

**UNIVERSIDADE PAULISTA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DO TEATRO DE SHAKESPEARE ÀS RELEITURAS  
AUDIOVISUAIS: UMA ANÁLISE INTERCULTURAL  
DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO EM  
ROMEU E JULIETA NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, da Universidade Paulista - UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação.

**NAYARA CARLA DOMINGOS**

**SÃO PAULO**

**2020**

**UNIVERSIDADE PAULISTA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DO TEATRO DE SHAKESPEARE ÀS RELEITURAS**  
**AUDIOVISUAIS: UMA ANÁLISE INTERCULTURAL**  
**DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO EM**  
**ROMEU E JULIETA NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, da Universidade Paulista - UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Clarice Greco

Linha de Pesquisa: Configurações de produtos e processos na cultura midiática.

**NAYARA CARLA DOMINGOS**

**SÃO PAULO**

**2020**

## Nayara Carla Domingos

Do teatro de Shakespeare às releituras audiovisuais: Uma análise intercultural do processo de adaptação em Romeu e Julieta no Brasil / Nayara Carla Domingos. - 2020.

111 f.: il. color. + CD-ROM.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2020.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática: Configurações de produtos e processos na cultura midiática.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarice Greco.

1. Construção teórica 2. Shakespeare e o teatro elisabetano. 3. Releituras brasileiras. I. Clarice Greco. (Orientadora). II. Título.

**NAYARA CARLA DOMINGOS**

**DO TEATRO DE SHAKESPEARE ÀS RELEITURAS  
AUDIOVISUAIS: UMA ANÁLISE INTERCULTURAL  
DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO EM  
ROMEU E JULIETA NO BRASIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Midiática, da Universidade Paulista - UNIP, para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Clarice Greco Alves (Orientadora)  
Universidade Paulista - UNIP

---

Prof. Dr. Gustavo Souza  
Universidade Paulista - UNIP

---

Prof. Dra. Lígia Prezia Lemos  
Universidade de São Paulo - USP

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho ao meu grande amigo Vitor Pontes, companheiro de estudos; à minha família, especialmente aos meus pais por todo apoio em minha formação; ao meu namorado, Gustavo Torres Custodio, por todo companheirismo, paciência e apoio; dedico esta dissertação também à minha orientadora Clarice Greco, por toda dedicação, e por me direcionar sempre da melhor maneira.

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais, em especial à minha mãe, por ter mergulhado comigo nesta jornada, e por ter vibrado com cada conquista. Sou grata a toda minha família, que se mostrou compreensiva por todos os dias de dedicação. Agradeço aos meus colegas de trabalho pelo apoio em meu dia a dia, em especial às minhas supervisoras Taís Pedik e Ariane Magalhães por terem incentivado este trajeto acadêmico desde o início. Quero também agradecer aos meus colegas de mestrado por contribuírem e compartilharem cada descoberta, cada leitura e cada pesquisa em nosso dia a dia.

Agradeço aos professores, em especial àqueles que pude acompanhar mais de perto: à Prof.<sup>a</sup> Dra. Janette Brunstein, por toda persistência em nos ensinar o que é fundamental em toda pesquisa acadêmica, a metodologia; à Prof.<sup>a</sup> Dra. Bárbara Heller, por trazer sempre uma novidade, e por nos guiar em pensar sempre além, rompendo cada preconceito; à Prof.<sup>a</sup> Dra. Simone Luci Pereira, por se mostrar incansável em cada explicação; e, mais uma vez, agradeço à minha orientadora, Clarice Greco, por ter acreditado em mim, mesmo quando eu ainda era aluna ouvinte, já podia contar com o seu direcionamento, sempre muito presente e atenciosa. Obrigada por toda confiança<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> "O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

O cinema não tem fronteiras nem limites. É um fluxo constante de sonho (Orson Welles).

## RESUMO

A pesquisa analisa o processo de adaptação enquanto releitura e apropriação da peça Romeu e Julieta de Shakespeare. O enfoque da pesquisa está em duas produções cinematográficas brasileiras de alcance popular: *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), dirigido por Bruno Barreto, e *Era uma vez* (2008), dirigido por Breno Silveira, ambos coproduzidos pela Globo Filmes. Para analisarmos os intertextos e as apropriações que as duas adaptações fílmicas brasileiras criaram, recorreremos a análises comparativas entre a peça de Shakespeare e os filmes. Para isso, pesquisamos o contexto de produção, ou seja, o momento de efervescência cultural da Inglaterra, no qual se destaca o teatro elisabetano e Shakespeare. Também foi fundamental recorrermos às influências e as características de cada um dos gêneros em questão (tragédia e comédia), tanto em relação à peça como em relação aos filmes. No que se refere ao cinema brasileiro, analisamos quais foram as estratégias das produções fílmicas, e como se fez presente a brasilidade em cada produção selecionada. Estas análises colaboram em aprofundar questões voltadas ao processo intercultural que as adaptações constroem com a peça de Shakespeare. Ainda tomando como base o cinema brasileiro, recorreremos às leis de fomento e à participação da Globo Filmes, uma vez que estas questões interferem no formato e na identidade do cinema nacional.

### **Palavras-chave:**

Shakespeare; Romeu e Julieta; adaptação; releituras; cinema nacional.



## **ABSTRACT**

The research analyzes the process of adaptation while rereading the appropriation of Shakespeare's play: *Romeo and Juliet*. The research focuses on two popular Brazilian film productions: *The Wedding of Romeo and Juliet* (2005), directed by Bruno Barreto, and *Once Upon a Time* (2008), directed by Breno Silveira, both co-produced by Globo Filmes. To analyze the intertexts and appropriations that the two Brazilian film adaptations created, we resorted to comparative analysis between Shakespeare's play and the films. For this purpose, we research the context of the original production, that is, the moment of cultural effervescence of England, in which Shakespeare and the Elizabethan theater stand out. It is also essential to resort to the influences and characteristics of each genre in question (tragedy and comedy), both in relation to the play and in relation to the films. Regarding Brazilian cinema, we analyzed the strategies of filmic productions and how the Brazilianness was present in each selected production. These analysis collaborate to deepen questions related to the intercultural process that the adaptations build through the play of Shakespeare. Still based on Brazilian cinema, it is fundamental that we resort to the funding laws and the participation of Globo Filmes, since these issues interfere with the format and identity of national cinema.

### **Keywords:**

Shakespeare; *Romeo and Juliet*; adaptation; rereading; national cinema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O teatro elisabetano .....	30
Figura 2: Bijol Theatre .....	61

## LISTA DAS CENAS

Cena 1: <i>Romeu e Julieta</i> – primeira adaptação .....	40
Cena 2: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> – O futebol na família.....	70
Cena 3: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> – Os encontros nos bares da cidade.....	75
Cena 4: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> – presença da mulher no futebol.....	75
Cena 5: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> – Jantar romântico .....	77
Cena 6: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> - O quarto de Julieta .....	78
Cena 7: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> – O ídolo .....	79
Cena 8: <i>O Casamento de Romeu e Julieta</i> – A família na torcida.....	85
Cena 9: Autoridade no contexto atual (centro urbano) .....	91
Cena 10: <i>Era uma vez</i> – Autoridade do morro.....	92
Cena 11: <i>Era uma vez</i> – Morro do Cantagalo .....	94
Cena 12: <i>Era uma vez</i> – Dé, Romeu .....	94
Cena 13: <i>Era uma Vez</i> – Sacada do apartamento.....	95
Cena 14: <i>Era uma vez</i> – Festa rave na praia de Ipanema.....	96
Cena 15: <i>Era uma vez</i> – Baile funk no morro do Cantagalo.....	96
Cena 16: <i>Era uma vez</i> - A tragédia no contexto brasileiro .....	99

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Os preconceitos em torno da obra adaptada – Robert Stam.....	18
Tabela 2: Adaptações de Romeu e Julieta.....	39
Tabela 3: A rivalidade em diferentes contextos .....	93
Tabela 4: Do baile de máscara ao baile funk .....	97
Tabela 5: O desfecho de Romeu e Julieta .....	98
Tabela 6: Principais diferenças e semelhanças entre o original e as adaptações/releituras ...	100
Tabela 7: Ranking Filmes Nacionais – 2005 (por público) .....	102
Tabela 8: Ranking Filmes Nacionais – 2008 (por público) .....	102

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
PROBLEMA DE PESQUISA .....	3
JUSTIFICATIVA.....	4
METODOLOGIA .....	6
<b>1. CONSTRUÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>7</b>
1.1 RELAÇÃO ENTRE TEATRO E CINEMA .....	7
1.2 A ADAPTAÇÃO FÍLMICA NA PERSPECTIVA DE ROBERT STAM .....	13
1.3 DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E O PROCESSO INTERCULTURAL .....	19
<b>2. SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO .....</b>	<b>26</b>
2.1 INFLUÊNCIAS: DO TEATRO GREGO À CONTEMPORANEIDADE .....	35
2.2 DIÁLOGOS CONTEMPORÂNEOS POR MEIO DA ADAPTAÇÃO .....	52
<b>3. RELEITURAS BRASILEIRAS.....</b>	<b>59</b>
3.1 O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA .....	70
3.2 ERA UMA VEZ .....	87
3.3 ANÁLISES CONCLUSIVAS: ERA UMA VEZ E O CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA .....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

Este estudo toma como base dois campos midiáticos: o teatro e o cinema, portanto, elementos presentes no teatro e, principalmente, no teatro elisabetano são analisados e comparados nessa relação entre teatro e cinema. Levamos também em conta as primeiras relações e influências entre as duas mídias. O objetivo dessa primeira análise é entender como a relação entre os dois veículos de comunicação colaborou, e continua colaborando, com evoluções contínuas, visto que as trocas entre o teatro e o cinema têm proporcionado inovações também a outros campos do audiovisual, como é o caso da TV. Embora a televisão não seja parte principal de nossas análises, os filmes selecionados contam com o entretenimento, com o elenco e com o formato que nasce na TV. Além disso, as duas produções contam com o padrão Globo, já que foram coproduzidas pela Globo Filmes.

Para o primeiro capítulo, recorremos a autores como Adorno, que defendia que a democratização do cinema era mera ilusão, e que haveria uma padronização em todas as produções. A indústria cultural seria, na visão do autor, apenas uma esteira de produção.

Em contrapartida, autores como Robert Stam e André Bazin desmistificam essa ideia, e reconhecem a importância democrática e social que o cinema alcança. Para os autores, o cinema tem papel importante em explorar questões ligadas aos hábitos e à sociedade de modo geral, incluindo questões políticas e culturais. É o caso dos dois filmes selecionados para análise. Nota-se, assim, que a relação entre teatro e cinema agrega mudanças positivas para ambas as mídias.

Feitas as primeiras análises, aprofundaremos os estudos voltados ao campo da adaptação de acordo com a perspectiva de Robert Stam, que é um dos autores de maior referência na área da adaptação fílmica. Ele problematiza os mitos que cercam a questão de fidelidade em relação à obra adaptada. Desmistificar estes mitos é essencial para entendermos as transformações que ocorrem na peça Romeu e Julieta, o que colabora também para desconstruir o status subalterno da adaptação.

Shakespeare é um dos autores mais conhecidos mundialmente, suas obras alcançaram um número exponencial de adaptabilidade em inúmeras formas de arte e contextos, também em diferentes épocas e culturas. Foi essa transnacionalidade e adaptabilidade representativa que nos instigou a pesquisar o bardo inglês e sua obra. A peça Romeu e Julieta é representada no século XVI, na Inglaterra, em um momento de efervescência cultural com um leque artístico amplo, sobretudo, com grande destaque para o teatro elisabetano.

Para as análises voltadas à peça de Shakespeare, recorreremos à peça *Romeu e Julieta*<sup>2</sup>, relacionando-a a uma breve contextualização em relação ao contexto histórico da Inglaterra que influenciou, ou inspirou, Shakespeare em suas escritas, as quais culminaram na grande referência, tanto em relação ao autor, quanto em relação à própria peça de Romeu e Julieta, que se tornou uma obra de reconhecimento universal. Ainda sobre o teatro elisabetano, analisamos a estrutura dos palcos, os recursos utilizados por Shakespeare em relação à dramatização e às censuras da época. Entendemos que essas e outras questões aqui analisadas nos auxiliam a resgatar a autenticidade de Shakespeare.

A obra original de Romeu e Julieta é uma referência não só da literatura inglesa, mas possui representatividade que transcende o território inglês. William Shakespeare traz questões interpessoais de um casal de jovens que se apaixona e vive um amor proibido por conta da rivalidade entre as famílias. A temática atemporal é ampliada em adaptações e releituras contemporâneas que envolvam Romeu e Julieta mesmo séculos depois.

A adaptação/releitura, seja literária, teatral ou audiovisual, cria elos que envolvem não só o leitor e a audiência de forma geral, mas cria vínculos com a cultura e com o cotidiano de seus receptores. Logo, o conceito de adaptação aqui apresentado aborda conceitos como: transposição, fidelidade, intertextualidade e outros; não se limita aos conceitos “tradicionais” dos processos adaptativos, entendendo-se também as teorias que tratam as matrizes culturais e a circularização contínua de *Romeu e Julieta* em adaptações contemporâneas.

A seleção das adaptações que formam o corpus desta pesquisa se baseou no objetivo de investigar como a ideia de ‘brasilidade’ pode ressignificar a tragédia de Shakespeare por meio da identidade nacional.

Vale lembrar que Shakespeare é um dos autores mais adaptados e a tragédia de Romeu e Julieta transcende gerações, e esteve presente em diferentes momentos do cinema brasileiro.

As releituras são fundamentais na desconstrução da narrativa no sentido em que assumem o objetivo de incorporar novas críticas e diferentes demandas sociais. Enfim, as propostas apresentadas nas releituras indicam um amplo diálogo, o que faz com que as obras de Shakespeare sejam atualizadas ou reformuladas por diferentes pontos de vista, propondo diferentes temas, debates sociais e configurações culturais. Enfatizamos as mudanças e as trocas no processo intercultural da adaptação.

---

<sup>2</sup> A grafia em itálico indica que estamos nos referindo ao título da peça, e não aos personagens Romeu e Julieta. Para os personagens será utilizada a grafia sem itálico.

Nota-se que o diálogo intercultural é fundamental em nossas análises, a partir dele realizaremos as análises de correlação da tragédia de Shakespeare e as duas adaptações/releituras selecionadas, visto que o filme *O casamento de Romeu e Julieta* também apresenta características que marcam a cultura brasileira. Portanto, a adaptação neste estudo possui um sentido amplo e acumulativo, contribui com estudos que visam romper com a ideia de servidão e de imitação do texto fonte (STAM, 1981; 2004; 2006; 2008); (BAZIN, 1991). Ao contrário disso, a adaptação será analisada enquanto interação entre culturas, mídias, temáticas e discussões diversas de acordo com cada releitura. Nossas análises se desenharão de maneira flexível, visto que trataremos das questões de adaptação, produção fílmica e investimentos no cinema brasileiro, mas também discutiremos questões socioculturais, intertextualidade, verossimilhança e polifonia.

Pinta-se, escreve-se ou fazem-se filmes porque viram-se pinturas, leram-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, nesse sentido, não é a janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas (STAM, 2008). A intertextualidade é fundamental na identificação de estilos, uma vez que, a partir de uma obra de referência, cada diretor coloca o seu próprio estilo, reformula personagens, gêneros e contextos, abrindo diálogos multidiscursivos e populares, como nos filmes *O casamento de Romeu e Julieta* e *Era uma vez*. Vale ressaltar que *O casamento de Romeu e Julieta* obtém destaque no quesito popularidade, posto que o elenco é formado por "velhos conhecidos" do público. Além disso, a temática é igualmente popular, já que o futebol é o esporte mais estimado no Brasil, e a rivalidade entre os dois times em questão é também a mais conhecida se tratando de times paulistas.

A própria ficção abre a possibilidade de nem mesmo os protagonistas escaparem de múltiplas perspectivas: no filme *Era uma vez*, os protagonistas ganham outros nomes, e fazem parte de uma outra realidade. O filme insere o cenário marcante da cidade do Rio de Janeiro como pano de fundo; cercado de violência e também de resistência, muito representada pelo protagonista Dé (Thiago Martins), que mesmo com toda dificuldade, e até mesmo algumas injustiças, se esforça para voltar a estudar e almeja construir um futuro.

