade de Verona – *fair* da obra em inglês original:

The Prologue

CHORUS

Two households, both alike in dignity
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny (...)

(O Prologo)

CORO

Duas famílias, ambas iguais em dignidade
Na justa Verona, onde situa-se a nossa cena,
Onde antigos rancores desencadeiam novos rumores (...))

(Shakespeare, 2005b, p.5)

4.3 – Análise dos Atos da peça *Romeu e Julieta*, transpostos para a filmografia de Zeffirelli

4.2.1 Ato I

Cena I

Na primeira cena do primeiro ato da obra, as estratégias discursivas utilizadas por Shakespeare reproduzem situações muito particulares do universo cultural italiano. A expressão e o gesto *bite my thumb at them* utilizada por Sansão (servo dos Capuleto) na primeira cena, ao perceber a entrada de Abraão (servo dos Montechio), sugere uma afronta ao conflito ou mesmo um convite à contenda. A expressão, que quer dizer *morder meu polegar para eles*, na cultura italiana, significava um grave insulto morder o polegar para outra pessoa, implicando em desafio ao outro, convite à luta, e isso é claramente percebido à reação do seu oponente ao lhe questionar sobre tal ato, e sua resposta é baseada na confirmação de que se responder que *sim*, a lei não estará do seu lado; por determinação do príncipe, quem iniciasse a contenda seria preso:

Abraham - Do you bite your thumb at us, sir?

Sampson - No, sir, I do not bite my thumb at you sir.

But I bite my thumb, sir.

(Abraão – Você morde o seu polegar para nós, senhor?)

Sansão – Não, senhor, eu não mordo meu polegar para o senhor, mas mordo o meu polegar, senhor).

(Shakespeare, 2005b, p.8)

O gesto do servo dos Capuleto, Sansão, é representado como uma forma usual de desafio; portanto Abraão e Sansão lutam na primeira cena do primeiro ato do livro. O ato de morder o polegar na cultura italiana atraía refrega. Os romanos que temiam a vida militar e suas mazelas, costumavam decepar os polegares, uma forma de evitar que pudessem empunhar espadas nas guerras. Existia em Latim uma expressão usada para definir o polegar cortado, chamada *polleo truncus*, considerado um crime contra a dignidade romana, e um epíteto de vilta e desonra. Mordê-lo, desta forma, seria uma alusão irônica à timidez covarde do apontado pelo gesto.

A obra traz um momento que obriga o leitor a possuir um conhecimento prévio desta característica da cultura italiana, caso contrário, não entenderá muito bem a relação existente no ato de “morder o polegar para o outro”, e a adaptação traz claramente uma similaridade do ato cultural, mas diversa da obra, utilizada pelo diretor que pretendia “esconder as fraquezas da obra”– como resumir os longos e enfadonhos discursos do texto escrito ou enfatizar os momentos de tensão que deram uma maior dinâmica ao filme.

No filme de Zeffirelli, representa-se este momento de forma diversa, onde um servo afronta o outro não só pelo ato de mordiscar o polegar, mas logo após cuspir em frente ao seu oponente e, em seguida, após não ser correspondido ao ato de afronta, ser surpreendido pelo mesmo personagem que coloca o pé na frente do seu rival, com o objetivo de que ele tropece e caia. Essa alusão possui a mesma intenção e gera no filme a primeira luta igualmente.

A luta dos dois servos das famílias rivais, na produção cinematográfica, se dá logo após este tropeço causado pelo rival, o que dá mais dinâmica à transposição fílmica e tem seu desfecho iniciado pelo servo ultrajado, que joga seu chapéu para o alto e grita o sobrenome da casa que serve: *Capuletos!*-, seguido do rival que grita *Montechios!*-, iniciando uma luta que envolve toda a população presente na feira da praça.

Na observação de Hutcheon, a receptividade do “ver” não é a mesma que a do “narrar”, depende ainda de elementos que envolvem a receptividade da obra, como seu público espectador, o tempo e o lugar. Ao discorrer sobre as relações entre a versão escrita e a performativa, a autora deixa claro que “a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e diferentes lugares”. (2011, p. 234)

O filme destaca ainda variados termos para designar os “serviçais” das famílias (*servants, pages, servingmen, vessels*), objetivando enriquecer o vocabulário usado muitas vezes para enfatizar a contenda existente entre as famílias, que não excluía tampouco os servos de cada uma delas.

No diálogo entre Sampson e Gregory na primeira cena do primeiro ato, o criado deixa bem claro a querela existente, que não está circunscrita apenas aos amos, mas aos vassallos igualmente. Mesmo com um diálogo denso entre os vassallos que entram nesta cena, nas primeiras páginas da obra, Zeffirelli prefere resumir a trama, dando destaque apenas a um ponto considerado mais relevante – a disputa entre as famílias e servos:

The quarrel is between our masters, and us their men.

(A querela é entre nossos mestres, e entre nós, seus servos).
(Ato I, Cena I)

Em outro momento reproduzido neste mesmo diálogo, Sampson diz que não seria sequer tolerante com as donzelas, pois são igualmente inimigas e, portanto, mereceriam ser decapitadas; utiliza de uma expressão que só se faz entender no inglês original, trocadilho do qual a transposição fílmica não se utiliza, por questões de dinâmica do filme, mas que demonstra a cultura italiana apurada e minuciosamente trabalhada pela astúcia discursiva em Shakespeare:

SAMPSON - Ay, the heads of the maids, or their maidenheads.
Take it in what sense thou wilt.

(Sansão – Oh, as cabeças das donzelas, ou sua virgindade.
Tome no sentido que lhe aprouver.)

(Ato I, Cena I)

A expressão *heads of the maids* (cabeça das donzelas) e *their maidenheads* (a virgindade delas), sugerindo que as iria abusar delas se fosse preciso, sendo elas inimigas também, independente de serem mulheres.

O jogo de palavras utilizado por Shakespeare mostra mais uma vez a riqueza vocabular do bardo em seu discurso, e como faz dela um motivo de humor na peça. A cena não foi utilizada pela versão fílmica para suprimir diálogos longos e dar dinâmica à narrativa, enfatizando as cenas de tensão.

Na obra, ao ser abordado pelo pai de Romeu, seu primo Benvolio é solicitado a aconselhá-lo por andar muito triste e deprimido por uma desilusão quanto a seu amor não correspondido, e foi comunicado por seu primo que, horas antes, na madrugada, notou seu desejo de ficar exilado à *sombra de sicômoros*. Esta árvore citada é uma espécie de figueira (sicômoro-figueira), com folhas em forma de coração, é densa e ampla e oferece uma boa sombra, muito comum na época de Shakespeare, mas suprimida na versão fílmica.

Ao analisarmos duas obras homônimas, se faz necessário relacionar as convergências e divergências presentes na obra adaptada em relação a obra original. Ao que tudo indica, esta supressão seria uma estratégia do diretor, mais uma vez, para valorizar momentos importantes e suprimir aqueles nos quais o espectador poderia

entediarse. O roteiro de um filme precisa ser dinâmico e seu conteúdo enquadrado em um formato que abranja aspectos audiovisuais da estória apresentada. O tempo condensado de uma versão fílmica implica uma quantidade restrita de informações, resumidas em um período de mais ou menos duas horas de duração, o que leva o roteirista a valorizar momentos relevantes e suprimir os que não tiverem tanta importância.

A versão fílmica leva em conta, entre outros detalhes, o tempo da cena: como o tempo cinematográfico é um tempo conciso, Zeffirelli preferiu suprimir alguns trechos menos importantes e enfatizar aqueles mais significativos a seu espectador.

Para Stam (2003), “o tempo narrativo deve ser razoável na adaptação para o cinema, para que o gênero atenda a demanda dinâmica” que o encerra, e estas modificações, segundo Hutcheon (2011) “se justificam de acordo com o público para o qual ela foi produzida”.

O público do cinema de 1968 era, em sua maioria, o de uma juventude dinâmica, crítica e politizada pelas mudanças que ocorriam mundialmente nas artes e na sociedade, e o olhar de Zeffirelli não fugia a estes critérios ao aproximar do público propositalmente adolescentes reais para interpretar o casal imortal, sugerindo uma época em que o movimento *hippie*, com o lema da *paz* e do *amor* mundial, estava em alta, e que a juventude estava mais voltada para as artes, mais envolvida.