#### • PROBLEMA DE PESQUISA

O problema de pesquisa busca responder às perguntas: Como as questões culturais brasileiras dialogam e ressignificam a obra de Shakespeare? Quais foram as estratégias de

produção adotadas em adaptações e releituras audiovisuais contemporâneas de Romeu e Julieta? Como as releituras e as adaptações deram continuidade ao popular, já característico ao cânone original de Romeu e Julieta, e que se estende de forma contemporânea dentro do contexto brasileiro? Sabemos que adaptar a obra de Shakespeare para o cinema não implica apenas em conceitos voltados à adaptação (fidelidade, transposição e outros), mas, através da adaptação, inserir debates sociais, políticos, econômicos e culturais que “bebem” da obra de Shakespeare para serem discutidos, ressignificados e materializados na cultura de chegada dessa adaptação ou releitura.

- JUSTIFICATIVA

O teatro shakespeariano foi uma forma de arte marcante em um período de reconstrução da nação inglesa, que após longos períodos de grandes guerras buscava sua autonomia em vários aspectos: religioso, linguístico, econômico, cultural e político.

O teatro de Shakespeare era popular, suas peças eram vistas por públicos de diversas camadas sociais. Foi um período renovador para a Inglaterra e também para a arte que gozava da autenticidade de seus autores.

Shakespeare expressa na tragédia *Romeu e Julieta* o amor como sentimento que transcende o que é humano. O amor é símbolo de perfeição, é ainda mais singular por ter um dos desfechos mais célebre da literatura: o suicídio mútuo do casal. *Romeu e Julieta* torna-se "a tragédia do autêntico amor romântico e máxima referência na cultura ocidental" (BLOOM, 2000, p. 125).

Trazer Romeu e Julieta para o contexto brasileiro, por meio das releituras fílmicas, nos permite fazer um paralelo entre a modernização da obra de Shakespeare e a produção do cinema nacional, pois implica em analisar a comercialização e a distribuição do produto audiovisual no Brasil.

*Romeu e Julieta* é arquétipo de amor juvenil, tema universal, sua manifestação pode ocorrer de diversas maneiras ao levarmos em conta as características de diferentes sociedades e contextos. Embora na tragédia não fique claro o motivo da rivalidade entre as famílias Montéquio e Capuleto, o cenário é marcado por ignorância, poder e sangue derramado. Essas características vão ao encontro do cinema popular nacional dos anos 2000, em que ganham destaques os *blockbusters* brasileiros e os filmes conhecidos como *Favela Movie*.



A favela enfrenta suas dualidades e ironias, assim como na tragédia de Romeu e Julieta. O morro e seus habitantes são vítimas da ignorância, do poder e de um cenário coberto de sangue. As tensões sociais estão pautadas em rivalidades entre rico e pobre; centro e a periferia, cultura e violência. "Na favela o lindo e o feio se fundem. A pujança cultural se mistura à desigualdade social. No morro, o bem e o mal convivem, lado a lado. Caos e organização se alternam, todos os dias" (MEIRELLES e ATHAYDE, 2014, p. 13).

A favela ganhou visibilidade nacional e convergiu ao mercado consumidor. A temática refletiu de forma positiva no mercado cinematográfico brasileiro, e garantiu prêmios internacionais. Hoje os roteiros do cinema nacional se destacam muito pelos dramas urbanos e pelas comédias, trabalhando em parceria com a área de *marketing* e publicidade. Embora as adaptações/releituras possam não ser sucesso de bilheteria, elas reduzem os riscos financeiros: a estética popular adotada pela Globo Filmes corrobora para que os filmes transitem tanto no cinema quanto na TV; os atores já são conhecidos do público por fazerem parte do quadro televisivo e despertam desejos no telespectador em apreciá-los também no cinema. A estratégia de Globo Filmes de fazer uso da estética televisiva resultou em grande sucesso comercial. (BUTCHER, 2006).

Adaptar *Romeu e Julieta* para o cinema implica em valer-se das características particulares do cinema e da apropriação do diretor em explorar a narrativa em outro contexto. Além do mais, as adaptações/releituras são significativas no que diz respeito ao cinema nacional, tanto em relação às razões comerciais quanto à narrativa dos roteiros.

A justificativa das obras que compõem o corpus de análise se dá por *Romeu e Julieta* ser uma obra popular desde os tempos de Shakespeare, pela temática atemporal (amor proibido) e pelo próprio autor, que é uma referência na dramaturgia. O popular de Shakespeare converge ao popular brasileiro em diferentes sentidos: o futebol como símbolo da cultura popular brasileira e a rivalidade representada pelos maiores times paulistas: Palmeiras x Corinthians; a favela igualmente popular no quesito moradia, além disso, é o lugar que, em meio à violência e ao tráfico, nos oferece diversas contribuições culturais, seja por meio da música, como o *funk* carioca e o *rap*, ou com o programa social "Nós do morro", de onde saíram alguns atores globais e tantos outros exemplos significativos nesse cenário repleto de dualidade.

- METODOLOGIA

Analisar um filme significa decompor a obra. É preciso descrevê-lo e interpretá-lo, esses são passos primordiais para as etapas seguintes de análise que dizem respeito à estrutura do filme. Ao analisarmos a estrutura, não tratamos apenas dos elementos internos (imagem e som), embora eles sejam essenciais para uma análise concisa, explanamos também os elementos externos (contexto da obra e discussões proporcionadas).

A metodologia adotada nos auxiliará em compreender as estratégias utilizadas em relação à adaptação em diferentes produções cinematográficas (audiovisuais) de *Romeu e Julieta* (William Shakespeare), e em relação ao enriquecimento intercultural que as produções audiovisuais proporcionaram.

Realizar análise fílmica compreende ver e rever o corpus escolhido, relacioná-lo com conceitos que fundamentam a pesquisa de maneira crítica e sistemática, de forma que sejam destacados e analisados fragmentos importantes e significativos. Trata-se de um processo de desconstrução que não se limita ao próprio filme, mas que se associa a sua totalidade (VANOYE, 2006).

Para as análises voltadas ao contexto externo, levando em conta o cinema nacional no que diz respeito à produção e circulação comercial dos filmes, recorreremos à análise das estratégias adotadas pela Globo Filmes, esmiuçando de que maneira ocorreu a recontextualização e modernização da obra de *Romeu e Julieta* em relação à cultura popular brasileira representada nas adaptações/releituras.

Como critério de análise interna, selecionamos: a mudança do gênero (tragédia, comédia e drama), de que forma se configura a rivalidade e o desfecho em cada uma das produções selecionadas: roteiro teatral e produções audiovisuais. Além de análise da narrativa, serão feitas também análises comparativas das cenas.

## 1. CONSTRUÇÃO TEÓRICA

### 1.1 Relação entre teatro e cinema

O capítulo visa a analisar as mudanças que a relação teatro e cinema proporcionam, tanto no que diz respeito à produção, semelhanças e diferenças entre o teatro e o cinema, como em relação às transformações sociais que os dois meios alcançam. Nesse cenário, as considerações que faremos têm como base as ideias de Adorno, para quem o cinema ocupa apenas funções que estão a serviço do capitalismo, pois as técnicas e a tecnologia proporcionariam, além de alienação ao indivíduo, uma esteira de produção em prol do capitalismo, dado que tais técnicas dominariam cada vez mais a sociedade e enganariam aos homens. A proposta da pesquisa é contrapor essas ideias por meio de autores como Bazin (1991) e Stam (2008), dentre outros autores, nos quais se destacam Bakhtin (2003), Silva (2013) e Haroldo Campos (2015), já que são autores que valorizam a produção cinematográfica e a adaptação/releitura.

Se por um lado, enquanto empresa privada, que faz parte de um mercado competitivo, a Globo Filmes cria estratégias lucrativas, por outro lado também consegue ampliar a reprodução de seus produtos, transformando séries em filmes e vice-versa, (o que implica diretamente em redução de custos e maior publicidade). Além de ser também uma maneira de oferecer diferentes produtos ao público, sem que se perca “o padrão Globo de qualidade”, ao qual o público está familiarizado.

Em contrapartida, fora as questões lucrativas, a Globo Filmes também busca maneiras significativas de levar para o cinema a identidade nacional. Muitas vezes, as produções dão lugar ao que está à margem da sociedade, abrindo espaço para um cinema que dialogue com o público brasileiro. Isso se dá por meio da cultura futebolística, como no filme *O casamento de Romeu e Julieta*, ou pelo morro carioca, como no filme *Era uma vez* e tantos outros exemplos em que a brasilidade se faz presente nas produções Globo Filmes.

A Globo Filmes leva para o cinema a expertise e o *know-how* que a Globo demonstra ter na TV, principalmente no que diz respeito ao formato popular. Desde 1998, ano de sua criação, a Globo Filmes já coproduziu mais de 160 filmes de diferentes gêneros. Este cenário que o cinema brasileiro vem desenhando, desde os anos 2000, demonstra ter sido o caminho encontrado para firmar a identidade do cinema nacional.

Portanto, o cinema, assim como o teatro e outras mídias, oferece espaço para representar questões sociais, políticas, econômicas e culturais, de modo geral, ou seja, vai além da visão unilateral Adorniana.

Nesta perspectiva, mais democrática, Robert Stam e André Bazin apresentam visões mais otimistas em relação ao cinema. Para os autores, o cinema se apresenta como um meio importante para a democratização em diferentes perspectivas, seja para a obra ou para o autor, já que o cinema é mais acessível que o teatro, e isso colaboraria com mais pessoas vendo e conhecendo a obra e o autor; seja na reformulação de conteúdo, já que o filme abre espaço para mudanças e para a inserção de debates contemporâneos. Em outras palavras, o cinema abre espaço para ressignificar a obra e o autor. Dessa forma, *Romeu e Julieta*, bem como *Shakespeare*, permanecem atuais.

Apesar da relação teatro e cinema ter apresentado certa rivalidade, assim como a pintura e a fotografia apresentaram no início, tal rejeição foi sendo desmistificada ao longo dos anos, até mesmo porque o cinema foi muito influenciado pelo teatro. E, assim como tantas formas midiáticas, teatro e cinema coexistem e se mostram plurais, muitas vezes convergindo entre si.

No entanto, essa fecundidade do cinema nem sempre foi reconhecida. Para autores como Adorno, os filmes não passariam de um material que estaria a serviço da mercantilização. Seguindo uma racionalidade, todos os filmes apresentariam determinada fórmula, ou, de acordo com as palavras de Adorno, “uma padronização de produção coletiva”, uma esteira de produção (ADORNO, 1985, p. 78).

Nesta mesma perspectiva Adorniana, o patrimônio cultural do cinema seria pura ironia, uma vez que as produções seriam nada mais do que tentativas de corresponder ao gosto dominante, e, além disso, a democratização que o cinema proporciona, ainda na visão do autor, se trata de uma verdadeira prostituição: “Por cinquenta centavos vê-se o filme de milhões de dólares” (ADORNO, 1985, p. 74).

Ainda sobre o diálogo do cinema com as massas, nesta visão pouco fecunda, o cinema exerceria papel de explorador de interesses, romantizando novas condições de vida, principalmente no que diz respeito a alcançar patamares sociais mais altos. Em relação a essa vida idealizada nas grandes telas, as mulheres seriam alvo ainda mais fáceis (ADORNO, 1985).

No entanto, no que diz respeito às produções, o teatro filmado ou teatro de câmera demonstram as primeiras relações entre teatro e cinema. Nesse momento, a câmera exerceu apenas a função de registro em forma estática, voltada exclusivamente em

documentar algo, mas não demorou muito para que os pioneiros explorassem o equipamento de gravação e expandissem sua função para o que conhecemos como cinema narrativo, em que novas técnicas de filmagem causam os primeiros efeitos em movimento. A relação teatro e câmera se desenvolve em várias vertentes, tanto dentro como fora dos palcos. No sentido externo, no que tange à comunicação, o teatro filmado permite documentar a encenação, o que fortalece a divulgação da peça.

Em relação ao registro durante as apresentações, a encenação nos palcos é efêmera, acontece naquele exato momento. Neste aspecto, a câmera pode ser aliada ao teatro e colaborar com melhorias, principalmente em relação à performance dos atores. Além do mais, se a memória falha, ou se algo escapa aos olhos, a câmera está ali para melhorar o texto e a encenação.

No teatro, as luzes e a movimentação nos palcos direcionam o olhar do espectador, mas no teatro filmado a câmera é quem escolhe o que vai mostrar, como vai mostrar e em que momento.

São inúmeras trocas, que geram infinitas melhorias. Há, portanto, uma coletividade entre mídias, que contribui com inovações constantes. Essa coletividade se desenha não só no que diz respeito às cenas, técnicas de filmagens, encenações e afins, mas também em relação aos conteúdos e contextos abordados. Existe um espaço sempre aberto que possibilita diálogos infinitos com outras áreas, as quais norteiam leituras diferentes e encontros dinâmicos entre teatro, cinema e televisão. A ficção, neste sentido, é fundamental, a partir dela é possível construir cenas de teatro que também se tornam cenas de novela, e que cabem ainda em um roteiro de cinema. Elas se relacionam e são ao mesmo tempo autênticas, podem ser inseridas em contextos diversos, e, dessa maneira, não é apenas o texto ou a imagem pronta que importa, mas também os subtextos criados.

Tratando-se de técnicas de filmagem, elas também exercem um papel fundamental no quesito qualidade, pois podem tanto enriquecer como arruinar o produto audiovisual. Aqui nos concentraremos em um exemplo fílmico de *Romeu e Julieta*, ainda em 1936. A adaptação de George Cukor foi a primeira produção cinematográfica da tragédia de Shakespeare e, ao contrário do que se esperava, o resultado não foi dos melhores. Houve um elevado grau de fidelidade para com a peça de teatro, tanto em questões imagéticas, já que a câmera é pouco explorada e funciona quase que como mera função de registro, quanto na questão de encenação dos atores que não convenceram nos papéis de *Romeu e Julieta*.

Nota-se que a técnica de filmagem não foi o único quesito que pesou nessa primeira adaptação de Romeu e Julieta, mas, para o cinema, a câmera é tão importante quanto a atuação dos atores. As produções cinematográficas podem ser descritas como uma caixa de ilusões, que, atrelada à tecnologia, traz amplitude à linguagem cênica (MASCARELLO, 2006).

Além das técnicas de filmagem, o cinema exige que os produtores estejam atentos à linguagem utilizada. Ela deve ser a mais espontânea possível, porque só assim poderá interagir com o espectador a ponto de aproximá-lo. A linguagem também é fundamental para que a adaptação de uma mídia para outra seja natural. Tal naturalidade gera verossimilhança para quem assiste, e colabora com a qualidade do texto adaptado.

A popularidade inicial do cinema deveu-se à sua impressão de realidade, a sua fonte de poder, e simultaneamente, a seu defeito congênito. As pessoas deliciavam-se com a verossimilhança do cinema, com sua capacidade de reproduzir mecanicamente uma imagem correspondente à percepção natural do olho humano. Fascinavam-se com a precisão da representação do análogo fotográfico (...) tudo isso conferiu o cinema aos rumos miméticos (STAM, 1981, p. 24).

Depois de certo tempo, Laurence Olivier dedicou-se às adaptações, e subverteu o cenário de fracasso das peças de Shakespeare para a sétima arte, adaptando a peça Henrique V (1944). O que diferenciou seu trabalho das tentativas anteriores foi principalmente o uso diferenciado das câmeras e do elenco: "Olivier alia a um elenco de experientes atores de teatro o uso da câmera participativa - aquela que não se limita apenas a gravar as cenas, mas dirige o olhar do espectador e colabora para a construção do sentido do filme" (LEÃO e SANTOS, 2008, p. 275).

A criatividade através da câmera é essencial para que o cinema seja reconhecido. A imagem é considerada o elemento base do cinema, o corte de plano, o simulacro da realidade que desperta no espectador sentimentos e sensações. Articular os elementos cinematográficos (imagem, som e encenação), atribuindo-lhes os movimentos da câmera, de modo que a câmera cumpra não apenas o papel de registrar, são alguns aspectos que confere ao cinema o título da sétima arte (MARTIN, 2009).

Mais uma vez, a relação teatro e cinema se mostra produtiva. Como mencionado, o trabalho de Olivier se destacou não apenas por conta da câmera participativa, mas também por ter contratado atores experientes no quesito encenação. Tal expertise cênica teve origem no teatro e foi levada ao cinema. Dentre as semelhanças entre teatro e cinema, podemos destacar: a presença de atores e atrizes; texto; dramaturgia; iluminação; edições

de som e outros. Muito mais que uma relação de dramatização, ou qualquer outra técnica, teatro e cinema se relacionam também por influências. Vale ressaltar que o cinema levou o teatro a exercitar uma autorreflexão, renovando-o em diferentes instâncias, portanto as trocas entre essas duas mídias se configuram de maneira ambivalente.

A relação entre teatro e cinema é ampliada cada vez mais. São diversos filmes que viram peças e diversas peças que ganham novas leituras nas grandes telas. Diferente do pensamento de Adorno, Bazin acredita que o intercâmbio entre teatro e cinema só tem a agregar. Ainda nesta visão, tanto Bazin (1991) como Robert Stam (2006) concordam que a questão de classe massiva que o cinema atinge proporciona uma posição dicotômica: ao mesmo tempo em que constrói uma relação de prestígio, o cinema populariza a obra e o autor.

Além disso, não é só o cinema que renova as adaptações, o teatro também encontra outros meios de transformar e modernizar as peças. *Romeu e Julieta* é um exemplo prático desses diálogos muito produtivos entre a dramaticidade e outras formas de expressão, nesse caso, a música. Em 10 de agosto de 2018, estreou em São Paulo uma releitura teatral de *Romeu e Julieta*. A peça foi uma versão musical com repertório de Marisa Monte, um dos grandes nomes da música popular brasileira.

Se podemos citar ao menos um ponto de convergência entre a peça e o repertório musical de Marisa Monte, certamente é a questão de melancolia, típica do amor juvenil e das canções de Marisa. Elementos como tristeza e/ou sofrimento são elementos que simbolizam o arquétipo de amor juvenil representado em *Romeu e Julieta*, e que também estão presentes nas canções de Marisa Monte.

As encenações e o texto dramático têm buscado sintetizar o movimento globalizante que caracteriza as últimas décadas, levando para o primeiro plano os problemas implicados nos choques culturais presentes na vida cotidiana, seja pela presença física do outro (via fluxos interacionais de pessoas), seja pela presença simbólica, inscrita nas imagens, sons e palavras que circulam pelos meios de comunicação (SILVA, 2013, p. 58).

À medida que o cinema se consolidava, ia também renovando e criando a sua própria técnica, mesmo no viés da adaptação em que os filmes se inspiravam em romances prévios, o cinema construía seu universo particular, principalmente por sua eficácia visual (a imagem em movimento). Portanto, Silva (2013), como outros autores já mencionados, não considera o cinema uma arte responsável por prejudicar a obra original de alguma forma, mas, em vez disso, acredita que o cinema democratiza a obra, permitindo que o

espectador seja seduzido pela história que se torna realidade em uma grande tela, nem que seja por algumas horas.

A partir disso, o espectador pode optar por aprofundar-se mais sobre o próprio autor da obra original, escolhendo tomar contato inclusive com outras obras de sua autoria. "Esse raciocínio está firmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema" (BAZIN, 1991, p. 93).

A democracia não ocorre apenas por conta do acesso que os filmes proporcionam. Nas análises de Robert Stam, o cinema realiza um amplo diálogo social e cultural acerca de diferentes temas, sejam eles raciais, de gêneros, classe social e muitos outros. Ainda nesta perspectiva, as adaptações fílmicas também exercem um papel importante: elas exploram tendências, hábitos e habilidades (BORDWEEL, 2007).

O teatro, nesta ótica, também desenvolve um papel social importante desde o início das encenações das peças de Shakespeare no Brasil. Vale mencionarmos, ainda que de forma breve, o quanto Shakespeare e suas peças podem atingir diferentes classes e diferentes momentos do teatro brasileiro. O teatro do Estudante do Brasil é um desses exemplos. O grupo estudantil encenou peças de Shakespeare, e disseminou conhecimento em diferentes regiões do Brasil, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas também na região Norte.

Apesar de pensarmos em Shakespeare sempre como algo grandioso, suas peças também foram representadas por um grupo de estudantes, e as apresentações com a peça de *Romeu e Julieta*, o amor proibido e a rivalidade entre as famílias vieram ao encontro para que os jovens encenassem essa tragédia ainda em 1938.

O ano também marcou outras mudanças para o teatro nacional, a peça de *Romeu e Julieta*, de 1938, foi a primeira peça brasileira que contou com a figura de uma diretora de teatro, essencial para a qualidade da peça e, além disso, a peça também foi a primeira a ser encenada por uma classe estudantil (BRANDÃO, 2009).

O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno foi de suma importância na questão de inovação do teatro, visto que gerou heranças para o teatro moderno e marcou a presença dos jovens no teatro. Este teatro ainda teve papel fundamental na questão de responsabilidade humanitária.

Além de *Romeu e Julieta*, o Teatro do Estudante do Brasil também encenou *Hamlet*, *Macbeth* e *Sonho de uma Noite de Verão*. "Em 1941, o espetáculo foi, novamente, posto em cena, em exibição única, no dia 24 de outubro, sob o patrocínio da



Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, e tinha como finalidade humanitária a arrecadação de fundos para as vítimas da guerra, conforme algumas notícias lançadas na divulgação da peça" (FONTANA, 2014).

Nota-se que é impossível limitar as relações de Shakespeare com o teatro nacional, assim como com outras mídias. Há sempre um espaço onde as peças de Shakespeare possam ser adaptadas e reformuladas. Suas peças são adaptáveis em diferentes momentos históricos, sociais e culturais. Seus temas tratam de questões inerentes à humanidade. Dessa maneira, suas obras atingem diferentes classes sociais ou diferentes faixas etárias, e podem ser encenadas ou adaptadas em outros meios midiáticos, com diferentes propósitos.

## 1.2 A adaptação fílmica na perspectiva de Robert Stam

Sempre pautado em um pensamento multicultural, Robert Stam é responsável por uma coletânea de análises, nas quais relaciona cultura, literatura e cinema. Os estudos de Stam estão muito ligados ao cinema, à adaptação fílmica e ao enredo. O autor aborda diversas artes, inclusive o teatro. Além disso, Stam (2019) se mostra sempre dedicado aos estudos culturais, portanto, suas reflexões são fundamentais em nossa pesquisa.

É a partir dele que analisaremos, por exemplo, a questão de fidelidade, pois, embora este conceito seja frequentemente discutido nos estudos de adaptação, ainda se mostra importante para desconstruir preconceitos, para que o filme seja visto como um material que buscou referências na obra original, trabalhando para manter a essência e o espírito da obra, mas não deixando de construir sua autonomia, tanto no quesito de narratividade, quanto em relação às técnicas de produção. Além disso, Robert Stam tem realizado estudos importantes voltados especificamente ao cinema brasileiro, o que abre caminhos para refletirmos de maneira mais profunda, já que estamos analisando a intertextualidade da obra de Shakespeare com o cenário e com a cultura brasileira.

As teorias fílmicas nascem de debates anteriores, elas estão relacionadas à arte em geral. Alguns autores já chegaram inclusive a comparar o cinema e analisá-lo com base nas teorias de Platão. Dessa forma, "O Mito da Caverna" foi utilizado como comparação das luzes artificiais do cinema e, mais ainda, aos espectadores, que foram comparados aos prisioneiros acorrentados e às imagens nas telas. A partir dessa correlação do Mito da Caverna e o cinema, é possível levantar diversas hipóteses que dizem respeito ao cinema, já que ele nos coloca diante da realidade representada nas telas.

Embora não existam limites claramente demarcados, como vimos na relação teatro e cinema, algumas capacidades ou habilidades são particulares, pertencem ao meio e à arte, ou seja, ao cinema e ao filme; à peça e ao teatro, mas nem por isso adaptar uma obra a outro meio midiático implica sempre em resultados ruins. A peça pode ganhar novas características, e ainda assim ser reconhecida como um bom exemplo de produção.

Utilizando o cinema como exemplo, Robert Stam (2000, p. 15) faz uso do seguinte ditado: ‘uma imagem vale mais que mil palavras’, e a partir daí Stam reconhece o quanto o cinema tem a colaborar, já que conta com imagens, falas, sons e tantos outros recursos. Além dos recursos técnicos, o autor ressalta mais uma vez a possibilidade do cinema em abordar diferentes temas, muitas vezes baseados na história do continente, e, atrelado a isso, ganham espaço os filmes que constroem suas narrativas a partir do realismo, ou da “exatidão” do real, que dialoga com a contemporaneidade, com os problemas sociais, as diferentes sexualidades, o feminismo, o racismo etc. (STAM, 2000, p. 15).

O realismo também abre espaço para que o filme encontre maneiras de construir o diálogo intercultural, como é o nosso caso. Os dois filmes selecionados, *O casamento de Romeu e Julieta* (2005) e *Era uma vez* (2008), atribuem novas características à tragédia de Romeu e Julieta. São cenários tipicamente brasileiros (cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo), e, embora o tema da diversidade social esteja presente em qualquer lugar do mundo, o filme a retrata resgatando os valores nacionais, como no caso do baile *funk* no filme *Era uma vez*, já no filme *O casamento de Romeu e Julieta*, a brasilidade fica por conta do futebol, que resgata da obra original a rivalidade entre as famílias, neste caso, entre os times.

Desta maneira, as adaptações são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos, que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação. Tais transformações dão mais fôlego ao se popularizar a obra, e, em vez de concentrar a adaptação numa visão depreciativa, que a coloca em uma posição parasita, os estudos de Stam trazem diversos argumentos que nos auxiliam em desconstruir os preconceitos em relação aos filmes adaptados (STAM, 2006, p. 34).

Vale lembrar que, além dos aspectos de produção, existe um motivo de mercado que fomentou as primeiras adaptações. O intuito era de que os órgãos governamentais vissem o cinema com bons olhos, e uma das alternativas foi levar para as grandes telas os cânones. Não demorou muito para que autores como Shakespeare começassem a ganhar cada vez mais adaptações, dessa forma o cinema se consolidaria como um lugar para as

famílias de alta classe e, conseqüentemente, possibilitaria o aumento dos ingressos (SILVA, 2013, p. 201).

A partir daí, o encontro entre cinema e Shakespeare se torna cada vez mais frequente. Cinema e outros gêneros vindos do teatro se complementam a seu modo e, no caso de Shakespeare, a tragédia e a comédia se destacam. Vale fazermos uma ressalva: para que essa relação seja positiva, é preciso pensar que algumas propriedades são exclusivas do cinema, e cabe aos produtores saber a melhor forma de explorá-las.

Adaptações como o *Auto da Compadecida* são um grande exemplo de como a relação teatro e cinema pode apresentar um bom resultado. Esta adaptação, assim como as que apresentaremos ao longo desta pesquisa, também abre espaço para que seja analisada a questão nacional, já que retrata muito da identidade nordestina. O filme é baseado na peça teatral de 1955, de Ariano Suassuna.

Em relação à peça, devemos destacar que se trata de um teatro popular, satírico e cômico, e essas características são bem exploradas também pelo cinema, que insere na produção algumas particularidades do audiovisual: as trilhas sonoras, o ritmo das cenas e diversas outras edições próprias do cinema, ou seja, existe um processo dinâmico entre a peça e o filme. Neste processo, a interpretação é fundamental, é a partir dela que serão feitas as escolhas do que fica e o que sai.

*O auto da Compadecida* foi um dos filmes mais vistos no ano de seu lançamento, 15 de setembro de 2000, e teve excelentes críticas. A primeira adaptação audiovisual da peça foi em formato de minissérie, no ano de 1999, e, graças ao seu sucesso, a obra foi levada ao cinema. Vale dizer que as escolhas também representam os limites da adaptação, ter um resultado satisfatório significa ter aproveitado da melhor maneira possível esse limite.

Na cena inicial, o filme faz uso da metalinguagem, Chicó e João Grilo, personagens principais, estão na igreja e exibem o filme *A Paixão de Cristo*. Além da identidade nordestina, o filme também representa a religiosidade, que está atrelada ao imaginário e à memória dos nordestinos. Esta foi uma escolha do produtor e o meio que ele encontrou de exaltar a “malandragem cômica” dos dois amigos. Chicó é responsável por passar o filme e, antes que o filme termine, o aparelho quebra. Chicó, então, recorre ao “jeitinho brasileiro” para escapar dos fiéis furiosos.

Nota-se que as escolhas e as mudanças estão atreladas também à maneira de narrar, visto que o filme combina a personalidade dos personagens e as propriedades técnicas e narrativas do cinema. Vale ressaltar também que as alterações narrativas estão

contribuindo para que o campo da adaptação evolua cada vez mais, dado que diferentes espaços são criados, e colaboram para que os estudos culturais sejam integrados à narrativa, trazendo mais fôlego para a adaptação.

Embora as primeiras análises retratem a inferioridade e as perdas comumente atribuídas às adaptações, Robert Stam se dedica em desconstruir a ideia binária e limitada entre original e cópia. Stam (2006) analisa a adaptação à luz das teorias intertextuais, as quais colaboraram em desconstruir a ideia de inferioridade atribuída às adaptações. O quadro abaixo retrata as hipóteses levantadas pelo autor em relação aos preconceitos que limitam a adaptação e concentram-se de maneira exclusiva nas perdas proporcionadas pelo audiovisual.

A título de exemplo, Stam (2006) cita uma crítica realizada por Virginia Woolf em 1926. A autora denuncia de maneira enfática o seu incômodo com as adaptações, e justifica que adaptar é o mesmo que reduzir ideias complexas, já que, de acordo com essa visão, a adaptação coloca em cena apenas as nuances. Virginia Woolf se refere às “substituições” ou representações comuns em produções audiovisuais: representar o romance com um beijo, ou abordar a morte de maneira mais literal, colocando em cena um carro funerário, são alguns dos exemplos citados por Woolf. Em contrapartida, os estudos da semiótica estruturalista subvertem tais preconceitos. Realizando uma análise mais abrangente, estes estudos levam em conta “todas as práticas de significação como sistemas compartilhados (...)” (STAM, 2006, p. 21).

Com o intuito de subverter a subordinação do filme às artes antigas e reformular os estudos da adaptação, autores como Bakhtin (2013), Genette (2006), e Kristeva (2006) evidenciaram a teoria da intertextualidade. A intertextualidade aplicada aos estudos de adaptação colabora em desconstruir a ideia de unidade, valorizando não só o autor, mas também os personagens, já que para Bakhtin tanto o autor quanto os personagens são multidiscursivos. Além disso, o original também se constrói com base em algo anterior.

Desse ponto de vista, a adaptação pode inclusive ser considerada um processo “híbrido”, já que sempre mistura características do próprio autor e de outrem. Bakhtin (2003) e Bazin (1991) concordam que a adaptação abre caminhos para produções que misturam mídia e discursos. Em 1950, Bazin já reconhecia o cinema como “misturado” ou “impuro”, e considerava a questão de infidelidade ou de “traição” muito menos grave, procurando reconceituar a adaptação e produzir uma visão mais tolerante, na qual assume uma variedade de formas, desde narrativas pessoais às narrativas públicas como

quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite, e, claro, o cinema (STAM, 2006).

A adaptação corresponde, portanto, às infinitas possibilidades de interpretação e remodelagem, é um processo plural que leva em conta também os estudos culturais e de recepção. Embora as perdas sejam inevitáveis, também se deve considerar os ganhos da adaptação pelas produções audiovisuais. A linguagem “falada” do cinema corrobora para que uma obra canônica seja facilmente compreendida pelo público que assiste ao filme, uma vez que o teatro ou o livro não dispõem da mesma facilidade de acesso, e a linguagem escrita tende a ser mais formal.

O cinema e as demais artes relacionam-se não só no que diz respeito à própria obra adaptada, que ganha diferenciação estética através das propriedades e das técnicas características do universo fílmico, mas também em uma questão sociológica e industrial, como explica Bazin. Grande parcela do público, que não teve acesso à peça teatral ou ao livro, teve a oportunidade de contato e conhecimento do texto graças ao cinema.

Desde os primórdios da história da literatura, já havia adaptações dos textos sagrados que circulavam entre a pintura, o teatro e formas variadas de arte, como definiu Bazin: "os temas circulavam livremente através das mais variadas expressões “O cinema buscou referências nas artes já consagradas, mas galgou a sua autonomia até ser reconhecido como a sétima arte. "O cinema impõe-se como a única arte popular em uma época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro" (BAZIN, 1991, p. 84-85).