Na continuidade da cena, ao relatar ao pai de Romeu o fato deste andar acabrunhado e taciturno por motivos sentimentais naqueles dias, Benvolio deixa claro que o primo tenta esvaír-se dele a todo momento de aproximação da sua parte, mas na obra fonte, esta colocação é apenas relatada pelo primo ao pai de Romeu.

No filme, este diálogo entre o velho Montechio e Benvolio não acontece, mas fica muito claro, no encontro dos dois primos, que ambos, mesmo em silêncio, ao se aproximarem à distância, fazem uma espécie de jogo mútuo de discrição, um “esconde-aparece”, para que o outro não perceba que foi visto, sugerindo o acabrunhamento e isolamento de Romeu.

O uso proposital das estratégias do cinema nesse jogo com a câmera na versão cinematográfica foi um recurso fundamental para reforçar os detalhes emocionais da cena, perceptíveis ao olhar do espectador que aprecia a imagem em movimento, o que não é possível ser percebido pelo leitor na obra fonte. Essas observações corroboram com as teorias do professor e doutor em literatura comparada Robert Stam (1981) que sugerem a *interrupção do olhar* nas obras Renascentistas e uma certa “precariedade”,

sugerindo *lacunas* passíveis de serem preenchidas pela arte cinematográfica. A técnica cinematográfica, a partir do gênero performático descrito pela teórica Linda Hutcheon, é fundamental para reproduzir o que a versão escrita não foi capaz, o que podemos verificar na versão fílmica através do ato passivo da observação, que não acontece na obra escrita, onde o espectador/leitor não tem acesso à técnica performativa.

Nesta mesma cena, o diálogo entre os parentes Romeu e Benvólio, seu confidente, encerra o momento em que o jovem filosofa sobre seus sentimentos, seu amor e sua decepção, e faz menção ao seu sentimento relacionando-o à luta acontecida entre os rivais, momentos antes, à sua atual conjuntura, comparando o amor e o ódio:

Romeo—There’s much to do with hate, but more with love
 (Romeu – O ódio dá muito trabalho, mas mais trabalho, só o amor).
 (Ato I, Cena I)

Mais uma vez, a versão fílmica se utiliza de ênfase de temas voltados para a juventude da época. Muitas vezes, as intervenções do diretor/adaptador acontecem por motivos variados, desde evitar repercussões legais relativas a direitos autorais, por exemplo, quanto valorizar pontos que o espectador daquela mídia e época específica acolherá.

Entre outras expressões utilizadas no Primeiro Ato, percebemos no filme de Zeffirelli que alguns termos e expressões foram adaptados para o período mais moderno que o encerra.

Sansão, ao chamar Abraão para a luta, fala ao amigo Gregorio – *Gregory, remember thy washing blow (Gregorio, lembre-se de sua famosa estocada)*—solicita ao companheiro que se lembre de desferir o golpe certo no momento oportuno. Zeffirelli utiliza na produção a expressão “golpe de mestre” para especificar a especialidade de Gregory e modernizar o termo rebuscado que possa não ter um entendimento apropriado ao público jovem da época.

Cena II

Um diálogo entre o pretendente de Julieta, o Conde Páris, com seu pai, o velho Capuleto, introduzem a segunda cena deste primeiro ato. Percebe-se a pressão do conde quanto à pressa em se casar com Julieta Capuleto, e sua resposta na obra é sempre adversa – pede que ele a corteje, e se ela consentir, seu voto será favorável. Deixa bem claro que Julieta é sua filha única, jovem e muito ingênua ainda.

Na obra, a questão *patriarcal* da época – nesta época a mulher tinha apenas duas opções: ou contraía núpcias ou virava freira, e como primeira opção, seu dever era ser submissa, obediente e fiel ao seu marido – é destacada com discrição, e podemos perceber que o discurso do Velho Capuleto deixa transparecer um tom bastante “feminista” quanto a sua filha, que não pretende que ela se case tão cedo e sim que se ocupe de outras coisas mais importantes primeiro – valoriza a “corte” do Conde, que solicita a mão de Julieta mas deseja que ela “ame” primeiramente, e seja conquistada antes do casamento.

Na versão fílmica, o pai de Julieta transparece certa ambição e pretensão quanto às vantagens que a filha teria se fizesse um bom casamento, e se mostra pouco flexível, e bastante autoritário e arbitrário quanto à determinação de seu enlace. Zeffirelli utiliza uma imagem ditatorial do pai de Julieta, certamente para dar suporte a todo o processo posterior relacionado à (des)obediência que irá romper no clímax trágico da trama; já o poeta renascentista William Shakespeare preferiu enfatizar que a pequena virgem não precisaria ir tão cedo contrair o sacramento do matrimônio, e que a decisão de seu pai estaria condicionada a escolha da moça, e seria favorável apenas se ela concordasse.

Fica bem clara, nesta passagem, a questão da *intertextualidade* presente na obra de Shakespeare – é fato que no século XIV Geoffrey Chaucer já havia escrito o conto *The wife of Bath (A mulher de Bath)* nos famosos *The Canterbury Tales (Os Contos de Cantuária)* em que a mulher, à frente de seu tempo, não se submetia aos caprichos ou obrigações de seu marido, mas era figura decidida, independente e cheia de si.

Isso mostra uma acuidade na visão moderna e crítica que Shakespeare ostentava no século XVI e que o diretor contemporâneo preferiu suprimir como algo que não dialogaria bem no processo da trama adaptada por ele.

Cena III

O momento em que o servo sai em busca dos convidados e pede a Benvolio e Romeu que leiam o papel com o nome dos convidados – momento este em que Romeu fica sabendo do baile – não é retratado no filme de Zeffirelli, onde é dada maior importância à cena seguinte, a terceira cena, em que a Ama¹¹ e a mãe de Julieta chamam-na para darem-lhe a notícia de seu “suposto enlace” e do baile que seu pai organizará com o objetivo de promover seu encontro com o Conde Paris.

¹¹*Amas-de-leite* eram criadas contratadas nas colônias para amamentar os recém nascidos cujas mães não tinham leite.

A senhora Capuleto chama por Julieta e pede que a Ama solicite sua presença com urgência. A Ama (anexo pg 112) a traz, e no momento em que pede que a Ama se ausente, para ter com ela uma conversa particular, percebe que necessita de sua presença, pois desconhecia informações importantes sobre a vida da própria filha.

Esse acontecimento sugere, tanto na obra quanto no filme, a importância dada a *ama-de-leite*, que criava as moças, filhas de nobres famílias na época. A Ama (*Nurse*) do filme de Zeffirelli, apesar de ser uma serviçal da família, deixa claro que não foi a única a amamentar Julieta, mas, tem com ela muita proximidade, sendo da manceba confidente e conselheira, além de amiga, o que pressupõe toda a cumplicidade que se construirá ao longo da obra, e a Ama será sua principal cúmplice no desenrolar de toda a história. Um momento fílmico que reforça esta ideia é que, enquanto a Ama declara sua consideração pela manceba, Julieta senta em seu colo, ao mesmo tempo em que a Ama relata fatos de sua infância, confirmando a intimidade que existe entre as duas.

Zeffirelli se utiliza de momentos visuais explorados no filme, como este retratado, para reforçar e compensar os longos discursos da obra fonte, copilados e representados muitas vezes por imagens.

Na ocasião, destaca-se mais um fato histórico revelado por Shakespeare quando a Ama faz referência a 1º de Agosto, ao lembrar-se que a filha só terá 14 anos completos nesta data citada, pois refere-se ao *Lammastide*¹², festival celebrado em comemoração à festa da colheita do trigo para os povos anglo-saxões. O terremoto¹³ ao qual a Ama se refere nesta mesma cena, para fazer menção a sua boa memória, é fato histórico acontecido no período citado pelo personagem, o que nos permite confirmar as questões históricas pesquisadas por Shakespeare:

Tis since the earthquake now eleven years;
And she was weaned – I never shall forget it
(Está fazendo agora onze anos do terremoto;
E naquela época foi desmamada – Eu nunca me esquecerei)
(Ato I, cena II)

Das duas questões históricas retratadas, Zeffirelli apresenta apenas o *Lammastide* e deixa claro nas expressões da mãe de Julieta a inconveniência da Ama, muito querida pela garota, mas sem valor emocional para a Senhora Capuleto. Suas memórias afetivas e seus falatórios impedem a senhora Capuleto

¹²*Lammastide* refere-se ao Festival da colheita do trigo nos países de língua inglesa do hemisfério norte.