Na medida em que o cinema se consolidava, ia também renovando e criando a sua própria técnica, mesmo no viés da adaptação em que os filmes se inspiravam em romances prévios, o cinema construía seu universo particular, principalmente por sua eficácia visual (a imagem em movimento). Portanto, o autor não considera o cinema uma arte responsável por prejudicar a obra original de alguma forma, mas em vez disso, acredita que o cinema democratiza a obra, permitindo que o espectador seja seduzido pela história que se torna realidade em uma grande tela, nem que seja por algumas horas. A partir disso, o espectador pode optar por aprofundar-se mais sobre o próprio autor da obra original, escolhendo tomar contato inclusive com outras obras de sua autoria.

Bazin (1991) enxerga valor na adaptação e no cinema impuro, reconhecendo as proporções, inclusive comerciais, que a adaptação traz às obras literárias, aos romances e às peças teatrais adaptadas ao mundo cinematográfico, uma vez que colabora com a publicidade das obras, com maior acesso industrial e resulta em um acesso mais

abrangente atingindo as massas, popularizando as obras e atribuindo a elas maior notoriedade.

Tanto Shakespeare quanto Romeu e Julieta servem de grandes referências até hoje, seja no teatro ou no cinema. A construção dos personagens e, principalmente, as ações abrem espaço para que novas características, em outros tempos, sociedades e culturas ressignifiquem a tragédia de Shakespeare. No entanto, ao menos dois elementos estão sempre presentes: a rivalidade e o amor proibido. Vale ressaltar que a personalidade dos personagens e os dilemas que os cercam são pertinentes ao ser humano em qualquer momento, em qualquer sociedade ou cultura e isso faz com que as adaptações, apesar de ganharem características particulares em cada produção fílmica, não percam os elementos fundamentais de Romeu e Julieta. As adaptações cinematográficas problematizam a rivalidade e o amor proibido de inúmeras maneiras. Além das características dos personagens e do enredo, a questão intercultural também se faz presente.

Embora as primeiras análises retratem a inferioridade e as perdas comumente atribuídas às adaptações, Robert Stam se dedica em desconstruir a ideia binária e limitada entre original e cópia. A adaptação, à luz das teorias intertextuais, colaborou em desconstruir a ideia de inferioridade atribuída às adaptações. A tabela abaixo retrata as hipóteses levantadas por Stam (2006) em relação aos preconceitos que limitam a adaptação e concentram-se de maneira exclusiva nas perdas proporcionadas pelo audiovisual.

Tabela 1: Os preconceitos em torno da obra adaptada – Robert Stam

1) Antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores);
2) Pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura);
3) Iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaico islâmico-protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo das aparências dos fenômenos);
4) Logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada “dos textos escritos);
5) Anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso;
6) A carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance, porque uma cópia é menos do que um filme por não ser um filme “puro”).

Fonte: STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. 2006.

A título de exemplo, Robert Stam cita uma crítica realizada por Virginia Woolf em 1926. A autora denuncia de maneira enfática o seu incômodo com as adaptações, e justifica que adaptar é o mesmo que reduzir ideias complexas, já que, de acordo com essa visão, a adaptação coloca em cena apenas as nuances. Virginia Woolf se refere às “substituições” ou representações comuns em produções audiovisuais: representar o romance com um beijo, ou abordar a morte de maneira mais literal, colocando em cena um carro funerário, são alguns dos exemplos citados por Woolf.

### 1.3 Dialogismo, Intertextualidade e o processo intercultural

Referenciar uma peça ou um livro é sempre uma relação dinâmica, e muito mais complexa do que a relação de dualidade entre o velho e o novo, ou seja, não se apresentam limites ou demarcações. Ao contrário disso, a referência ocorre por meio de construções narrativas que dialogaram com diferentes culturas, problemáticas sociais e políticas.

O dialogismo conceituado por Mikhail Bakhtin contribui com nossas análises por estar atrelado a essa interação social e construção de valores, ou, em outras palavras, o dialogismo envolve todo o processo de comunicação e interação de diferentes textos a partir do mesmo assunto. No caso da tragédia de Romeu e Julieta, o vínculo entre a obra original e as mais diversas adaptações está na questão proibitiva, são outras perspectivas, outras abordagens, outras temáticas e até outros gêneros, mas a questão proibitiva é o motim de Romeu e Julieta.

O dialogismo nos auxilia a analisar essas outras perspectivas, ou outras visões de mundo, muito ligadas à identidade nacional e à contemporaneidade, sem que se perca a interação com Romeu e Julieta de Shakespeare. O dialogismo representa ainda os embates de vozes sociais que estão representadas na narrativa de Romeu e Julieta, que trazida para o cinema nacional buscou representar os moradores do morro, os torcedores de futebol e as mulheres que tentam fazer parte de um esporte, no qual elas ainda não são bem aceitas social e culturalmente.

Embora já tenhamos avançado muito, ainda encontramos muitos empasses em relação à presença da mulher no futebol, por exemplo. Por isso recorreremos também aos estudos feministas. Há, portanto, o que Bakhtin (2003) chama de dialogismo, ou seja, a partir da narrativa presente na tragédia de Shakespeare são construídos outros diálogos,

que embora estejam representados em uma obra ficcional, fazem parte do cotidiano de uma sociedade.

Existe uma relação de trocas simbólicas entre a construção narrativa e o social, elas se cruzam e se apresentam de forma mutável. Essas mudanças constroem caminhos para que Shakespeare seja valorizado, tanto no seu tempo e na sua época como na contemporaneidade. Para o dialogismo nada está esgotado, há sempre um novo sentido, um novo significado, é o que Bakhtin chama de universo autoral (BARROS e FIORIN, 2003).

Os estudos de Bakhtin se mostram dinâmicos, o autor fez parte do Círculo, nome do seu grupo de estudos acadêmicos, do qual faziam parte pesquisadores de diversas áreas, dentre eles músicos, jornalistas, pesquisadores em História, Filosofia, Literatura, críticos da história do teatro e outros. Daí nasce a dimensão dos estudos de Mikhail Bakhtin, ele foi o grande responsável por esse encontro inicial de estudos acadêmicos que resultou em dialogar com diferentes momentos, sempre relacionando contextos políticos e sociais (BRAIT e CAMPOS, 2009).

Em outras palavras, podemos dizer que Bakhtin relaciona o povo e a cultura, seus estudos também implicam em apropriação, uma vez que se trata de interpretações distintas, elas levam em conta diferentes visões de mundo e abrem espaço para concordar com a produção prévia ou discordar, permitindo, assim, adaptá-la inserindo e excluindo informações, personagens, cenários e cenas. São essas discordâncias que permitem inúmeras releituras da obra, nela também está envolvida a interpretação de cada um.

O próprio conceito de dialogismo permite dialogar com outras interpretações, como é o caso da autora Julia Kristeva, que o relaciona com a intertextualidade. A relação entre textos, sejam eles visuais ou escritos, é o ponto de convergência entre o dialogismo, a intertextualidade, sendo que a intertextualidade pode ocorrer de diferentes maneiras: por citações, por alusões, imitações e outros recursos possíveis. O conceito de intertextualidade auxilia em nossas análises, principalmente por meio da alusão, já que estamos analisando releituras da peça de Romeu e Julieta dentro do contexto cinematográfico contemporâneo no Brasil.

Como veremos ao longo da pesquisa, uma das cenas mais representativas de Romeu e Julieta, a cena do balcão, é aludida de diferentes maneiras nos dois filmes, sempre relacionando esta questão de atualizar a peça e inseri-la no contexto nacional.

À medida que assistimos a uma peça, a um filme, ou lermos um livro, vamos construindo relações e significados com aquilo que nos cerca e com o nosso conhecimento



prévio. Sendo assim, por mais que os personagens ganhem outros nomes, por mais que o contexto seja outro e que outras configurações sejam inseridas nas adaptações de *Romeu e Julieta*, configurando muitas vezes como uma adaptação livre, reconhecemos as suas marcas, seja pela rivalidade, pelo amor proibido ou pelo próprio drama.

Estes elementos são partes constituintes do significado de *Romeu e Julieta*. Eles estão presentes em qualquer adaptação ou releitura, são extraídos do original e criam outros textos, graças à leitura crítica e interpretativa realizada por quem a enxerga de diferentes maneiras, levando essa nova interpretação às telas do cinema.

Por isso, é importante destacarmos algumas características importantes do contexto e da origem de *Romeu e Julieta*, pois é a partir daquele contexto e daquela narrativa que as adaptações remodelam essa tragédia, incluindo e relacionando outros textos. O próprio autor também foi influenciado, e buscou para o teatro elisabetano as bases do teatro grego. Shakespeare foi muito influenciado pela comédia e pela tragédia grega, essa influência será mais aprofundada no próximo capítulo.

Embora Julia Kristeva tenha sido coerente em entender o dialogismo como sinônimo de intertextualidade, vale fazermos uma distinção. O dialogismo está relacionado às vozes dos sujeitos, ou seja, não são só os textos que se relacionam, mas também as pessoas. Essas intersecções são mais complexas do que aparentam ser, é preciso relacionar textos, pessoas, visões de mundo, cultura, sociedade e tantos outros aspectos que interferem na formação complexa da humanidade.

Bakhtin (2003) relaciona dialogismo com diversos outros conceitos: dialogismo e polifonia; dialogismo e interação verbal; dialogismo e intertextualidade, esta última relação é a que nos interessa, pois ela relaciona outros textos que envolvem a cultura. Seria, portanto, essa interação que abriria caminhos para a “brasilidade” presente nas duas releituras selecionadas como objetos de análise desta pesquisa.

Nesta perspectiva, o que nos interessa é a relação narrativa de *Romeu e Julieta* de Shakespeare e a transformação dessa narrativa a partir das releituras e adaptações, já que elas dialogam com a cultura de origem e a cultura brasileira. Podemos, ainda, ir além da questão cultural e relacionar outros cruzamentos possíveis, como questões sociais e políticas, pois é assim que *Romeu e Julieta* interage com outros textos. Dessa forma, o conceito de intertextualidade se torna fundamental nesta análise.

Retomando a questão cultural e com o intuito de trazer mais fôlego ao que diz respeito à adaptação, vale dizermos que *Romeu e Julieta* tem origem no teatro elisabetano,

e é adaptado ao cinema brasileiro, portanto, não se trata apenas da interação narrativa, mas também da interação entre as culturas (intercultural).

A cultura atualiza o que é representado em *Romeu e Julieta*, ela insere novos contextos simbólicos (SILVA, 2013, p. 1). Nessa perspectiva, o termo intercultural colabora para a expansão dos limites em relação à forma de analisar a adaptação, ou seja, o termo intercultural vem agregar aos outros conceitos, que comumente não são utilizados para analisar a adaptação, muito pautada na intertextualidade. Um segundo ponto se encontra na matriz cultural, visto que estamos considerando a peça e os filmes adaptados. O processo intercultural agrega não só em relação à cultura de uma forma mais ampla, mas à cultura ao que tange a cultura do teatro e a cultura do cinema.

Analisar apenas a relação “entre textos” existente no processo de transposição deixaria de lado a cultura como item fundamental na criação de novos sentidos. É a cultura que medeia esse processo de ressignificação da adaptação, ela contribui para que a análise esteja além do processo de semelhanças e diferenças.

O estudo intertextual da adaptação leva em conta texto e filme, buscando semelhanças e diferenças em seus elementos estruturantes (trama, personagem, tempo, espaço, ação dramática etc.); por outro lado, o estudo intercultural da adaptação investe, a partir desses elementos estruturantes, em como a cultura-alvo medeia a transposição do texto fonte no filme adaptado. O método intertextual, sem dúvidas, ainda nos será válido, porém queremos ir além, acrescentando a cultura como elemento definidor na criação dos sentidos dentro do processo adaptativo (SILVA, 2013, p. 59).

As duas releituras selecionadas medeiam o tempo, o espaço e a cultura de Shakespeare com o tempo, o espaço e a cultura brasileira. Abre-se espaço para a identidade nacional, que tomaremos como sinônimo de ‘brasilidade’. Os estudos de Stuart Hall nos guiam em problematizar essa ideia, esmiuçando o que significa e qual o sentido de dizer que há uma identidade nacional presente nas adaptações de *Romeu e Julieta*. Recorrer à identidade nacional é entender que ela se forma a partir de representações, e essas representações envolvem o cotidiano, os hábitos, os lugares etc. Esses elementos culturais, por sua vez, produzem significados e sentidos (HALL, 2015).

A identidade nacional é reforçada pela *narrativa da nação* (LOPES, 2003), elas estão presentes no círculo midiático e nas instituições culturais, principalmente ao que tange a cultura popular. Dessa maneira são formadas as imagens, as memórias e toda representação daquilo que nos identificamos e somos identificados, formando assim uma "comunidade imaginada".

Problematizar a identidade nacional é também reconhecer que existe uma linha tênue para que não sejamos taxativos ou excludentes em seu significado. Partimos da ideia de que a questão intercultural não está presente apenas entre os textos, mas, com o processo da globalização, o intercultural atinge diferentes espaços, inclusive a formação de identidade dos sujeitos, que como definido por Hall (2015), são fragmentados.

A globalização abre espaço para os deslocamentos culturais, os quais contribuem para que seja possível o encontro entre Romeu e Julieta de Shakespeare e os dois maiores times paulistas do futebol brasileiro. "Ser brasileiro" pode significar gostar de futebol, mas também pode significar gostar da Literatura Inglesa, de Shakespeare e de Romeu e Julieta. A globalização colabora em interconectar o tempo e o espaço, diminuindo as distâncias e atravessando as fronteiras, o que resulta em identidades híbridas.

Apesar da identidade brasileira não escapar da definição daquilo que nos liga a um grupo, devemos considerar o tamanho de um país como o Brasil, um país mestiço, com diferentes grupos sociais e com ampla regionalidade, havendo diferentes culturas partilhadas. A identidade cultural, de acordo com Hall (2015), também não deixa de ser um jogo de poder, uma questão política, a qual é inerente à nação, como explica Fabrício Maciel (2010, p. 560), para ele, a nação é um corpo político, e ao mesmo tempo, um grupo coletivo não homogêneo, ou seja, formada por grupos sociais distintos.

Um dos momentos mais importantes para o Brasil, neste sentido de diferenciar e valorizar a Cultura Brasileira, foi o Modernismo, o ano de 1922 marca a preocupação de criar uma identidade nacional nas artes. Nas próximas décadas, o Brasil tem se mostrado engajado em fortalecer a identidade brasileira através do cinema, da música, e outros meios artísticos que o momento histórico proporcionava desde então.

Os filmes buscam representar através das imagens, dos diálogos, da fotografia, do pano de fundo, em geral, identidades que, por sua vez, estão relacionadas aos estilos de vida, à história, ao cotidiano etc. O filme *O casamento de Romeu e Julieta* é um desses exemplos, além de toda a questão de estilo de vida, cotidiano etc., as lentes do cinema mostram a performance dos jogadores brasileiros e a paixão dos brasileiros pelo futebol. Podemos dizer que o futebol é um signo cultural do Brasil, reconhecido tanto dentro do país como fora.

A hipérbole representada no filme está ligada aos vínculos afetivos entre os torcedores e o esporte. Estes vínculos, aliás, muitas vezes são passados de geração em geração, e, além disso, o filme utiliza as vias da comédia para representar a brasilidade por meio do futebol, como sinônimo de diversão.

Podemos dizer que não há uma identidade nacional única, em vez disso, há a formação de identidade de grupos sociais, portanto, o conceito de identidade se constrói pautado em constantes (re)negociações e, de modo geral, ela está representada em "culturas pessoais", que formam um todo diversificado. Vale também ressaltar que esta diversidade se tornou ainda mais visível com a globalização. No entanto, no caso do Brasil, o futebol como sinônimo de identidade nacional se sobressai, ele faz parte de uma "eterna tradição" (THOMPSON, 1995, p. 15). Além disso, o futebol pode ser considerado uma supraidentidade, ou seja, ele transcende questões de raça, religião, sexo, classe, política, língua etc. (LUSTOSA, 2013).

Dessa forma, desenha-se nossa análise da peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, adaptada para o cinema brasileiro. Buscamos não apenas realizar uma análise comparativa, mas, sobretudo, analisaremos como a cultura e a identidade brasileira são inseridas nesse processo de remodelagem da adaptação. Interessam-nos, nesse processo, as tensões criadas em torno da cultura popular, visto que Shakespeare também foi popular. O processo intercultural na adaptação se mostra adequado não só no sentido de formados (teatro e cinema), mas nos auxilia a analisar como o popular da cultura brasileira pode dialogar com Shakespeare. Quais são as particularidades que refletem em uma mobilidade cultural contemporânea, considerando *Romeu e Julieta* de Shakespeare e o cinema nacional?

Os movimentos do cinema brasileiro, cinema novo e cinema marginal certamente contribuem para o deslocamento cultural. Eles abrem espaço para que sejam feitas novas leituras, inserindo não só a realidade social do Brasil, mas em um sentido mais amplo, são levadas ao cinema as raízes da identidade popular brasileira.

É dessa maneira que os dois filmes reinterpretaram a peça de *Romeu e Julieta*, realizando releituras que levam em conta o estilo cinematográfico brasileiro e a realidade social, sem esquecer-se do conteúdo popular no que se refere ao esporte reconhecido como o mais popular no Brasil, e sem esquecer o quanto o morro carioca é representativo no âmbito social brasileiro.

O conceito de transcrição diz respeito a essa liberdade de reinterpretar a peça de *Romeu e Julieta* à luz do cinema e da cultura nacional. Embora não seja simples descrevê-lo, visto que o próprio Haroldo Campos (2015) utilizou alguns sinônimos para conceituá-lo, podemos considerar que transcrição está relacionada ao processo de transformação, ou seja, buscar ideias que possam transformar as peças de Shakespeare, o que significa, dentre outras questões, olhar para o receptor. Este processo provoca mais do que

mudanças, reinterpretar Romeu e Julieta à luz de outra sociedade e outra cultura resulta em atualizações. É dessa maneira que Shakespeare permanece atual em nossos dias, leva-se em conta outro contexto, outra cultura e, mais do que isso, abre-se espaço para os debates que estão vigentes na contemporaneidade.

A respeito dos debates vigentes, destacamos o feminismo. O filme *O casamento de Romeu e Julieta* aborda uma questão importante a respeito da entrada da mulher no futebol. Apesar de o Brasil ser reconhecido mundialmente como “O país do futebol”, resquícios do patriarcado ainda assombram quando o assunto é a mulher em campo. O futebol é um esporte historicamente marcado, quase que de forma exclusiva, pela presença masculina. Esta presença unilateral também foi, por muito tempo, reforçada pelo pensamento popular majoritário de que futebol é coisa de homem.

O filme, neste sentido, propõe um diálogo importante social e culturalmente. A rivalidade das famílias, que é algo marcante em *Romeu e Julieta*, passa a ganhar um novo olhar à luz da sociedade brasileira. O filme “transcria” a rivalidade pelas vertentes do futebol e encontra espaço, ainda que de forma breve, para propor desmistificar o preconceito que existe em relação ao futebol feminino. Estas questões serão mais aprofundadas ao longo da pesquisa.

Além disso, vale ressaltarmos que Shakespeare está inserido em nossa cultura de diversas maneiras, seja pelas produções tradicionais ou pelas ferramentas digitais, as novas possibilidades de produção reinventam as obras de Shakespeare e fazem com que o repertório literário do autor esteja em concordância com as novas práticas. Trata-se de um processo de reconstrução e de convergência, que conta com trabalhos amadores e/ou profissionais, e que resulta na circularidade dos textos shakespearianos. Cada época se apropria de Shakespeare a seu modo, relacionando-o a uma ampla variação de diálogos e produções (KOTT, 2003).

O teatro shakespeariano serve de matriz para inúmeros filmes, livros, videoartes, canções populares, séries televisivas, campanhas publicitárias, graphic novels, videogames, websites, e mesmo aplicativos para aparelhos de telefonia móvel, indicando que, se as tecnologias do entretenimento se desenvolvem e criam novos meios, Shakespeare parece ter reservado e mantido o seu lugar em cada um deles (SILVA, 2013, p. 73).

Dentre tantas hipóteses que podemos levantar acerca das obras de Shakespeare e tantas influências possíveis, visto que Shakespeare influenciou e foi influenciado, existe ao menos uma característica, que talvez seja a mais evidente: Shakespeare, por meio de

suas tragédias, representou aspectos da vida, e o cinema se apropria destes elementos, relacionando-os ao contexto social e à cultura brasileira. O esporte, o cotidiano, a vida simples, o morro carioca, tudo isso contribui com o formato do cinema nacional e a identidade cinematográfica que o Brasil vem construindo, tanto no sentido de conteúdo como no sentido de estética, o formato cinematográfico brasileiro busca representar aquilo que faz parte do imaginário popular do brasileiro.

## **2. SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO**

O capítulo visa a apresentar uma breve introdução sobre a origem do teatro e suas transformações. A partir disso, buscaremos aprofundar as características em relação ao teatro elisabetano e também do autor de maior referência para a época, e que continua sendo um ícone para o teatro, para a literatura e para o cinema: Shakespeare.

Os corpos teóricos para as análises deste capítulo estão concentrados principalmente nos estudos de Bárbara Heliodora, que foi ensaísta, tradutora e crítica de teatro. Além disso, Bárbara Heliodora é considerada uma autoridade quando se trata de Shakespeare.

As análises da autora e de autores parceiros auxiliam não só em relação à estrutura do teatro elisabetano, do contexto político e social e de toda a efervescência cultural do momento, mas também no que diz respeito às limitações que o teatro enfrentava na época, visto que no século XVI a presença feminina nos palcos ainda não era permitida. Essa dominação do sexo masculino sob o feminino aparece também em outras perspectivas, principalmente pela narrativa de *Romeu e Julieta*.

Retomar as origens do contexto de produção e as características dos próprios personagens permite, para a pesquisa, uma análise mais consistente em relação às estratégias adotadas por cada adaptação fílmica. A partir disso, será realizado, no último

capítulo, um quadro comparativo entre a peça de Shakespeare e as adaptações/releituras brasileiras.

O teatro, antes de ter sua forma como a conhecemos, sempre teve como base a imitação, técnica que foi se transformando e se aperfeiçoando, assim como a sociedade, que se torna cada dia mais complexa. No entanto, o imitar é uma marca importante nos palcos até hoje. Usado de maneira provocativa, ele é capaz de gerar sentimentos, emoções, alegrias e tantas outras sensações, que levam à catarse, purificação das emoções, como coloca Aristóteles. Este conceito será melhor aprofundado ao longo do capítulo.

Existiu, no entanto, um período no qual a dramaturgia era apenas imitação. Podemos chamar esse período de pré-teatro, quando havia apenas os rituais, que eram muito ligados à natureza. Segundo Heliodora (2015, p. 19), esses rituais tinham o objetivo de evocar a chuva, a caça e outras atividades básicas. Em seguida, atrelou-se ao teatro a ideia do sagrado, das festas oferecidas aos deuses, aos rituais que buscavam a fertilidade da terra, e também o teatro era utilizado como meio de agradecimento devido às boas colheitas. Nesse momento, as máscaras já faziam parte dos rituais, elas eram utilizadas para proteger, para encenar e também para homenagear aos deuses.

Com constantes evoluções, principalmente inerentes à linguagem, sobretudo linguagem verbal, mas também no que se refere à comunicação como um todo, inclusive a maneira social de se relacionar, houve transformações cada vez mais progressivas ao ato de imitar. Foi nesse momento que o ser humano passou a incluir em suas representações sempre a mesma temática, envolvendo o que mais lhe intriga até os dias de hoje: os mistérios da vida e da morte. Logo, as ações também tomaram conta das representações.

Foi na pólis grega que o teatro se destacou. A palavra teatro, que é de origem grega, *theatron*, significa “lugar onde se vê” ou “lugar para se olhar”. Ele teve início em Atenas, por volta de 550 a. C. Muito ligado aos rituais simbólicos compostos por danças e músicas, era o lugar onde os gregos faziam as celebrações ao deus Dionísio, que é reconhecido como o deus da fertilidade, do vinho e do teatro.

As festas Dionisiacas<sup>3</sup> eram celebrações de caráter cívico-religioso, ou seja, conciliavam aspectos da política e da identidade de Atenas, servindo como fator de

---

<sup>3</sup> Nas festas oferecidas ao deus Dionísio os gregos realizavam apresentações teatrais voltadas ao gênero comédia e tragédia. No entanto, era atribuído valor maior à tragédia. As celebrações contavam ainda com músicas e com o sacrifício de bodes em oferenda a Dionísio. Daí a origem da palavra grega tragédia:

agregação da sociedade ateniense. Dentro de algumas dessas festas, eram realizados concursos teatrais, que, envolvendo competitividade e sociabilização, serviam para suavizar conflitos internos dentro da pólis. Talvez essa tenha sido a maior influência do teatro grego ao teatro elisabetano, visto que Shakespeare aborda questões inerentes ao ser humano e suas relações vivenciadas no âmbito social, além de trabalhar questões sociopolíticas.

Em relação aos gêneros, dois gêneros se destacam no teatro desde sua origem: a tragédia e a comédia. Vale ressaltar que a tragédia não era algo recebido com pessimismo, a tragédia grega tinha uma conotação educativa, ou moralizante, e estava relacionada à catarse, que, por sua vez, tinha ligação com a purificação das emoções. Era como se o espectador estivesse reconhecendo a própria vida e refletindo sobre seus sentimentos e sobre suas ações no cotidiano (ARISTÓTELES, 2013).

Ainda em relação à conotação educativa, o objetivo era fazer com que o herói passasse de uma situação de felicidade para infelicidade, como no caso de Romeu e Julieta, já que tanto Romeu quanto Julieta fazem parte da alta sociedade, mas acabam com um final trágico. A morte dos jovens amantes pode ser associada ao tom moralizante de Shakespeare e à falta de equilíbrio provocada pelas emoções repentinas dos dois jovens apaixonados, isto é, pode estar relacionada à consequência da cegueira da razão provocada pelo amor impulsivo e por uma série de desobediências, tanto por parte de Romeu quanto de Julieta. Enquanto Julieta desobedece a seus pais, Romeu não cumpre a ordem estabelecida pelo príncipe Escalus – apesar de ter sido expulso da cidade, decide não ficar longe de Julieta e volta às escondidas para encontrá-la ao anoitecer (Ato III, Cena V).

Além da tragédia, Shakespeare também trabalha a comédia. O termo, assim como a tragédia, vem do grego “komoidia” e significa um espetáculo divertido, é um gênero considerado menor que a tragédia, talvez por isso apareça em Romeu e Julieta apenas em alguns atos, principalmente por meio da personagem da ama de Julieta (essa, aliás, é outra característica que compõe a comédia desde o teatro grego: explorar pessoas e tarefas comuns no círculo social).

Com base na herança deixada pelos gregos, torna-se impossível separarmos o teatro da tragédia ou da comédia. Se aos espectadores a tragédia provoca uma espécie de libertação (catarse), para o herói é reservado sempre um final infeliz, ou seja, não existe

---

odié, que significa “canto”, e tragos, que significa “bode”. Além de dar origem à palavra, as festas oferecidas ao deus Dionísio o consagraram como o deus do teatro.



a possibilidade dentro da tragédia do herói passar por momentos de sofrimento e alcançar um final feliz, o final é sempre trágico. O herói sofre as consequências por ter lutado contra o destino, ou, referenciando as tragédias gregas, por ter lutado contra os deuses (vontade divina). O próprio fluxo de acontecimentos provocado pelas ações do herói apresenta aos espectadores os indícios de catástrofe, um clima constante de tensão. Esses e outros elementos são encontrados nas tragédias de Shakespeare, e apresentados no teatro elisabetano.

Nele, a estrutura dos palcos era dividida entre palco exterior e palco inferior, que dispunha de uma cortina, elemento essencial para representar as cenas de morte. Na cena da morte de Julieta, por exemplo, a estrutura do palco era essencial para que a protagonista pudesse sair de cena sem ser vista pela plateia. O palco superior complementava o cenário, usado com frequência “para representar muralhas e torres ou elevar o tom das cenas” (HELIODORA, 2015, p. 171).

No entanto, Shakespeare o utiliza pela primeira vez com a ideia de representar a distância simbólica entre Romeu e Julieta. A revolução cênica proporcionada pelo dramaturgo resultou em uma das cenas mais reproduzidas da tragédia: a famosa cena do balcão.

Os aparatos cênicos da época eram poucos, as encenações dependiam muito da dedicação dos atores e da marcação dos diálogos, não só por conta dos poucos recursos, mas porque a Inglaterra estava em um momento de transição, e o teatro servia também de instituição para os não letrados e/ou com baixa instrução, portanto muito do conhecimento da cultura e da história era ensinada e aprendida nos palcos. Os teatros e suas peças eram meios de manifestações sociais, culturais, políticas e econômicas intrinsecamente ligadas à história e ao cotidiano como um todo.

A linguagem acompanhada de ações e gestos provocativos incitava o espectador a entrar na narrativa, intercalava cenas de tensão voltadas para o drama/tragédia, mas também para o romance e para a comédia/sátira em alguns atos.

O teatro de Shakespeare era popular, suas peças eram vistas por públicos de diversas camadas sociais. A estrutura arquitetônica dos teatros elisabetanos era composta de arquibancadas, uma localização privilegiada onde o público podia se acomodar com maior conforto. Esses lugares eram destinados às classes mais altas, enquanto as classes mais baixas ocupavam os lugares próximos ao palco, onde ficavam em pé assistindo às peças.

Figura 1: O teatro elisabetano



Fonte: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/407>. Acesso em: 10.02.2019.

Outro fato que contava com a imaginação do público eram os personagens femininos. Nessa época, as mulheres não eram permitidas no palco e, portanto, cabia aos homens representar os papéis femininos. Por isso, as peças contavam com poucos personagens femininos, como os três da peça *Romeu e Julieta*: a senhora Capuleto, Julieta e a ama.

A dramaturgia elisabetana, assim como seu teatro e seus intérpretes, tinha suas bases em convenções. Se à luz do dia – já que o palco era a céu aberto – o público tinha de acreditar que era noite (...) aceitar que um jovem imberbe fizesse papéis femininos era apenas mais uma convenção entre outras. No entanto, essa convenção determina uma considerável limitação de papéis femininos nos textos produzidos na época, de modo geral, reduzidos a moças muito jovens – Julieta tem catorze anos -, a papéis cômicos – como a Ama de Julieta (HELIODORA, 2015, p. 172-173).

Shakespeare se inspirou muito na história da Inglaterra, suas escritas inovaram o teatro e suas peças ganharam notoriedade em um momento marcado pela efervescência inglesa após longos períodos de guerra (Guerra dos Cem anos e a Guerra das Duas Rosas). Traços marcantes da história do império inglês são reconhecidos nas entrelinhas, no uso de metáforas, duplos e triplos sentidos característicos das obras Shakespearianas (HELIODORA, 2014).

O teatro shakespeariano foi uma forma de arte marcante em um período de reconstrução da nação inglesa, que após longos anos de grandes guerras buscava sua autonomia em vários aspectos, sobretudo, no religioso, linguístico, econômico, cultural e político.

O teatro elisabetano trouxe uma ruptura fundamental aos padrões seguidos até então, “Shakespeare pertence à primeira geração que pôde descobrir um novo lugar para o *indivíduo*, que pôde *reinventar* sua identidade nacional (...)” (NUNES, 2006). Essas mudanças atingiram diferentes níveis socioculturais, econômicos e políticos, e refletiram na literatura de sua época. Este cenário permitiu que os questionamentos e os mistérios da vida estivessem presentes nas obras, foi a partir desse cenário que a construção narrativa passou a ser mais realista e viva.

Shakespeare escreve nesse período de efervescência cultural, e aguça a imaginação de seu público, explorando o melhor que os palcos elisabetanos tinham a oferecer. Popular desde sua época, Shakespeare se mostra inesgotável. O bardo explorava não só as múltiplas possibilidades que a própria língua carrega, o uso de metáforas, antíteses e paradoxos, dentre tantas outras articulações inerentes à língua, mas fazia também ligações de fatos sociais, históricos, políticos e culturais.