¹³Refere-se ao terremoto que ocorreu em 6 de Abril de 1580 na Inglaterra.

de tratar de trâmites de seu casamento, falando detalhes às vezes embaraçosos da época em que criou a menina agora adolescente. Este comportamento da Ama não é admirado pela mãe de Julieta, e isso fica perceptível pelas expressões de insatisfação, que são destaque no filme.

Cena IV

Chegado o dia da festa na casa dos Capuleto. Ao que tudo indica, na época, não se tendo convite, era costume que se fizesse um discurso ao dono da casa antes de entrar em alguma festa, mas Shakespeare deixa claro que esta prática estava se perdendo no discurso dos amigos de Romeu, que pretendem entrar de forma direta, sem muitos protocolos. No filme, Zeffirelli retrata o momento de forma que o grupo representa um bando de jovens inconsequentes, rebeldes e arruaceiros, avessos ao respeito por cerimonialismos.

O amigo Mercuccio tem papel importante neste momento: irá lhe aconselhar sobre o tempo que seu amigo Romeu está perdendo em gastar sua energia nesta sofreguidão desmensurada e descabida. E é no momento em que Romeu justifica-se por ter tido um sonho premonitório, presentindo uma fatalidade, que Mercuccio pronunciará um lindo discurso poético sobre o sonho, introduzido pela certeza de que *the dreamers often lie (os sonhadores sempre mentem)*.

Agregado ao contexto, há um trocadilho com o verbo *mentir*, em inglês *lie*, que pode significar *mentir* ou *estar deitado*, em que Shakespeare desfila um discurso sobre a mentira e as “máscaras” usadas ainda, sugerindo a questão teatral e a arte de atuar e de fingir. Seu discurso deseja convencê-lo de que o ser apaixonado será sempre uma presa fácil dos sonhos e de suas armadilhas. Esta interrupção é caracterizada por Stam como as “peças dentro das peças” –pontuações paralelas feitas dentro da trama para realçar detalhes que o autor desejava enfatizar.

Este trecho é resumido na produção cinematográfica de Zeffirelli por ser muito longo e repleto de detalhes minuciosos, traz um conhecimento filosófico e artístico apurado em seu conteúdo, e teve brilhantismo na versão cinematográfica em que o personagem Mercuccio discorre com maestria um monólogo sobre a rainha *Mab*, a “fada dos amantes” para mencionar as artimanhas que o amor pode causar, bem como seus prejuízos.

Foi resumido no filme com o objetivo de não prejudicar a dinâmica da trama na versão do cinema, porém o acompanhamento dos figurantes (amigos de Romeu) junto à

encenação brilhante de Mercuccio, tocando tambores e pandeiros enquanto ele descreve o que *Mab* era capaz de causar durante o sono, sua crítica ao falar dos desejos secretos que residem nos homens e não poupam sequer os religiosos, a transparente tristeza e pesar que sustenta seu discurso, ao falar do amor, sugerindo que ele também tenha sido uma vítima da bruxa, disfarçada de fada, dão um ar bastante romântico e dramático ao momento do filme.

Cena V

O primeiro momento desta cena não é reproduzido no filme, e na obra traz serviços da família dos Capuleto cuidando dos trâmites da festa e dos serviços. No filme, o início desta cena reporta ao anfitrião da festa, Senhor Capuleto, chamando as donzelas que não possuam calos nos pés para o salão, onde se acheguem para o momento em que uma dança será iniciada. Na versão de Zeffirelli, a dança tradicional da época é chamada *mourisca*¹⁴ pela senhora Capuleto, em que o uso de castanholas era necessário para impor ritmo às batidas. Na obra fonte shakespeariana, o amigo Benvólio, antes de entrar na festa, chama a dança de *medida*, menção a uma dança típica da antiga corte.

Percebemos que os profissionais da adaptação da obra para a versão moderna tiveram acuidade em relação à questão histórica e cultural, sendo fiéis à dança representada como algo de fato desfrutado na época, embora não tenha sido mencionado na obra fonte, se ajusta ao público crítico e moderno que o recepcionava.

O momento da primeira dança, na obra, convidada pelo senhor Capuleto, retrata um diálogo que ele tem com a sua senhora sobre já ter estado em uma mascarada. Na versão fílmica, ele conversa com os mascarados intrusos da família dos Montechio – Romeu, Benvolio e amigos. As expressões, mesmo num baile de máscaras, são muito vivas no filme. A indumentária, extravagante e de destaque, contrastando os nobres e a criadagem (Anexo pg 102)

Na versão fílmica, Zeffirelli reproduz com o jogo de câmeras o olhar de Romeu, que persegue seu objeto de amor platônico no início da trama, por quem ele sofre de amor, a inalcançável Rosalinda, adentrando o salão de mãos dadas com seu par para a dança, e é surpreendido pela entrada repentina de Julieta que adentra o salão e o “ilumina” como o sol. O jovem pergunta-se em solilóquios a origem daquele ser

¹⁴Dança surgida no século XI onde reproduzia-se a primitiva dança de armas na forma de uma batalha entre mouros e cristãos.

angelical que deu o ar de sua graça e se apaixona, num momento em que seu amor pela dama Rosalinda se esvai e ele tece poeticamente um verso de elogio à dama (ainda anônima) admirada, reproduzido com sensível fidelidade pelo cinema:

O, she doth teach the torches to burn bright!
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear –
Beauty too rich for use, for earth too dear!

(Oh, ela ensina a tocha a ser luzente!
Dir-se-ia que da face está pendente da noite, tal joia!
Muito preciosa da orelha de um Etíope mimosa
Bela demais para o uso
Muito cara para a vida terrena!)
(Ato I, Cena V)

Na versão fílmica, o encontro entre os jovens se traduz num jogo de olhares e buscas pela pista de dança, enquanto um artista apresenta uma linda canção aos convidados, uma aura mágica os envolve numa atmosfera de censura e desejo, estratégia que pretende cativar e prender a atenção do espectador, e conduzi-lo até o desfecho, onde os jovens encontram-se, por fim, secretamente, atrás das cortinas da festa.

A música interpretada neste momento é *What is a youth?*, cantada por um ator no filme de 1968, foi gravada por Jhonny Mathis e escrita para o filme, e ficou mundialmente conhecida como o tema de *Romeu e Julieta* mais famoso do cinema.

O filme investe em passagens musicais como recurso do cinema e é um diferencial da versão fílmica com relação à literatura. Como em outras passagens do filme, este trecho ganha o incremento da interpretação musical. Nas adaptações literárias para o cinema muitas passagens adaptadas são condicionadas, em grande parte, pela distância estrutural entre o mundo das letras e o das imagens em movimento. É provável que a conformação do apelo imagético e sonoro tenha sido alternativa da versão fílmica para representar o melhor cenário para a *performance musical* inserida no filme.

O momento do encontro de Romeu e Julieta é emblemático e acontece enquanto todos admiram o cantor que se apresentava no centro do salão de dança. O jogo realizado pela cinematografia, através da movimentação das câmeras, seguindo os amantes em meio às pessoas da festa, feito por Zeffirelli, é crucial para a mágica que se configura no silêncio, desde o momento em que o olhar dos dois jovens se cruza pela

primeira vez, e Romeu ofegante percebe que Julieta correspondeu ao seu olhar (anexo pg 105), a cumprimenta e começa uma busca incessante entre os convidados, num jogo de “esconde- aparece” que encerra um momento ímpar: Romeu consegue alcançar e dançar com Julieta no filme, ao tentar uma maior aproximação da jovem (anexo pg. 105).

É facilmente perceptível que o adaptador da obra original explorou o uso dos sentidos nos personagens, como o ver, o perceber, o observar, o tocar.

Ainda na versão de Zeffirelli, depois de uma busca por conseguir encontra-la entre as danças e os convidados, repentinamente, por trás das cortinas, Romeu alcança a mão de Julieta e a beija, cortejando-a (Anexo pg 106). Ela se mostra muito culta e informada ao corresponder à sua lisonja, referindo-se à fantasia de peregrino que Romeu trajava e às palmas carregadas pelos peregrinos, o que demonstra conhecimento literário intertextual e crítico de William Shakespeare, em reproduzir um conhecimento cultural medieval dos peregrinos dos contos de cavalaria arrojando o capital cultural de uma mulher jovem, mais uma vez sugerindo a força intelectual e independência da mulher, como crítica à sociedade patriarcal:

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this.
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

(Bom peregrino, ofendeis vossa mão
Que se mostrou devota e reverente
Nas mãos dos santos pega o paladino
Esse beijo é o mais santo e conveniente)
(Ato I, Cena V)

Após trocarem beijos apaixonados e velados (Anexo pg 106), os jovens são surpreendidos pela Ama na transposição fílmica, onde esta a repreende e noticia a espera ansiosa de sua mãe por ela, e mostrando-se cúmplice, os adverte. Após despedir-se, Romeu tenta especular a origem de sua amante, e descobre ser a virgem primogênita dos Capuleto.