Após os resquícios políticos, uma nova Guerra estaria para começar: Guerra dos Cem Anos (1337 a 1453). O conflito entre duas famílias foi o grande impulso da Guerra Das Duas Rosas (Lancaster x York), que ocorreu entre 1455 e 1485. Henrique VI e Ricardo York eram de famílias nobres e rivais (assim como Romeu e Julieta). Henrique Tudor, após ser coroado o novo rei da Inglaterra, casou-se com Isabel de York e, como consequência, colocou fim às rivalidades entre as famílias. Talvez a Guerra das Duas Rosas tenha inspirado Shakespeare a escrever *Romeu e Julieta* (1591 - 1595), essa foi uma guerra civil de rivalidade histórica entre duas famílias inglesas, a rivalidade que confiou o trono inglês à Casa Tudor, o que é muito semelhante às disputas das duas famílias nobres (Montéquios e Capuletos) representadas na peça.

Shakespeare fez uso de elementos críticos que formaram a história da Inglaterra, além de tradicionalmente ser reconhecida por seu poder, a nação também carrega em sua narrativa a rivalidade, vingança e amor proibido, elementos que estão inseridos na peça *Romeu e Julieta*. O autor explorava não só as múltiplas possibilidades inerentes à língua, como o uso de metáforas, antíteses e paradoxos, dentre tantas outras articulações, mas fazia também ligações de fatos sociais, históricos, políticos e culturais. “O dramaturgo propagava a literatura do Continente, florescendo com a recém despertada consciência nacional” (BERTHOLD, 2001, p. 322).

Anos depois, Henrique VIII, assumiu o trono da Inglaterra e, ao ter o divórcio negado, rompeu com a Igreja Católica, o que teve como resultado uma emancipação não só social, mas principalmente artística. O rompimento corroborou com a liberdade nos

teatros para que os temas fossem além do teor bíblico, e refletissem sobre as condições humanas. “O fato é que os dois Henriques abriram caminhos para uma maior e mais saudável mobilidade social.” (HELIODORA, 2015, p. 168).

A história da Inglaterra é repleta de dominação, força e liderança, características representadas inclusive pela arquitetura histórica do país, pelos enormes castelos, sinônimos de fortaleza e mito que a cercam: poder e glória. Marcada pela força do seu exército e pelos reinados ingleses, a dinastia Tudor foi um marco religioso, cultural e social da Inglaterra.

O casamento e os futuros herdeiros foram sempre assuntos primordiais entre a realeza, afinal, eram garantias da sucessão sobre o reino da Inglaterra, sempre atrelado às riquezas, poder e soberania, articulado em torno de possíveis combates entre grandes potências europeias. Realizados por interesses políticos e econômicos, os casamentos representavam jogos de poder e alianças políticas, refletiam a vasta preocupação que assolava o reino inglês, que estava sempre concentrado em manter a supremacia de seu império. Mais uma vez, podemos relacionar o contexto histórico que marca a Inglaterra à tragédia de Romeu e Julieta. A protagonista foi aconselhada por seus pais a se casar com Páris, pois o casamento entre eles seria sinônimo de prosperidade, e reforçaria posições sociais.

A Inglaterra galgou caminhos que resultaram na era de ouro, o momento da efervescência cultural e linguística. Foi o período em que a língua inglesa começou a ganhar espaço e autonomia, principalmente através da literatura, das peças de Shakespeare e de outras manifestações artísticas (BERTHOLD, 2001).

A valorização da língua inglesa, como nunca vista antes, abriria caminho para ampliar os diálogos e as ações. Os próximos séculos marcariam uma vitalidade de temas, diversificando-os para além da religião e da bíblia, embora a religião estivesse presente em *Romeu e Julieta*, por meio do tom moralizante de Shakespeare, o bardo inglês articulou muito os assuntos políticos, sociais e os traços de personalidade através da trama e dos personagens, ampliando as indagações a respeito da natureza humana, e incluindo questionamentos sobre a vida e a morte. A nova época marcava o fim da Idade Média e do teocentrismo, e dava espaço ao antropocentrismo (CEVASCO e SIQUEIRA, 1998).

Shakespeare soube de forma ímpar articular a linguagem, utilizando-a em sua complexidade. Seus textos refletem sua habilidade não só poética, mas também linguística. Shakespeare promove sentidos através de sua habilidade em relação à

estrutura linguística, faz uso de neologismos e duplos, triplos sentidos que a língua em suas variações proporciona (polissemia).

O teatro foi uma instituição nesse processo de transição da Inglaterra, não só em relação à língua inglesa, mas em relação aos cidadãos não letrados, já que os três teatros públicos de Londres ficavam nos subúrbios ao norte da cidade, sendo eles os responsáveis por revitalizar a cidade após longos períodos de guerra (BERTHOLD, 2001).

Shakespeare, por meio de suas peças, revolucionou a linguagem e a comunicação, também explorou mais os diálogos, transformando-os em diálogos cotidianos estimulantes ao povo e à plateia que o assistia. As escritas de Shakespeare iam além das possibilidades de uso da própria língua, como o uso de metáforas, antíteses e paradoxos. Ele fazia também ligações de fatos sociais, históricos e culturais. Um exemplo disso está no Ato I, cena I, de *Romeu e Julieta*, quando os empregados da família Montéquio e Capuleto se encontram:

*Sansão: Gregório, dou a minha palavra, nós não vamos carregar carvões.*  
(BERTIN e MILTON, 2006).

Ao utilizar “carregar carvões”, Shakespeare amplia o sentido da palavra “humilhação”, carregando em suas escritas fatos sociais da classe operária inglesa. O norte da Inglaterra usufruía de carvão em abundância, uma grande quantidade de homens, mulheres e crianças trabalhavam nessas minas. Assim como o teatro grego expandiu os temas para além das crenças religiosas, tratando questões sociopolíticas da polis, Shakespeare também tratou configurações sociais de maneira abrangente. Nas tragédias de amor, como é o caso de *Romeu e Julieta*, o papel da protagonista, Julieta, é tão importante quanto o papel do herói. Não podemos afirmar que Shakespeare tinha a intenção de atribuir à Julieta um papel subversivo às configurações sociais, embora o tenha feito, ao passo que Julieta acompanha as ações de Romeu, as quais caminham para o final trágico.

Shakespeare retrata a sociedade da época em diferentes instâncias, além da que já citamos, que tem relação com fatos históricos da Inglaterra, Shakespeare inclui no desenrolar da tragédia as configurações do patriarcado. No século XVI, ainda se acreditava que o casamento deveria ser realizado de acordo com a vontade do provedor da família, e o matrimônio viria sempre acompanhado do passo seguinte, a maternidade. Como acusa Simone de Beauvoir: “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente

seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação “natural” (BEAUVOIR, 2009, p. 483).

A mulher, inserida em uma sociedade patriarcal, estava sempre sujeita à autoridade dos homens, que exerciam domínio impondo todas as decisões; tal autoridade sobre a mulher não era ilimitada ao pai, mas se eternizava por outras relações, como a autoridade do marido. Nesse contexto, Julieta se rebela, contraria a necessidade de obediência, e, portanto, já poderia ser considerada uma personagem subversiva.

Romeu também é um personagem construído através do ideal esperado pelo sexo masculino de uma sociedade patriarcal: é viril, impulsivo, dignifica sua honra levando todos os adversários à morte. Além de Romeu, outros personagens também apresentam personalidade semelhante: Páris (pretendente de Julieta) e Mercúcio (amigo de Romeu). Trata-se de personagens construídos à luz do século XVI, e, portanto, tais características são coerentes à sociedade da época que retrata.

E se pensarmos em teatro, os traços presentes nos comportamentos de Romeu e Julieta, assim como em outros personagens da peça, implicam em uma energia coletiva que desperta na plateia uma mistura de prazer, interesse, inquietação, dor, medo, pena, riso, tensão, alívio e admiração (GREENBLATT, 1988).

As peças no teatro elisabetano eram muito simples, o cenário era elaborado com poucos recursos (apenas madeiras e algumas cortinas). Diante da falta de recursos cenográficos, cabia à linguagem verbal afetar o espectador, que, por sua vez, deveria dar vazão ao imaginário. O palco era composto de marcações (entradas e saídas) para melhor situar o público. Além disso, a língua inglesa estava se consolidando em um processo de transição do velho inglês para o inglês moderno. As escritas de Shakespeare refletiam ainda muito o inglês da Idade Média, uma linguagem arcaica, embora o autor tenha criado muitas palavras e contribuído de maneira significativa com a inovação da língua.

Mais do que uma peça de teatro, mais do que as questões linguísticas, Shakespeare problematiza em suas peças práticas sociais, as quais são constantes e, portanto, pertencem não só ao período elisabetano, mas a outros tempos, outras sociedades e culturas. Romeu e Julieta representam o comportamento de todo jovem apaixonado, refletem os desejos, os impulsos e ousadias próprias da juventude, e vai além, o comportamento de Julieta ainda simboliza as primeiras negociações do empoderamento feminino.

Os personagens refletem as nossas ações, as nossas atitudes, nossos impulsos, nossas ousadias, nossos desejos, a peça seria, então, um espelho que nos coloca diante de

nós mesmos. Assim, o teatro mais uma vez se configura como a imitação da realidade, que proporciona ao mesmo tempo conhecimento e prazer.

Abordar a natureza humana e o social, ligava Shakespeare ao teatro elisabetano, no entanto, estas questões também abriram espaço para as agitações mundanas e sociais, e trouxeram à tona aspectos inerentes aos homens e à vida cotidiana. Isso colaborou para que as obras de Shakespeare não apenas se aproximassem da própria cultura, mas abriu espaço para a apropriação cultural em diferentes instâncias e territórios fora da Europa.

## 2.1 Influências: Do teatro grego à contemporaneidade

Embora não se saiba ao certo quando e como surgiu o teatro, sabe-se que é a maneira que o homem encontrou de se expressar, de imitar a natureza e de se comunicar com os deuses. O teatro foi também a maneira encontrada para se realizar celebrações, danças, e tudo isso de forma coletiva.

O homem tem uma necessidade de se expressar e buscar conhecimento. Para isso, buscou, desde o início da humanidade, representar. É a partir daí que nasce a relação ser humano e teatro, assim como outras maneiras que o homem encontrou de buscar entender o mundo que o cerca. "A finalidade de representar, tanto no princípio quanto agora, é oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, à infâmia sua própria imagem, e dar à própria época sua forma e aparência" (HAMLET, Ato III, cena II).

Téspis, ainda durante o século VI a. C, foi o primeiro dramaturgo grego a tomar para si o personagem, ao representar o deus Dionísio. Téspis muda a maneira de encenar, e se coloca como sendo o próprio deus. Ele troca a linguagem que era utilizada em terceira pessoa aos cultos a Dionísio, e encena em primeira pessoa: Téspis diz “eu fiz” no lugar de “ele fez” (HELIODORA, 2015, p. 20).

Representar significa mais do que ligar o homem à natureza, está relacionado aos vínculos sociais, aos mitos e ao conhecimento de forma ampla. Nessa busca incessante por descobertas, e alimentando cada vez mais a curiosidade intrínseca do homem, o teatro deixou de ser apenas danças e rituais simbólicos, abrindo cada vez mais espaço às ações. “Foi em Atenas que alguém teve uma ideia absolutamente nova: usar todos os elementos usados nos rituais – o ator (oficiante), máscara, ação, diálogo, não para reafirmar uma crença, mas sim dizer algo novo ou dar uma nova interpretação a algo já conhecido” (HELIODORA, 2015, p. 24).

As relações entre o homem e tudo aquilo que o cerca foi tomando forma e se tornando cada vez mais acessível, permitindo e facilitando a interpretação. Foi nesse cenário que as narrativas passaram a ter mais ações. Vale ressaltar que as ações são fundamentais para a tragédia. Embora não seja tão simples descrever como a tragédia se constitui, visto que alguns autores defendem que o final triste já seria suficiente, enquanto outros apontam que só o final triste não a define, sendo necessários outros elementos, dentre eles: o destino trágico do herói; problematizar a sociedade que o cerca; a paixão e a piedade, todos os elementos baseados na poética de Aristóteles. Para esse filósofo, a natureza da poesia é a imitação. Como já mencionado, sua origem está na busca do conhecimento e do prazer, dentre os seus elementos estão: a linguagem verbal, a narração, o drama e as ações, podendo as ações serem divididas em três caracteres: advindas de homens superiores, iguais ou inferiores.

Ainda em relação aos caracteres das ações, Aristóteles divide da seguinte maneira: a tragédia se constitui de ações dos homens superiores, já a comédia se forma pelas ações de homens inferiores. O que justificaria, por exemplo, alguns atos de *Romeu e Julieta* terem como característica a comédia e a sátira, nos atos destinados a personagens inferiores, é o caso da ama de Julieta.

A tragédia foi gênero fundamental do teatro grego, assim como a comédia, embora a tragédia se destaque mais, esse é um dos motivos que nos instigou a analisar características relevantes do teatro grego.

Foi na pólis grega que o teatro se destacou. A palavra teatro, que é de origem grega, *theatron*, significa “lugar onde se vê” ou “lugar para se olhar”. Teve início em Atenas, por volta de 550 a. C. Muito ligado aos rituais simbólicos compostos por danças e músicas, era o lugar onde os gregos faziam as celebrações ao deus Dionísio, que é reconhecido como o deus da fertilidade, do vinho e do teatro.

As festas Dionisiacas<sup>4</sup> eram celebrações de caráter cívico-religioso, ou seja, conciliavam aspectos da política e da identidade de Atenas, servindo como fator de agregação da sociedade ateniense. Dentro de algumas dessas festas eram realizados concursos teatrais, que, envolvendo competitividade e sociabilização, serviam para suavizar conflitos internos dentro da pólis. Talvez essa tenha sido a maior influência do

---

<sup>4</sup> Nas festas oferecidas ao deus Dionísio os gregos realizavam apresentações teatrais voltadas ao gênero comédia e tragédia. No entanto, era atribuído valor maior à tragédia. As celebrações contavam ainda com músicas e com o sacrifício de bodes em oferenda a Dionísio. Daí a origem da palavra grega tragédia: *odíe*, que significa “canto”, e *tragos*, que significa “bode”. Além de dar origem à palavra, as festas oferecidas ao deus Dionísio o consagraram como o deus do teatro.



teatro grego ao teatro elisabetano, visto que Shakespeare aborda questões inerentes ao ser humano e suas relações vivenciadas no âmbito social, além de trabalhar questões sociopolíticas.

Em relação aos gêneros, como mencionado anteriormente, dois gêneros se destacam no teatro desde sua origem: a tragédia e a comédia. Vale ressaltar que a tragédia não era algo recebido com pessimismo. A tragédia grega tinha uma conotação educativa, ou moralizante, e, segundo Aristóteles (2003), estava relacionada à catarse, que, por sua vez, tinha ligação com a purificação das emoções. Era como se o espectador estivesse reconhecendo a própria vida e refletindo sobre seus sentimentos e sobre suas ações no cotidiano.

O objetivo educativo faz com que o herói passe de uma situação de felicidade para infelicidade, como no caso de Romeu e Julieta, já que tanto Romeu quanto Julieta fazem parte da alta sociedade, mas acabam com um final trágico. A morte dos jovens amantes pode ser associada ao tom moralizante de Shakespeare e à falta de equilíbrio provocada pelas emoções repentinas dos dois jovens apaixonados. Isto é, pode estar relacionada à consequência da cegueira da razão provocada pelo amor impulsivo e por uma série de desobediências, tanto por parte de Romeu quanto de Julieta. Enquanto Julieta desobedece a seus pais, Romeu não cumpre a ordem estabelecida pelo príncipe Escalus em relação ao exílio.

Em primeiro lugar, Aristóteles insiste na noção de ação: [a tragédia] ‘representa não homens, mas ações’. Seus “agentes são personagens em ação” (ROUBINE, 2003, p. 6). A tragédia, ao representar a piedade e o terror, realiza a purificação moral de emoções (Aristóteles, 2003). Portanto, a representação verossímil apresentada nos palcos tem o objetivo de mexer com as emoções e provocar sentimentos paradoxos que se concentram tanto na piedade como no medo das consequências das ações. Dessa forma, a narrativa deve ser a mais semelhante possível dos comportamentos humanos, para o bem e para o mal, para as virtudes e para as fraquezas. Tais características provocam credibilidade, que é baseada na verossimilhança.

Além da tragédia, cabe também destacarmos em *Romeu e Julieta* a comédia. A comédia, desde a comédia antiga, abre espaço para que o público possa julgar o que vê, ela coloca em cena uma ideia inovadora, que é representada por um grupo social (HELIODORA, 2015). No caso de *Romeu e Julieta*, a comédia é direcionada ao personagem da ama de Julieta. Nota-se que ela colabora com as ideias revolucionárias de Julieta de ir contra o *status quo*. Pela ordem familiar, o pai deveria escolher qual o melhor

partido para se casar com Julieta. Ir contra o status quo é o papel da comédia desde a comédia antiga.

Algumas características de *Romeu e Julieta* também se assemelham à comédia nova, na qual estavam presentes questões políticas. Na comédia nova, jovens de boas famílias se apaixonavam pelas escravas e este era o conflito do enredo. Além de jovens apaixonados, também havia a presença do pai autoritário.

As peças de Shakespeare ecoam na sociedade de diferentes maneiras e em diferentes culturas, além de estarem presentes em diversas mídias. Se nos debruçarmos no que se refere ao cinema e à TV, praticamente em todas as novelas encontraremos casais que referenciam *Romeu e Julieta* de alguma maneira. A lista de novelas, personagens e produtos midiáticos em que ressoam características shakespearianas é extensa, no entanto, selecionamos algumas das adaptações de *Romeu e Julieta*, umas mais livres, outras mais literais.

Neste cenário, levam-se em consideração infinitas possibilidades. Apropriar-se da obra significa também abrir espaço para inúmeras transformações, as quais são influenciadas por vários fatores, seja a cultura de recepção, o mercado e a possibilidade de transmitir o filme em diferentes mídias, seja no cinema, na TV, em plataformas digitais, ou até mesmo transformá-lo em série, enfim, há um leque de possibilidades, e, além disso, leva-se em consideração o público-alvo.

A partir de todo esse conjunto, a adaptação abre caminhos para novas leituras, o que em vez de enfraquecer o conceito de adaptação, atrelando-o a uma produção parasita, acaba por reconhecê-la como um resultado plural, já que a peça de Shakespeare é ressignificada, levando em conta diversos contextos, e, mais do que isso, cabe ainda a alteração do gênero, que pode ir da tragédia à comédia, da ficção científica à animação infantil etc.

A tabela abaixo foi elaborada de acordo com os seguintes critérios: adaptações de *Romeu e Julieta* para o cinema, que reconfiguraram a tragédia original, aderindo novos elementos e novas características ao contexto e aos personagens, mantendo os elementos essenciais como: rivalidade e amor proibido; ou seja, foram selecionadas releituras de *Romeu e Julieta*, algumas mais livres, outras um tanto mais fiéis. Tomamos como referência a primeira adaptação de *Romeu e Julieta*, ainda no cinema preto e branco, do diretor George Cukor. Em seguida, selecionamos algumas adaptações que se caracterizam como adaptações mais livres de *Romeu e Julieta*, e inclusive incorporaram outros gêneros à tragédia de Shakespeare. Vale esclarecer que a tabela não pretende elencar todo o

universo de adaptações livres de *Romeu e Julieta*, uma vez que todos os filmes com casais impossibilitados de viver a relação poderiam ser associados à clássica trama de Shakespeare. Portanto, o objetivo é de ilustrar os principais filmes reconhecidamente adaptados da obra teatral.

Tabela 2: Adaptações de Romeu e Julieta<sup>5</sup>

Filme	Ano	Diretor	Gênero
Romeu e Julieta	1936	George Cukor	Drama/Romance
Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta	1979	José Amâncio	Comédia/Romance
Romeu + Julieta	1996	Baz Luhrmann	Drama/Romance
Romeu tem que morrer	2000	Andrzej Bartkowiak	Ação/Suspense/Artes Marciais
Maré, nossa história de amor	2007	Lucia Murat, Lúcio Kodato	Drama/Musical
Gnomeu e Julieta	2011	Kelly Asbury	Animação/Comédia/Aventura

<sup>5</sup>Fonte: <https://medium.com/@FilhasdeVerona/as-diferentes-faces-de-romeu-e-julieta-no-cinema-cdf3f4c52e48>. Acesso: 01.12.2019.

## **Análise: Adaptações estrangeiras**

### *Romeu e Julieta – Dirigido por George Cukor (1936)*

Grandes produtoras se interessaram em fazer adaptações de Shakespeare. O principal motivo que chamou a atenção das companhias cinematográficas foi a possibilidade de o cânone inglês atrair classes de patamares médios e também a alta sociedade, isto porque, apesar das peças de Shakespeare terem origens populares, durante o teatro elisabetano, suas peças ganharam o mundo e atingiram diversas sociedades e diferentes culturas, onde Shakespeare passou a ser reconhecido como ícone da cultura erudita: “A Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) investe cerca de dois milhões de dólares na produção de *ROMEU E JULIETA*” (LEÃO; SANTOS, 2008, p.274).

O filme de George Cukor é produzido quando o cinema ainda estava se encontrando e buscando seu reconhecimento, ainda em preto e branco. Foi nesse período, mais especificamente em 1936, que o diretor George Cukor realizou a primeira adaptação de *Romeu e Julieta*. O filme busca referências na peça teatral, a primeira cena apresenta os personagens um a um.

Cena 1: *Romeu e Julieta* – primeira adaptação



Filme *Romeu e Julieta* (1936)

A adaptação para o cinema, ainda em seus primeiros anos, buscou muitas referências do teatro, como ocorre na adaptação de George Cukor. A linguagem

shakespeariana aparece no filme sem nenhuma apropriação criativa. Há elevado grau de fidelidade à peça de teatro, tanto em questões imagéticas, onde a câmera é pouco explorada e funciona quase que com a mera função de registro, quanto na questão de encenação dos atores que não convenceram nos papéis de Romeu e Julieta (MASCARELLO, 2006).

É preciso levar em conta que encenar Romeu e Julieta implica, no mínimo, em uma questão de idade, já que o arquétipo da tragédia é o amor proibido entre dois jovens de famílias rivais. Também é fundamental que os atores tenham habilidades para encenar os versos da tragédia de Shakespeare, visto que a questão textual é primordial para que a peça *Romeu e Julieta* não seja descaracterizada.

Uma das maiores críticas do filme *Romeu e Julieta* (1936), adaptação do diretor George Cukor, foi a questão da idade dos atores, pois tanto Norma Shearer (Julieta) quanto Leslie Howard (Romeu) não corresponderam às expectativas do público devido à aparência mais madura dos atores, ou seja, as faixas etárias de ambos não atendiam ao imaginário do jovem casal apaixonado, Romeu e Julieta.

De fato, as primeiras adaptações hollywoodianas de *Sonho de uma Noite de Verão* e de *Romeu e Julieta* não alcançaram o sucesso esperado, muito pelo contrário, se as compararmos ao sucesso de bilheteria em relação aos outros filmes, as duas adaptações das peças de Shakespeare fracassaram.

Ironicamente, o mesmo Olivier que havia recusado encenar Shakespeare no cinema, que tinha uma opinião enfática de que as peças de Shakespeare algumas vezes eram longas demais até para o teatro, afirmou que a linguagem shakespeariana jamais poderia encaixar-se às demandas cinematográficas. Depois de certo tempo, Laurence Olivier dedicou-se às adaptações, e subverteu o cenário de fracasso das adaptações das peças de Shakespeare para a sétima arte, adaptando a peça Henrique V (1944). (LEÃO; SANTOS, 2008).

O que diferenciou seu trabalho em relação às tentativas anteriores, foi, principalmente, o uso diferenciado das câmeras e do elenco: "Olivier alia a um elenco de experientes atores de teatro o uso da câmera participativa - aquela que não se limita apenas a gravar as cenas, mas dirige o olhar do espectador e colabora para a construção do sentido do filme" (LEÃO, SANTOS, 2008, p. 275).

A criatividade através da câmera é essencial para que o cinema seja reconhecido como arte. A imagem é considerada o elemento base do cinema, o corte de plano, o simulacro da realidade desperta no espectador sentimentos e sensações. Articular os

elementos cinematográficos (imagem, som e representação), atribuindo-lhes os movimentos da câmera, de modo que a câmera cumpra não apenas o papel de registrar, são alguns aspectos que conferem ao cinema o título da sétima arte (MARTIN, 2005).

*Romeu+Julieta – Dirigido por Baz Luhrmann (1996)*

O filme *Romeu+Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, tem Leonardo DiCaprio como Romeu e Claire Danes como Julieta. Assim como nos filmes *O casamento de Romeu e Julieta* e o filme *Era uma vez*, o filme *Romeu+Julieta* traz para a adaptação questões ligadas ao patriarcado e, além disso, Mercúcio (melhor amigo de Romeu) se apresenta no baile de máscaras como *Drag queen*.

Neste filme, a história de Romeu e Julieta se passa em um contexto contemporâneo. As duas famílias, assim como na peça de Shakespeare, são de alto patamar, proprietárias de construtoras. Os jovens Montéquios e os jovens Capuletos representam gangues rivais. A adaptação reescreve a cidade de Verona (mesma utilizada por Shakespeare nos atos e nas cenas da peça original), recriando-a em Verona Beach, uma cidade agitada pelos jovens e cercada pelas praias.

O diretor é reconhecido pelo exagero em seus filmes, e, em *Romeu + Julieta*, não foi diferente, está presente o exagero da estética *kitsch*. Fazem parte da trama os carros luxuosos utilizados tanto pelos Montéquios quanto pelos Capuletos. Eles possuem, além das cores chamativas (azul vibrante e amarelo), placas pretas, que reforçam intencionalmente a ideia das duas famílias serem de grande nível social, e que desfilam com carros personalizados. Existe ainda a personalização dos sobrenomes que são as iniciais das placas. Toda essa construção em torno dos veículos denota um valor histórico (carros antigos e chapa preta), sinônimo de conquista, um certificado de originalidade.

Há um dinamismo na transposição da obra, que, enquanto adaptação, encontra elementos para reconfigurar Romeu e Julieta. Baz explora essa multiplicidade de opções, insere novas características aos personagens, um novo cenário, dentre outros atributos. O diretor encontra espaço para trazer Shakespeare para o filme sem perder o seu próprio estilo. Há interações com os elementos essenciais de Romeu e Julieta, replicando inclusive algumas falas da peça, mas há também a contemporaneidade. Não se trata apenas de transpor a obra para o cinema, mas de abrir novos diálogos que estejam de

acordo com esse novo tempo (contemporaneidade) e esse novo espaço (ambientado em Verona Beach). (BARROS e FIORIN, 2003).

O estilo, a cultura e as vozes, tanto de Baz quanto de Shakespeare, estão presentes: as espadas dão lugar aos revólveres; o melhor amigo de Romeu deixa no ar um possível interesse por ele e, além disso, apresenta-se no baile de máscaras como *Drag queen*.

No filme, o personagem de Romeu desconstrói o personagem viril e imponente da peça original de Shakespeare. A primeira cena do filme mostra Romeu em uma praia, escrevendo poesia em seu diário, o que demonstra um excesso de sentimentalismo (também característica do estilo do diretor em trabalhar com os exageros). O excesso de romantismo de Romeu é questionado por todos os personagens que o cercam (principalmente por seu pai), já que social e culturalmente tais traços são mais aceitos quando ligados às personagens femininas.

Cena 2: Baile de máscara – O encontro de Romeu e Julieta



Filme *Romeu+Julieta* (1996).

Em relação ao personagem Mercúcio, além de se apresentar no baile como *Drag queen*, é um personagem negro e morador de uma região periférica, características que contrastam com Romeu, que pertence à alta classe, é branco, loiro, dos olhos azuis.

O filme confronta tanto a dificuldade do homem no personagem de Romeu, que enfrenta os embates culturais e sociais por apresentar sentimentos historicizados como naturalmente femininos, quanto repensa a posição da mulher, já que Julieta, assim como a personagem de Shakespeare, não aceita ter o casamento como um contrato social, e demonstra resistência à autoridade do pai.

Como mencionado, a adaptação fílmica *Romeu+Julieta* (1996) reconfigura a obra de Shakespeare, explorando o contexto contemporâneo. As espadas cedem lugar às armas e, em vez de cavalos, são usados helicópteros e carros. Existe também a presença da mídia local, que é responsável por cobrir as desavenças entre as duas famílias.

*Romeu tem que Morrer – Dirigido por Andrzej Bartkowiak (2000)*

O filme conta a história de duas famílias que formam duas gangues e acabam envolvidas em uma guerra, de um lado a gangue dos asiáticos, do outro, a gangue dos negros americanos. As duas gangues disputam o controle da zona portuária de Oakland. Parte da história se passa em Hong Kong e outra parte em São Francisco.

A adaptação livre de Romeu e Julieta conta com o personagem Han (Jet Li), que é um ex-policia que sai da cadeia para investigar o assassinato de seu irmão, que tinha ligações com a máfia chinesa. O par romântico de Han é Trish, interpretada por Aaliyah Haughton, filha do chefe da máfia americana.

O filme preserva da peça de Shakespeare algumas características essenciais, podemos destacar: duas famílias tradicionais, que fazem parte de máfias rivais. Além disso, a violência aqui é reconfigurada pelas artes marciais, além de algumas mortes, assim como em Romeu e Julieta. A máfia chinesa e a máfia americana reconfiguram a rivalidade de Romeu e Julieta. Além disso, o filme traz algumas correspondências da tragédia de Shakespeare: as mortes; o amor impossível; a vida noturna em uma balada de *hip hop*, que pode simbolizar o baile de máscaras, dentre outros elementos que representam as ideias e os sentidos de *Romeu e Julieta* (CAMPOS, 2015).

Em *Romeu tem que Morrer*, o amor impossível também está presente, já que, dentre tantas possibilidades, Han se apaixona pela filha do chefe da máfia americana.

Cena 3: A presença de Romeu e Julieta em máfias rivais



*Romeu tem que Morrer* (2000).



O filme traz o clube noturno onde Han e Trish dançam juntos. Como mencionado, a cena pode ser comparada ao baile de máscaras. Han entra disfarçado de dançarino de *hip hop* para não ser notado por seus inimigos.

Embora o protagonista não receba o nome Romeu, em uma das cenas, um de seus inimigos utiliza a frase: “Romeu tem que morrer”, que pode ser mais uma referência à peça *Romeu e Julieta*, já que o esperado para o final é a morte do jovem Montéquio. Apesar disso, Han enfrenta todos os seus inimigos, vinga a morte de seu irmão, assim como na peça de *Romeu e Julieta*, em que Romeu vinga a morte de seu amigo Mercúcio.

*Romeu e Julieta* ganha sentidos e ideias plurais, e, ao ser adaptada em diferentes contextos, permite a inclusão e/ou exclusão de algumas características que melhor se encaixam aos novos contextos. *Romeu e Julieta* torna-se cada vez mais uma obra plural, aberta aos mais variados personagens, contextos e finais, mas, mesmo com todas as mudanças possíveis, não deixa de corresponder de alguma maneira aos personagens e ao contexto original (CAMPOS, 2015).

No filme *Romeu tem que Morrer*, apesar de todas as tentativas de seus inimigos, Han sobrevive e tem um final ao lado de Trish. Apesar de o filme deixar subentendido que os dois ficam juntos no final, não há nenhuma cena de beijo entre o casal.

#### *Gnomeu e Julieta – Dirigido por Kelly Asbury*

A tragédia de Romeu e Julieta também não escapou das animações infantis, e, mais uma vez, a comédia esteve presente, e transformou o gênero da peça de Shakespeare em uma aventura contemporânea que já ganhou duas versões cinematográficas. O filme *Gnomeu e Julieta* estreou nos cinemas em 4 de março de 2011. Os personagens principais: Gnomeu (James McAvoy) e Julieta (Emily Blunt) são anões de jardim cujas famílias são vizinhas e rivais.

Embora a adaptação mude bastante devido ao diálogo com o universo infantil, muitas referências de Romeu e Julieta são trazidas ao filme. A história se passa em Verona, e a primeira cena do filme é a leitura do prólogo apresentando as duas famílias. O motivo da rixa entre as famílias de Gnomeu e Julieta também não se sabe, assim como na peça de Shakespeare. Os sobrenomes de seus pais ainda são os mesmos: Montéquio e Capuleto.