Podemos verificar a relação de diálogo com a obra original, pois na obra este encontro com a Ama não acontece, mas fica subentendido pelo seu repentino aparecimento após o segundo beijo.

O fim do baile sugere que a *semente do amor* foi plantada no coração dos amantes, o que é introduzido no próximo ato pelo coro, que não aparece no filme por

este seguir um curso linear. A inimizade entre as famílias, contudo, se faz impedimento para o desfecho e leva Julieta a divagar sobre possibilidades.

4.2.2 Ato II

Cena I

A introdução do segundo ato só acontece na versão escrita, destacando o antigo sentimento de Romeu que, *a priori*, era paixão ardente e agora jazia em leito de morte, e substituído por outra paixão, que agora possuía a tão sonhada correspondência, mas em vista de todo o ardente amor e sua reciprocidade, havia um problema a resolver: suas diferenças e as querelas seculares entre suas famílias. O Coro introduz o segundo ato na versão escrita, levantando questionamentos ao leitor/ espectador, dando um ar de reflexão a partir do narrador que o contextualiza. Na versão fílmica, a estrutura tem continuidade e não reproduz a arte cênica em seus respectivos atos.

Esta cena retrata o momento em que Romeu, insatisfeito ao fim da festa, não vai ao encontro dos amigos como combinado, mas pula os muros do jardim da casa de Julieta, na esperança de encontrá-la novamente. Os amigos revoltados inferem motivos de seu extravio, justificando que ele possa ter encontrado finalmente o amor da suposta Rosalina, e Mercutio, na versão fílmica, apenas zomba de seu amigo estar apaixonado, tendo seu discurso longo encurtado da versão escrita.

A frase dita por Mercuccio em seu discurso - *The ape is dead, and I must conjure him*- referia-se a uma situação política da época de Shakespeare – a rainha Isabel, estabilizadora da Igreja inglesa, vivia em luta com o papado e o rei da Espanha, e este último era o principal paladino da igreja católica romana, e os símios amestrados eram treinados para fingirem de mortos quando se falava do papa ou rei da Espanha, mas ficavam de pé quando pronunciado o nome da rainha. A alusão fazia menção a paixão avassaladora sentida pelo amigo que estaria “enfeitiçado” e submetido aos encantos femininos.

Entre outras expressões filosóficas, a última fala que Mercuccio profere no fim da primeira cena do segundo ato remete deboches sobre o amor, confabulações e situações promíscuas, sugerindo o ato sexual entre os potenciais enamorados:

If love be blind, love cannot hit the mark.
Now will he sit under a medlar tree
And wish his mistress were that kind of fruit

As maids call medlars when they laugh alone.
 O, Romeo, that she were, O that she were
 An open-arse and thou a poppering pear!
 Romeo, goodnight.

(Se o amor é cego, ele não pode acertar o alvo.
 Agora vai sentar-se sobre um nespereiro
 Desejando que a amada fosse a fruta
 Que as jovens chamam nêspervas quando riem sozinhas
 Oh Romeu, se ela fosse um etcetera, bem aberta
 E tu foste uma pera açucarada
 Romeu, boa noite!)
 (Ato II, Cena I)

A expressão *medlars* tem uma pronúncia parecida com *meddlerarse*, ou seja, sugerindo o orifício retal. *Popperin pear* trata-se de uma pera proveniente de Poperinghe, com forma pontuda, dando sequência aos termos obscenos utilizados pelos comentários de Mercuccio. O *sex appeal* utilizado nos discursos promíscuos de Mercuccio e seus amigos, ou mesmo em imagens, como o nu dos amantes na cena da lua de mel, são artifícios utilizados por Zeffirelli para seduzir o público jovem da época.

Shakespeare se utilizava destas expressões, geralmente nos discursos, pois traziam certa comicidade, para dar um tom de descontração à tensão dramática da peça e favorecia a interação do público, geralmente chamado a participar das peças renascentistas.

Cena II

Entre monólogos e juras de amor, a cena da varanda é uma das mais famosas e emblemáticas reproduzidas pelas transposições fílmicas (Anexo pg.107). Nesta, Julieta reclama o fato de ser seu amor um Montechio, faz confissões à lua, certa de que ninguém além dela a escuta. Romeu, porém, entre as árvores do jardim, escuta inebriado e após ouvir que para ser seu deveria rejeitar a própria origem, declara juras de amor, fidelidade e casamento. Prometem-se um ao outro eterno e verdadeiro sentimento e despedem-se com poesia e cumplicidade e um beijo. (Anexo pg. 8).

Neste trecho a narrativa parece ter sido transposta do livro para o filme sem muitas alterações, e problematiza o jogo de sedução que só no cinema é percebido através da atmosfera que embala o amor do jovem casal furtivamente.

Cena III

Frei Lourenço (Anexo pg 114) é fiel amigo de Romeu e para quem ele confessa suas dores e amores mal resolvidos. Homem culto, estudado e inteligente, o religioso é conselheiro sábio nas horas de leviandade juvenil. Na introdução desta cena, o padre mostra-lhe uma planta cujo veneno é mortal e detalha que dentro do cálice débil daquela flor residem o veneno e o remédio, bem como os dois inimigos que acampam sempre as plantas e os homens - o bem e o mal - e viverá o que prevalecer:

Within the infant rind of this weak flower
 Poison hath residence, and medicine power.(...)
 Two such opposed kings encamp them still
 In man as well as herbs – grace and rude will.
 And where the worser is predominant,
 Full soon the canker death eats up that plant.

(Na coroa infantil dessa florzinha
 Veneno mora que da morte asinha
 Cheirado, ao corpo todo dá alegria
 Mas para o coração no mesmo dia,
 quando dado a beber
 Nos homens, assim como nas ervas,
 Dois reis potentes reinam
 A atroz cobiça e a graça bem fazeja,
 Se insubmissa se mostra a pior
 Então vem logo o verme da morte,
 E rói tal plantinha inerte)
 (Ato II, Cena III)

A transposição fílmica desta cena retrata o Frei uma pessoa amigável, voltado para a natureza, cuidando dos jardins nos arredores da igreja, e muito alegre recebe o seu pupilo Romeu como um filho seu e com muita simpatia. Porém, ao comunicar o Frei de que seu amor não-correspondido não mais o incomodava, mas tão logo o mais recente, com o qual sonhava urgência por unir-se em matrimônio, o Frei o repreende por ser tão impulsivo e emocionalmente instável. Ao saber de que a moça era Julieta, sua rival, o Frei demonstra ter uma ideia genial de que este enlace irá selar a paz entre as duas famílias rivais.

A questão imagética do filme sugere que, ao olhar para Jesus crucificado no altar de sua igreja, o Frei tem sua brilhante ideia de que pode ser instrumento de paz para a contenda antiga existente entre os Montechio e os Capuleto.

Cena IV

No início desta cena, Romeu aproxima-se para reencontrar os amigos, que encontram-se conversando sobre seu amor doentio por Rosalina, e Mercutio cita ainda a fama de Teobaldo, o verdadeiro *Prince of Cats* – Príncipe dos Gatos, para justificar sua destreza com a espada. Este termo refere-se ao *Roman de Renart*¹⁵ onde Tibert é o personagem a que Mercuccio se refere, dado à semelhança do nome de Teobaldo em inglês – Tybald. Para conceitua-lo como o duelista perfeito, cita-o como cavaleiro de alta linhagem, e o *punto reverso* refere-se à expressão usada para classificar técnicas deste esporte, de origem italiana. Na obra de Shakespeare, este momento é explicitado com detalhes; contudo, no filme, o termo é apenas mencionado, sem explicação.

Shakespeare, em seu discurso, chama atenção para os intertextos presentes em muitos momentos nas falas do personagem Mercuccio. Nesta cena, ele faz alusões a “ganso” – *goose*, em inglês - para classificar Romeu de tolo, bobo, por estar atrás de mulheres, enquanto desperdiça a amizade deles.

Ao entrar a Ama nesta cena, Mercuccio começa a debochar e ofendê-la, além de dizer coisas obscenas que a deixam envergonhada. Esta cena é perfeitamente transposta no filme de Zeffirelli, pois, percebe-se que ao chama-la de *sail*- para fazer menção à “vela” de um barco, o seu pajem Pedro caminha junto à Ama segurando seu véu, que com o efeito do vento, toma forma de barco velejando, e este efeito só pode ser percebido na versão cinematográfica.

A cena em que Mercuccio revira as anáguas da Ama, que furiosa tenta bater nele, enquanto Pedro, seu acompanhante, acha muito engraçada toda a situação e dá muitas gargalhadas, cena representada por Zeffirelli na adaptação fílmica, mas não existe na obra. Contrariamente, na obra de Shakespeare, Mercuccio faz piadas e zombarias, mas não toca na Ama, e o pajem Pedro declara que se sentisse alguém a ultraja-la, desembainharia sua espada para defendê-la.

O momento da conversa entre a Ama, que traz notícias de Julieta e de Romeu, na obra, acontece após a retirada de Mercuccio, enquanto que na representação fílmica, após a ausência do personagem, eles adentram a uma igreja católica, onde a Ama ajoelha-se para rezar e pede que ele se aproxime e ajoelhe-se também para simularem uma oração.

Nesta cena, a todo o momento a Ama persigna-se, como que para indicar fé e devoção dentro do local sagrado. Este gesto será repetido pela Ama em outras ocasiões

¹⁵Conto de cavalaria francês escrito no século XIII que sustenta fábulas, entre os muitos personagens animais, encontra-se o *Príncipe dos Gatos*.

todas as vezes em que falar o nome de uma pessoa falecida – indicando respeito e intromissão divina diante do mal que seria a morte – e fica nítido o peso da cultura cristã-católica na Itália da época, (exemplificado novamente no fim da cena VI).

Ali conversam sobre os trâmites do casamento e do encontro com frei Lourenço. O momento reproduzido pela lente de Zeffirelli ressalta o ar cômico que dá leveza às cenas: contrastes entre a postura neurótica, mas lúdica da Ama e a ansiedade de Romeu, bastante sutis na obra de Shakespeare na cena em questão. Esta passagem é representada na versão cinematográfica por Zeffirelli com ar pitoresco e cômico, quando o personagem da Ama de Julieta não aceita seu reconhecimento em dinheiro, mas o recolhe no momento em que ele vai fazer uma oferta no altar; ou no momento em que a Ama faz Romeu sentar-se em seu colo, na ânsia de lhe informar mais sobre sua pequena e frágil criança, momentos em que ela se mostra entusiasmada e dá gargalhadas altas, são todos ilustração da arte de Zeffirelli na tela do cinema.

Todos estes elementos colaboram para nossa comparação e nos levam a compreensão de que tanto a obra cinematográfica quanto a obra original na sua versão literária, cada uma a seu modo, teve seu propósito e importância, em cada época apresentada. Concluimos que o cinema é um instrumento contemporâneo potencializador da arte literária através da adaptação, pois é capaz de sustentar técnicas dando vulto a momentos que só poderiam estar na imaginação do leitor.

Cena VI

Esta cena encerra em seu conteúdo apenas o casamento secreto dos jovens Romeu e Julieta (Anexo pg.113) , e é praticamente a reprodução da versão escrita reproduzida no filme de Zeffirelli, com exceção do momento em que o enlace é iniciado pelo Frei e os dois fazem os cerimoniais culturais e religiosos de um casamento nos moldes de uma igreja católica romana, em que os noivos ajoelham-se e fazem o sinal da cruz, após o padre vestir os paramentos religiosos para realizar a cerimônia.

Tal comportamento remete aos modos de pensar e agir católicos, muito presentes nas famílias tradicionais italianas.

4.2.3 Ato III

Na versão do cinema, Zeffirelli segue, a partir desse ponto, que se situa na metade da trama, uma dinâmica maior. As tensões começam a se intensificar nos dois últimos atos da peça e o diretor dá maior vulto aos conflitos apresentados.

Neste momento da peça, Romeu rejeitará a afronta de Teobaldo, pois já casou em segredo com Julieta e o considera um parente. A querela com Teobaldo é aceita por seu amigo Mercuccio (Anexo pg. 113), e é representada por Zeffirelli com a ênfase na tensão – mistura humor e conflito, criando um duelo em que eles brincam e riem, rodeados pelos amigos – pegam um a espada do outro, zombam, se comportam ironicamente, mas o fim desta “brincadeira” vai resultar no equivocado golpe desferido em Mercuccio por baixo do braço de Romeu, sugerindo na versão cinematográfica que o golpe estaria destinado a atingir Romeu.

Romeu, indignado, vai até o parente para se vingar, o afronta, eles entram num confronto físico, tomando espadas dos amigos para lhes dar suporte. Nas ruas estreitas da Verona fictícia, os rivais correm largas distâncias envolvidos pela cólera e entre socos e luta corporal, em que os dois perdem as espadas, Romeu é mais rápido e acaba matando Teobaldo. Indignadas, as duas famílias suplicam a justiça do Príncipe de Verona. Na praça onde foi ambientada a primeira contenda, os moradores se reúnem, e ambas as famílias que perderam parentes discutem e brigam mais uma vez, atacam-se na frente das autoridades que, pressionadas, não veem outra saída a não ser decretar exílio ao infame Romeu.

Cena III

O ponto forte desta cena na versão fílmica é a dramática reação de Romeu, que lamenta e chora copiosamente dentro da igreja de Frei Lourenço o fato de ter sido exilado. Na obra original, o fato de lamentar é apenas um ato criticado pelo Frei. Na adaptação cinematográfica de Zeffirelli, é enfatizada pela dura reprimenda do religioso, que o aconselha e repreende de forma visceral. Esse discurso, longo na versão escrita, é condensado e dado ênfase à parte da repreensão do padre, que lhe mostra ao final do ralho os pontos positivos de sua condenação.

Cena V

Esta cena no filme de Zeffirelli reproduz a arte premiada da versão adaptada para as telas. Os amantes acordam juntos em sua noite de núpcias (Anexo pg 107), com destaque à luminosidade nos seus rostos, principalmente da donzela, depois da sua inocência perdida. Houve polêmica pelas filmagens da época, e uma parcela da crítica apoiou a censura, pois Zeffirelli utilizou jovens adolescentes (ela com 15 anos e ele, com 16) nus (Anexo pg. 108) numa época ainda bastante conservadora para a arte cinematográfica.

Versões e adaptações da peça para gêneros diversos permitiram a romantização de um amor que foi retratado no período elisabetano por dois homens (um deles caracterizado de mulher), o que parece soar como uma espécie de “ironia” aos rigores morais em tempos de criação artística pela pena do bardo inglês, que sugere uma crítica aos valores morais puritanos da época.

Na obra contemporânea, Zeffirelli é também polêmico por caracterizar o “nu” dos atores de forma explícita, desafiando a censura da época e quebrando tabus – O ator Leonard Withing aparece nu de costas ao acordar de sua noite de núpcias ao lado de sua recente esposa, que ao perceber o “canto da cotovia” tem capturada furtiva, mas não despreziosamente, a imagem de seus seios nus ao espectador.

No final desta cena, Julieta declina o pedido de casamento do Conde Paris e seu pai, a ameaça de perder todo o prestígio como sua filha, ela é então desprezada pela mãe e aliciada pela Ama, sua única amiga, a concordar com o pai. Neste momento, vendo-se sozinha, Julieta arquiteta ir conversar em segredo com o Frei.

Na versão cinematográfica, esta cena não aparece, mas apenas Julieta permitindo-se considerar a vontade do pai e dizendo à sua Ama que iria se confessar e pedir perdão a Deus por toda a desobediência (Anexo pg. 109). O artifício do cinema nos permite como espectadores inferir, pelo olhar de Julieta, que ela está agindo de forma dissimulada (isso é percebido pelo seu olhar focalizado pela câmera e transparecendo tramar algo, mentir) e que não fará o que promete.

4.2.4 Ato IV

Cena I

O ponto forte da primeira cena é a visita de Julieta ao Frei. Na versão de Shakespeare, ela lamenta muito, desabafa com o frei e tem uma conversa com ele, franca, mas comedida. Na versão de Zeffirelli, ela adentra sua sala, após ser bem ríspida

com o Conde Paris à porta da igreja, e chora copiosamente aos pés do altar, onde se arrasta dramaticamente banhada de lágrimas, num desespero sem consolo.

Cena III

Esta cena é reproduzida apenas na versão escrita. É representada silenciosamente pelo plano previamente arquitetado junto ao Frei anteriormente e sugere que Julieta segue todos os passos explicados previamente pelo religioso – ela toma o vidro nas mãos e bebe seu conteúdo como orientada previamente.

Cena V

Esta cena teve sua fotografia e trilha sonora aclamadas pela crítica. É o momento em que a Ama e os pais percebem que perderam sua angelical Julieta. O Frei acompanha tudo sem muitos excessos – seu olhar na versão cinematográfica é o detalhe essencial na cinematografia. A cena possui detalhes do funeral de Julieta, que é seguida por um cortejo e muito pesar. Sua indumentária é impecável e adornada com requinte clássico. O diálogo entre Pedro (pagem da Ama) e os músicos não existe na adaptação.

4.2.5 Ato V

Este é o momento em que Romeu recebe a notícia da morte de Julieta por seu pajem Baltazar. No filme, a descrição de todo o processo que contraria os planos de Frei Lourenço, e extravia a carta endereçada a Romeu, é representada por um outro Frei, amigo de Frei Lourenço, chegando antes o amigo de Romeu, Baltazar, que leva aos prantos, a notícia da morte de sua amada Julieta antes da chegada da carta. Na versão do filme Romeu viaja para Verona em busca de seu amor após receber a fatídica notícia. Na versão literária, Romeu faz planos de morrer com a amante e vai visitar um boticário que o vende o veneno, um detalhe que não é representado no filme, onde o vidro de veneno aparece em sua mão dentro da cripta.

Na versão fílmica, no momento em que os dois passam a cavalo, Baltazar e Romeu, rumo à Verona, o frei que levou as cartas a Romeu aparece a poucos metros de seu destino, o que dá o tom dramático da trama. No filme, Romeu também não encontra o conde Paris velando por sua amada, o que é retratado na versão original shakespeariana, em que os duelam e Romeu mata o conde na porta da cripta. Na versão

fílmica esta cena é substituída pela chegada de Romeu e Baltazar e o amante pede ao amigo que vele a entrada da porta da cripta e não permita que alguém adentre ali.

Estratégia cinematográfica e técnicas da sétima arte, como a iluminação nos rostos do casal dentro da cripta na última cena, renderam aos profissionais de fotografia que produziram o filme dirigido por Zeffirelli premiações e aclamação da crítica da época. Neste momento Romeu adentra a cripta para desferrar seu plano de morte junto a sua amada, e se despede diante de seu corpo jazido no mausoléu da Família Capuleto (Anexo pg 110).

Após acordar do seu sono, Julieta percebe o acontecimento, tenta tomar o veneno e não encontrando mais conteúdo, acha o punhal de Romeu (Anexo pg. 111) e prepara-se para apunhalar-se desferrando golpe certo em si mesma (Anexo pg. 110). Todas as cenas reproduzidas no desfecho da trama são reforçadas pelas técnicas de som dramático, luz, movimentação das câmeras no ambiente, com intensidade de recursos da cinematografia.

O filme termina com a exposição emblemática dos corpos sendo carregados pelo povo de Verona (Anexo pg 112) e a mensagem de paz selada entre as famílias.

Conclusão

Concluindo nossa análise, podemos perceber que os elementos utilizados como recursos da cinematografia preenchem os espaços velados que a obra literária, em sua precariedade, esconde e relega à imaginação do leitor/espectador. A magia da cinematografia permite o preenchimento das “lacunas” presentes na obra-fonte, embora o cinema tente acompanhar com certa *fidelidade* o fluxo literário. Há ainda uma subordinação evidente na seleção de cenas utilizadas, em detrimento de outras, que parecem primar pelo ritmo da narrativa fílmica.

Como pudemos perceber os dois textos mantiveram uma relação dialógica entre si, uma “intertextualidade temática”, onde a versão cinematográfica utilizou-se de elementos da cinematografia para ampliar os horizontes do espectador e transmitir com maior riqueza de detalhes as situações lidas na obra fonte. Nossa análise nos leva a concluir que o público alvo – o espectador do cinema – é fundamental e interfere no produto final dos profissionais que produzem e adaptam as obras para o cinema: diretores, roteiristas, entre outros.

A escolha da análise de algumas cenas específicas destacou o diálogo existente entre as duas produções, por suas semelhanças, dentro da necessidade em reproduzir com fidelidade a obra clássica, ou pelas suas diferenças, ao adaptar e condensar momentos irrelevantes para o desenvolvimento e dinâmica da trama.

Foi pertinente destacar os trechos analisados para percebermos ainda a riqueza intertextual da relação da Literatura com outros campos do conhecimento, inter-relacionada com a cultura italiana ou inglesa, expostas por Shakespeare, ou mesmo o contexto da História, em momentos históricos reais citados na composição da ficção literária, o que lhe favoreceu a credibilidade do público.

Ao ser transposta para a adaptação, os recursos utilizados pelo cinema foram ainda capazes de enriquecer o olhar do espectador, conservando o diálogo entre a obra original e revitalizando-a diante do público contemporâneo, comprovando a atualidade da obra clássica.

A versão fílmica de Zeffirelli envelheceu (seguem aproximadamente 48 anos desde sua filmagem), pois, os recursos modernos que a cinematografia acumula ao longo de sua evolução, e suas mudanças, estão diretamente relacionados ao público que a prestigia, ávido por novidades. O clássico shakespeariano, contudo, revisitado, continua atual nas lentes do diretor italiano. Retomar Shakespeare na versão fílmica de Zeffirelli é uma oportunidade de reviver as primeiras montagens adaptativas nas produções fílmicas, e agradar nossa percepção visual bastante desgastada pela vida moderna.

Comprovamos que a obra de Zeffirelli, bem como a de Shakespeare, continua atual. Suas versões e imagens, tanto da obra literária quanto do filme de 1968 encontram-se disponíveis para acesso através das redes sociais como entretenimento e recurso midiático, além de rica fonte de pesquisa acadêmica.

Podemos afirmar que Shakespeare foi alguém a frente de seu tempo, astuto investigador, conhecedor do ser humano, cúmplice de seu público espectador, numa época em que todo o contexto lhe desfavorecia, tendo como aliado um povo cativo da arte, e uma Inglaterra fervilhante de possibilidades, avesso às limitações que não constituíram barreiras à sua arte e não ofuscaram a competência em seu ofício. Relacionando a carreira do bardo renascentista ao do diretor italiano contemporâneo, percebemos que Zeffirelli foi também um crítico observador e igualmente precursor de uma arte que o favoreceu em seus projetos, pois teve o olhar certo diante do contexto histórico, político e social que enfrentava.

O processo sucinto que comporta os códigos representativos da transposição cinematográfica não implicou uma produção empobrecida da versão original de William Shakespeare, visto que mesmo utilizando-se de técnicas apropriadas que condensaram o conteúdo original adaptado, o diretor conseguiu manter “fidelidade” à essência poética do texto escrito, desde à conservação dos personagens ítalo-britânicos na obra fonte, até no requinte do discurso elaborado em rimas na versão cinematográfica.

Franco Zeffirelli poderia ser considerado um “historiador” além de leitor da obra shakespeariana, e a despeito da hermenêutica estabelecida nessa relação, suas intenções e pretensões envolvidas no processo adaptativo tiveram certamente uma ordem

histórica, social, econômica, além do sucesso em sua empreitada na “tentativa de agradar seu público”, o que nos leva a concluir que “uma obra adaptada guarda em si não apenas objetivos estéticos e estilísticos, mas, contudo, uma dimensão de mercado”.

As teorias da adaptação nos levam a concluir que, mesmo que a estória apresentada seja algo secular e clássico, podemos verificar que o público *espectador* da obra adaptada que atravessou um processo intertextual, sempre trará expectativas novas no seu processo de recepção, pois em cada período ou época que a estória for recontada, será influenciada pelo momento histórico que enfrenta, pela sociedade que a recebe ou pelos códigos representativos através dos quais ela será veiculada:

As escolhas do modo de adaptação e dos protótipos sugerem uma grande ideia da percepção do cinema acerca de seu papel e aspirações de década para década. Mas ainda, as estratégias estilísticas desenvolvidas para alcançar equivalências proporcionais necessárias para construir histórias semelhantes, não apenas são sintomáticas de um período estilístico, como podem crucialmente alterar esse estilo (Andrew, 2000, p.35).

Concluimos, nas palavras de Linda Hutcheon, que ao recontarmos uma mesma história muitas vezes, ao mudarmos ou a adaptarmos, isso não fará dela “produto inferior ou de segunda classe”, mas suas modificações estarão condicionadas ao tempo, época em que ela se configura, pois “o contexto de recepção determina a mudança na ambientação e no estilo”. A relação entre cinema e literatura, antes considerada parasitária ou subserviente, foi substituída pelo olhar dos estudos intertextuais e do dialogismo, que geraram pressupostos para os estudos da Adaptação e as Teorias do Cinema, remetendo maior credibilidade à imagem em movimento.

Saraiva (2003) defende que em uma análise comparativa de duas formas artísticas, neste caso a modalidade textual e a modalidade fílmica, as duas manifestações preservam, isoladamente, a unidade específica de sua linguagem particular, gerando algo novo, portanto, peculiar.

Refutamos, ainda, as hipóteses de que a obra adaptada seja inferior à obra fonte, do contrário, constitui certamente um elemento autônomo e original. A tentativa em manter significativa *fidelidade* à obra adaptada configura-se em algo utópico e subjetivo, o que gera novas possibilidades artísticas. Percebemos nesta análise da adaptação de uma obra clássica literária como *Romeu e Julieta* de Shakespeare para

uma transposição fílmica, que seus autores receberam a aprovação da crítica em épocas e momentos díspares da história.

Numa análise comparativa entre duas obras homônimas, podemos dizer que seria impossível considerar a *fidelidade* completa na versão adaptada: existem equivalências e diferenças – momentos que se aproximam e outros que se distanciam. Para Moura (2007), “a ideia de *fidelidade*, por si só, é descabida e incoerente”, mesmo que, na análise feita percebamos muitos trechos em que o ponto da narrativa literária é preservado pelo filme.

É imperativo observar que o estudo ao qual se estendeu esta pesquisa pretende um desenvolvimento mais contundente de algumas problematizações abordadas, que sustentam e constituem pressupostos e subsídios para uma pesquisa e reflexão futura mais significativa.

A conclusão deste trabalho se dá, por comprovação através das análises feitas, como percepção de que as técnicas refinadas da adaptação suprem a precariedade de recursos ausentes nas obras canônicas, e fornecem ao espectador da cinematografia uma maior acuidade de detalhes, que caberiam à imaginação e criatividade do leitor diante da obra literária, preenchendo “vazios” considerados “lacunas” por alguns críticos, como Robert Stam, existentes na obra fonte, sendo esta obra de um período antigo como a Renascença, e que não percebemos algum ponto específico alterado significativamente pelo roteiro cinematográfico

Podemos perceber, através dessa análise, o estabelecimento de uma relação intertextual ao ativarmos o conhecimento prévio do espectador em relação a seu contato primeiro com a obra-fonte. Concluímos, porém, que o objeto artístico veiculado através de um processo de recursos e técnicas midiáticas audiovisuais, além de alcançar um público espectador de grande vulto, facilita o acesso a este público, e pode ainda despertar, se for o caso, seu interesse pelo recurso à obra original.

Por fim, pretendemos com esta análise mostrar um prévio panorama no que concerne ao estudo intertextual, levando em conta o embasamento teórico pertinente às obras analisadas – literária e cinematográfica – resumido numa pequena parcela do que se pretende desenvolver através do estudo dessas relações, com o objetivo de expandir os horizontes de leitor/espectador, e perceber as possíveis relações dialógicas entre diferentes gêneros e mídias.

Pressupondo o enfoque crítico do trabalho, verificamos as colaborações que esta pesquisa trará, ainda, ao contribuir para os estudos das áreas relacionadas e para a fortuna acadêmica; portanto estabelecemos tal pesquisa apenas como ponto de partida para um trabalho futuro mais contundente.

As possibilidades estabelecidas dentro de sua obra são infinitas e utilizadas para problematizar muitos estudos, delinear e nortear embasamentos teóricos, além de fundamentar muitas análises intertextuais em áreas diversas das artes, promovendo uma relação dialógica entre elas. Justificamos que as pesquisas voltadas para os discursos de Shakespeare enriquecem os Estudos Culturais, reforçam uma nova perspectiva global, multicultural e certamente se renovam, pois Shakespeare se renova a cada estudo, a cada nova leitura, a cada nova geração, aumentando a cada nova releitura o seu destaque no cenário mundial pela riqueza do seu intertexto.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD. Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa: Minotauro[s.d.]
- ASSIS. Machado de. *Teatro Completo*. Corrigido por Mario de Alencar. H. Garnier Livreto – Editor. Rio de Janeiro, 1910.
- _____. *Teatro Completo*. Compilação de Terezinha Marinho, Carmem Gadelha e Fátima Saadi. Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1982.
- ADORNO. Theodor W., HORKHEIMER, Max; *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Pag. 11-27. Tradução: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ArtCultura – Revista. *A trajetória de Romeu e Julieta – do teatro inglês renascentista ao teatro popular brasileiro*, Rogério Lopes.
- AUERBACH, *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. Ed. Perspectiva, SP. 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *O discurso no romance*. SP. Ed. UNESC, 1993.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoievski*. 5 ed. RJ Forense, 2010.
- _____. *Teoria do Romance I*. Ed. 34. Trad. Paulo Bezerra, 1930, SP.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. SP. Ed Perspectiva, 1973.
- BENJAMIM, Walter. *O Narrador*. Tradução de Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, (Coleção Os pensadores). v. XLVIII, 1974.
- BLOOM, Harold. *Cânone ocidental, os livros e as escolas do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. *Romeu e Julieta In: Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. Jose Roberto O’Shea. RJ. Objetiva, 2000.
- _____. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. Jose Roberto O’Shea. RJ, Objetiva, 2000.

_____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita, 2 ed. RJ, Imago, 2002.

BOSI, Antônio. *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. SP. Ática, 1988.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eden, 2009.

BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.-C. & PASSERON, J.-C. *A profissão de sociólogo. Preliminares epistemológicas*. Petrópolis : Vozes. 1999.

BURGESS, Anthony. *Nada é como o sol*. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 2003.

BURKE, Peter. História como memória social. In: Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

BURROUGHS. W. S. *The Naked Lunch*. Ed. Grove Press. USA. 1959.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11. Ed. RJ, Ouro sobre Azul. 2010.

_____.: *O Direito à Literatura*. Vários Escritos. Duas Cidades/Ouro sobre azul. São Paulo, Rio de Janeiro, 4ª. ed., 2004.

CALVINO, Ítalo. *Porque ler os clássicos*. SP. Cia das Letra, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 5ª ed. SP. Ática, 2010. (Princípios).

_____ & COUTINHAO, Eduardo Faria. (Org.). *Literatura Comparada – textos fundadores*. 2. Ed. RJ: Rocco, 2011.

CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In.: *Estudos Avançados*, v 5, n 11, 1991.

_____. *Do livro à leitura*. In.: *Práticas de Leitura*. SP, Estação Liberdade, 1996.

CRYSTAL, B. *Shakespeare on a toast: getting a taste from the bard*. Totem Books, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 4, ed. SP: Perspectiva, 2009.

_____. *Torres de Babel*; tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*, RJ, Contraponto. 1997.

EAGLETON. T. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antonio Souza Ribeiro, Ed. Afrontamentos, Porto. 2011.

FLORES. F. T. *Narrativas, Visualidades, Intertextualidades*. Ed. CVR, PR, 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. RJ, Martins Fontes, 1999.

_____. *Estética – Literatura e Pintura. Música e Cinema*. 2ª ed. RJ, Forense Universitária, 2006.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Melo. SP. EDUSP. 1999.

GARBER, M. *Shakespeare and Modern Culture*. Copyright (c) 2008.

GARDNER. H. *The Metaphysical Poets*. Ed. Penguin Books, 1977, UK.

HELIODORA. B. *Shakespeare: o que as peças contam*. Ed. Edições de Janeiro. 2014. RJ.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*/ Trad. André Cechinel. Florianópolis. Ed. UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol 1. trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad de Barbara Heliodora. RJ, SP, Record, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a Semanálise*. SP, Perspectiva, 1974a.

LEAO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (orgs.) *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

MACHADO, Álvaro Manoel e PAGEAUX, Daniel Henri. *Da literatura comparada a teoria da literatura*. Lisboa: Ed. 70, 2009. Série Fundamentos, N.13.

MARIN, R. *Shakespeare, 450 anos*. Ed. Cena IV, Instituto Shakespeare Brasil, SP, 2015.

MARSON, Izabel Andrade. Obras de Ficção revelam características de momento histórico. Disponível em www.comciencia.br/entrevistas/2004/10/entrevista2.htm.

MOISES, Leyla Perrone. *Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia?* In.: *Flores da Escrivantina*. 2. Ed. SP. Cia das Letras, 2006.

MULLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs). Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes, RJ, 7Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg, SP. Cia das Letras, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*.3, ed. SP. EDUSP. 2010.

NOVAES, S.C. (et all) org. *Escrituras da Linguagem*, 2004, Ed. Fapesp, São Paulo.

NUNES, G. E. P. *Shakespeare: da palavra à imagem*, 2006, Rio de Janeiro.

PASSOS, J. L. Machado de Assis: O Romance com pessoas. 2007. Universidade de São Paulo. SP.

PEREIRA, Potyara A. P. *Necessidades Humanas: Subsídios à crítica dos mínimos sociais*. 2. Ed. SP. Cortez, 2002.

PLATÃO – Diálogos – *A República* - Trad. Leonel Vallandro, Ed. Globo. Rio Grande do Sul (1964)

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 2 ed. Trad. Augusto de Campos. SP. Cultrix, 1973.

SAID, Eduard. W. *Humanismo e crítica democrática*, SP, Cia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!* Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. *Diálogos literários: literatura, comparativismo e ensino*. SP, Atelie Editorial, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*, Trad. Barbara Heliodora, RJ. Nova Fronteira, 1997.

SHAKESPEARE; William *Romeu e Julieta*. Tradução e introdução Barbara Heliodora. Ed Especial - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de bolso).

SUASSUNA, Ariano. *A história do amor de Romeu e Julieta*. Folha de SP, Caderno Mais, 1997.

STAM, R. Introdução à teoria do cinema. Trad.Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo do Moretzsohn. Petrópolis: Paz e Terra, 1981.

_____. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, América do Sul, 2009.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e Cidadania*. SP. USP Curso de Pós- graduação e Sociologia. Ed 34, 2001.

TURLE, Licko; TRINDADE Jussara. Teatro de Rua no Brasil: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

VALERY, Paul. *Varietades*. Ed Iluminuras, SP. 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira. SP, Paz e Terra, 1992.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Petrópolis: Paz e Terra, 1977.

_____. *O olhar e a cena*.

ZUSMAN, W. *Os filmes que eu vi com Freud*. Ed. Imago. Rio de Janeiro – 1994.

Referências de Periódicos e Iconográficas

RIBEIRO, M. L. C. R. 2000. Revista de Letras e Artes Gláuks. *Da palavra à cena: A ocorrência do drama.*

NUNES, Glória Elena Pereira. *O espectador / leitor: a construção de sentido do texto nas adaptações cinematográficas de Shakespeare.* Revista Augustus, p. 42 – 45. 1º ago. 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=e9rs2DgpI98>

<https://www.youtube.com/watch?v=wPFvIhAQwCE>

ANEXO 1**Fotos do Filme *ROMEU E JULIETA*, Zeffirelli (1968)****Figura 1– Romeu vê Julieta pela primeira vez.****Figura 2– Romeu alcança Julieta e dança com ela.**



Figura 1 - Romeu corteja Julieta por trás das cortinas.



Figura 2 - Primeiro beijo de Romeu e Julieta.



Figura 3 - Núpcias de Romeu e Julieta.



Figura 4 - Diálogo na sacada de Julieta - quando os dois descobrem que pertencem a famílias rivais.

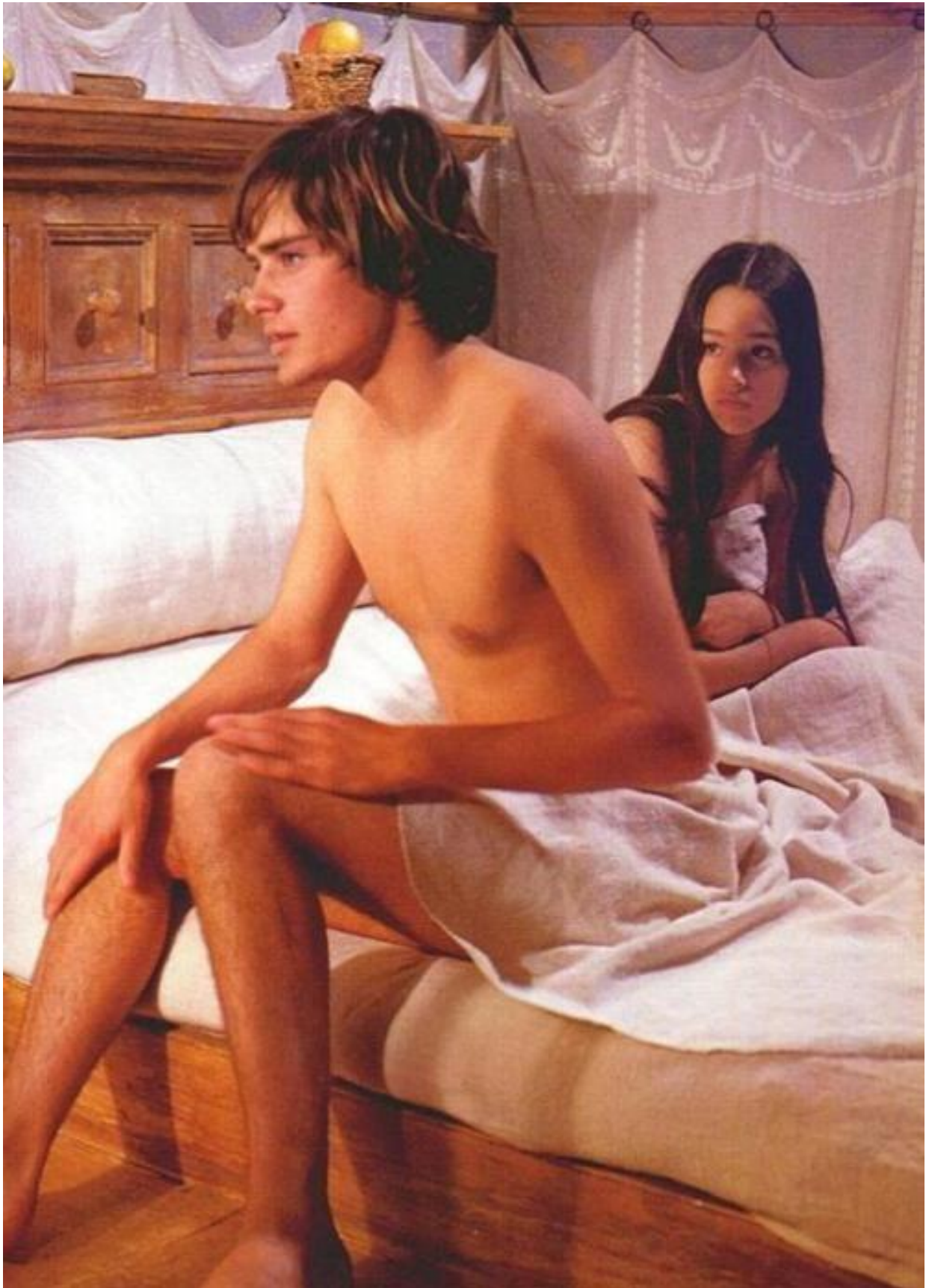


Figura 5 - Despedida dos amantes ao som da cotovia.



Figura 6 - O beijo de despedida dos amantes na sacada de Julieta



Figura 7 - Julieta finge ouvir os conselhos da Ama.



Figura 10 – Julieta apunhalando-se com o punhal de Romeu.



Figura 8 – Romeu despede-se de Julieta antes de envenenar-se.



Figura 9 – Julieta encontra o punhal de Romeu e prepara-se para morrer.



Figura 13 – O corpo dos dois amantes é velado e sua morte selou a paz entre as famílias rivais Capuletos e Montechios.



Figura 14 – O casamento secreto dos amantes.



Figura 15 - Mercuccio e Teobaldo duelam nas ruas de Verona



Figura 16 - Frei Lourenço, cúmplice de Romeu.



Figura 17 – Ama de Julieta, sua cúmplice.