Julieta é uma anã, assim como todos os personagens do filme, seu pai a vê como uma garota extremamente delicada, e não permite que ela faça parte da rixa entre as duas famílias. Da mesma forma que a personagem de Shakespeare, Julieta busca meios de subverter essa posição de ser protegida pelo pai. Teobaldo, primo de Julieta, também faz parte dessa adaptação. Teobaldo e Gnomeu se enfrentam em praça pública, mas dessa vez as espadas cedem lugar aos carrinhos de corrida. Enquanto os dois se enfrentam em alta velocidade, membros das duas famílias e toda a cidade acompanham a disputa.

Julieta é da família dos anões vermelhos e Gnomeu é da família dos anões azuis. Diferentemente da peça, eles não se conhecem no baile, embora tanto Gnomeu quanto Julieta estivessem usando disfarces no momento em que se conhecem, já que ambos têm planos de invadir a casa um do outro, mas a intenção da invasão se dá por motivos diferentes, embora esteja ligada à rixa familiar: Julieta quer provar o quanto é valente, e Gnomeu quer vingar a corrida que perdeu para Teobaldo.

#### Cena 4: Romeu e Julieta em animação



*Gnomeu e Julieta* (2011).

Gnomeu e Julieta se encontram ainda com disfarces, mas, ao caírem na água, os dois os perdem e descobrem que são de famílias rivais. Ao voltar para casa, Julieta conta para Nanette (uma rã que faz parte dos “empregados” da família) que está apaixonada por um “azul”. Nota-se que a rã desempenha um papel similar ao da ama de Julieta, já que ajuda o casal em seus encontros. A cena do balcão também é reconfigurada em *Gnomeu e Julieta*. Enquanto Julieta está no alto de sua casa lamentando por Gnomeu, seu “um azul”, Gnomeu aparece lá embaixo, no jardim da casa de Julieta, e diz que está ali porque precisava vê-la.

Além de Julieta e Teobaldo, Páris também é representado no filme. O pai de Julieta sugere que a garota precisa de alguém para protegê-la, e, então, dá permissão para Páris cortejá-la. Cenas seguintes mostram os encontros às escondidas de Gnomeu e Julieta, até que um dos anões azuis descobre o romance entre ambos, e, ao sair correndo espantado, encontra Teobaldo, que, por vingança e para alimentar ainda mais a rixa entre as famílias, tenta assassinar o anão azul. A desavença entre Teobaldo e Gnomeu se torna inevitável, e, então, Gnomeu foge. Ao ver Gnomeu partir, Julieta confessa publicamente amá-lo. Com isso, seu pai decide colocá-la em um pedestal.

Enquanto Gnomeu fugia, um caminhão quase o atropelou e todos pensaram que ele estivesse morto, mas Gnomeu conseguiu fugir. Em *Gnomeu e Julieta*, os anões de famílias rivais conseguem vencer a rivalidade sem que haja morte, ou seja, Gnomeu e Julieta ficam juntos e são felizes para sempre.

Embora estejam presentes no filme muitos personagens de *Romeu e Julieta* (mesmos nomes e mesmas personalidades), o filme consegue remodelar a tragédia de forma divertida, leve e descontraída, características que estão diretamente ligadas ao gênero do filme (animação).

Dessa maneira, o filme também consegue reforçar que a adaptação vai muito além de uma cópia. Ele é ao mesmo tempo autêntico, principalmente quando coloca Romeu e Julieta como anões de jardim, mas também o filme traz referências, alusões importantes da tragédia de Romeu e Julieta, como a disputa em praça pública entre Teobaldo e Gnomeu.

A estrutura (estilo, gênero e época) é colocada no filme tomando como referência filmes e textos anteriores (adaptações mais antigas de Romeu e Julieta e/ou animações anteriores). É dessa maneira que se faz presente o que Bakhtin reconhece como dialogismo: um emaranhado de vozes que resulta na transformação da estrutura narrativa e em toda produção fílmica, e, assim, agrega novas características à tragédia shakespeariana. É esse dialogismo que proporciona na adaptação "estruturas móveis" para que *Romeu e Julieta* seja recontextualizado continuamente de diferentes maneiras (SILVA, 2013, p. 50).

## **Análise: Adaptações brasileiras**

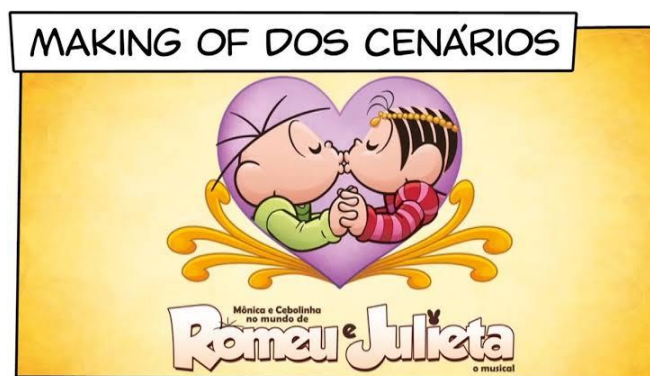
*Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta – Dirigido por José Amâncio (1979)*

A turma de Maurício de Sousa também trouxe Romeu e Julieta para o universo infantil. O filme brasileiro foi filmado na cidade de Ouro Preto, uma peça de teatro que ganhou uma produção especial para o Dia das Crianças em formato de longa-metragem. A adaptação é uma paródia que mistura características dos personagens da Turma da Mônica e características da peça de Shakespeare.

O cinema brasileiro vem se apropriando de Shakespeare de diferentes maneiras, a rivalidade entre as famílias e o amor impossível de Romeu e Julieta já foi reconfigurado no morro carioca (menina rica e menino da favela); e também já esteve presente na rivalidade futebolística (ela palmeirense, ele corintiano), esses são alguns dos exemplos.

Nesse filme, a adaptação reconfigura a obra de Shakespeare, encontrando maneiras de misturar as características dos personagens brasileiros (como por exemplo a Mônica zangada) com as características da obra de Shakespeare. Essa relação dialógica traz para a narrativa leveza e diversão. Isto é, ao mesmo tempo, o filme ressignifica e incorpora a turma da Mônica em Shakespeare (SILVA, 2013).

### **Cena 5: Adaptação de Romeu e Julieta em a Turma da Mônica**



*Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta (1979).*

Os nomes dos personagens também se misturam: Romeu passa a ser Romeu Montéquio Cebolinha; enquanto Julieta é Julieta Monicapuleto; Frei Lourenço é vivido por Frei Cascão; a ama é representada por Ama Gali, dentre outros personagens. Nessa

adaptação, a história também se passa em Verona, na Itália. Devido às desavenças das famílias Montéquio e Capuleto, o príncipe Xaveco proíbe brigas e duelos.

Um certo dia, a família Capuleto anuncia que haverá um baile de máscaras. Ao saber do baile, Romeu Montéquio Cebolinha resolve ir disfarçado (de Cebolinha), e encontra Monicapuleto, que se apaixona e obriga Romeu Cebolinha a se casar. Para obrigá-lo, Monicapuleto utiliza seu coelhinho de estimação.

Após o casamento, Romeu Cebolinha e Frei Cascão vão disputar um campeonato de bolinha de gude, e acabam brigando com Chico Bento Teobaldo, primo de Monicapuleto. Assim como na peça de Shakespeare, Romeu Cebolinha é expulso da cidade. Então, Frei Cascão “bola” um plano infalível: consultar o livro de Romeu e Julieta.

Monicapuleto descobre o final trágico da morte dos dois jovens apaixonados, e fica furiosa. Ela vai atrás do príncipe Xaveco e lhe dá uma surra. Assim o príncipe perdoa Romeu Cebolinha.

Nota-se que o filme, além de misturar os nomes, mistura a personalidade dos personagens de Maurício de Sousa com os personagens de Shakespeare. O filme faz uma paródia dos personagens, do cenário e da maneira como cada personagem se relaciona, destacando também o universo infantil.

*Maré, Nossa História de Amor - Dirigido por Lúcia Murat e Karolina Specht (2008)*

Filme brasileiro lançado em 4 de abril de 2008 (mesmo ano do filme *Era uma vez*). O filme retrata a realidade da favela da Maré, Rio de Janeiro. Os protagonistas são Analídia (Cristina Lago) e Jonatha (D’Black), um casal de jovens que se apaixona, e tem a facção da favela como motivo de rivalidade. Analídia é filha do chefe do tráfico de um dos lados da favela, e Jonatha, por sua vez, é irmão de Dudu, chefe do tráfico do outro lado da favela da Maré. Diferente da peça de Shakespeare, o filme deixa claro o motivo da rivalidade existente: briga pelo poder na favela. De um lado, a facção azul; do outro, a facção vermelha.

Jonatha e Analídia se conhecem no grupo de dança da comunidade da Maré, que é coordenado por Fernanda (Marisa Orth). Fernanda é ex-bailarina. O grupo de dança torna-se um abrigo para os jovens da comunidade em diferentes sentidos: além de tirá-los

das drogas e de alimentar os sonhos de uma nova vida, é também onde Jonatha, que é MC, tem o sonho de ganhar mais espaço para expressar o seu talento, e, além disso, é nos encontros do grupo de dança que o casal consegue se encontrar.

Em *Maré, Nossa História de Amor* também há a presença marcante do baile *funk*. Em uma das cenas, Jonatha e Analídia dançam juntos no baile *funk* da comunidade da Maré (a trilha sonora é de Deise Tigrone, com a música Injeção). Além do *funk*, o *Hip Hop* também marca presença durante vários momentos da narrativa, assim como o *rap* e a música popular brasileira, ou seja, o filme abarca de maneira ampla o repertório musical brasileiro, cenas que podem ser comparadas ao baile de máscaras nesse novo contexto.

#### Cena 6: Romeu e Julieta na favela da Maré



*Maré, Nossa História de Amor* (2008).

O filme mostra a dificuldade da vida de todos na favela, principalmente dos jovens, que, mesmo fazendo parte de um grupo de dança, ao circularem nas praias, são confundidos com bandidos. A cena de tensão é intercalada à coreografia do grupo dos jovens da favela da Maré, que fazem coreografias em meio ao trânsito da cidade carioca, enquanto isso, ouvimos ao fundo a música “Minha alma” do grupo de rap *O Rappa*. Para concluir a cena, os jovens dançam ao som de Amilcka e Chocolate, com a música: “Som de preto”, a qual faz parte da diegese do filme, assim como as outras canções.

A personagem Fernanda (Marisa Orth) tem um importante papel na vida desses jovens. Além de ser professora do grupo de dança, Fernanda representa a ponte entre a favela e o centro urbano. Ela tenta negociar a apresentação dos jovens com patrocínios e

possíveis melhorias na vida deles. Em uma das aulas do grupo de dança, a professora utiliza como exemplo para os alunos a tragédia de Romeu e Julieta. Ou seja, a tragédia de Shakespeare é utilizada em diferentes sentidos no filme, tanto como inspiração para produzir uma releitura livre, que ressalte a música brasileira em diferentes estilos e ritmos, como para retratar o dia a dia da comunidade carioca. Ainda em relação à música, as canções são utilizadas para reforçar ou ampliar cada situação vivida pelos jovens e pelos moradores em geral.

Em relação à presença de Romeu e Julieta na narrativa, ao serem questionados sobre o que eles pensam sobre o amor de Romeu e Julieta, e sobre como essa tragédia pode ser relacionada com a realidade deles, os alunos dizem que tanto Romeu quanto Julieta podem ter as características que condizem com a realidade que os cercam: Julieta pode ser morena, pode dançar *hip hop*, e a tragédia, de modo geral, pode ser comparada aos amores que surgem na favela. Assim como Romeu e Julieta vivenciam o amor e ódio das famílias, Jonatha e Analídia também se apaixonam e vivem um amor impossível por conta das facções rivais que dividem a favela.

Além disso, a personagem Fernanda (professora de dança) pode ser comparada à ama de Julieta ou ao frei, já que ao descobrir o amor entre Jonatha e Analídia a professora decide ajudá-los em relação ao amor proibido. Fernanda tenta bolsas para que o casal consiga morar fora do país. Apesar de todas as tentativas de proporcionar uma vida melhor à favela da Maré, as desavenças entre as facções se tornam cada vez mais complicadas. Os alunos que moram do lado azul são proibidos de frequentar o lado vermelho e vice-versa. As facções tornam o amor de Jonatha e Analídia cada vez mais impossível.

Outra semelhança entre a peça de Romeu e Julieta é a simulação de morte, no filme é Jonatha que simula a própria morte e avisa ao mensageiro sobre a simulação. O mensageiro, por sua vez, deve encontrar Analídia e avisar que tudo é encenação. No entanto, ele é pego pelos traficantes e a mensagem não chega a tempo.

Enquanto isso, a notícia da morte de Jonatha se espalha, e, em um momento de desespero, o melhor amigo de Jonatha atira diversas vezes contra o caixão. Nesse instante, o que era para ser encenação passa a ser um fato, e Jonatha morre. Enquanto isso, Analídia corre para o lado da favela onde é feito o velório, e é atingida por tiros (por ter invadido o lado azul da favela da Maré).

Nota-se que *Romeu e Julieta* ganha múltiplos sentidos, e propõe novos discursos que dialogam com a realidade brasileira e com os problemas sociais. Nas adaptações,

estão presentes outras culturas, outra sociedade e outros momentos. O casal Jonatha e Analídia representam Romeu e Julieta na favela da Maré, separados por facções rivais, pela violência, ou seja, pelas leis da favela. Reconfigurar Romeu e Julieta em um novo contexto mostra que a intertextualidade contribui para que a obra de Shakespeare seja remontada, relacionando as forças históricas daqueles que vivem à margem da sociedade brasileira (KRISTEVA, 2005).

## 2.2 Diálogos contemporâneos por meio da adaptação

Este tópico tem o objetivo de aprofundar os debates sociais que as produções fílmicas propõem, tomando como referência a personagem de Julieta de Shakespeare. Para as análises, recorreremos às teorias voltadas ao patriarcado, já que a personagem de Shakespeare, embora não aceite a dominação imposta pelos valores da época, vive as tentativas familiares de corresponder aos padrões de comportamento de antigamente, incentivando-a a aceitar sem questionamentos o casamento com Páris, já que o padrão social e econômico do rapaz corresponde ao patamar social dos Capuletos.

Os primeiros diálogos entre o teatro e o cinema já apresentavam indícios de que era preciso repensar o cinema para além do filme de arte, o que implicava (e implica até hoje) em repensar questões técnicas como estruturas dramáticas de roteiro e a mise-en-scène. Em uma perspectiva mais prática, trazer uma peça para o cinema provoca mudanças inclusive de encenação, visto que, comumente, o ator de teatro prolonga o efeito da cena de acordo com a reação dos espectadores. Enquanto, por outro lado, o cinema permite explorar as cenas em um espaço mais curto de tempo, graças aos recursos de filmagens e edições. O cinema recria fatos dramáticos, e essa recriação permite transformações positivas que chegam a amadurecer e a causar evolução para o próprio campo teatral, que foi se modificando ao longo dos anos, e as trocas entre as duas mídias trouxeram evoluções para ambos, teatro e cinema (BAZIN, 2018).

No entanto, cada um (teatro e cinema) possui suas especificidades que na adaptação resultarão inevitavelmente em mudanças, sejam de cenas por meio dos planos de filmagem, pela liberdade de espaço que o cinema proporciona, seja pelo tempo de encenação característico do teatro, que não é o mesmo tempo programado para a tela, ou ainda pelo gênero, que pode ser remodelado seguindo às exigências de cada um.



Os recursos cênicos do teatro e do cinema resultam em diferenças na própria narrativa. Enquanto o teatro apresenta uma limitação de espaço e de cenário, o cinema pode intensificar e reconstruir a cena por meio de seu realismo, como acontece, por exemplo, na cena do balcão, em que o cinema transforma a cena mais emblemática de *Romeu e Julieta* numa sacada de um apartamento de luxo, no bairro de Ipanema. Como veremos ao longo da análise, este efeito de realidade é inerente ao cinema, graças à mobilidade proporcionada pelas câmeras. Ainda tratando de modernizações que a adaptação pode trazer à obra em uma adaptação contemporânea, pode fazer mais sentido que o motim da proibição de amor entre Romeu e Julieta aconteça por inúmeros motivos. Essa reinterpretação pode inclusive fechar arestas da obra original, já que Shakespeare não deixa claro o motivo da rivalidade entre as famílias Montéquio e Capuleto.

A primeira consideração acerca da adaptação/releitura é que ocorre transformação em relação à própria mídia, que passa do teatro para o cinema, e, assim, garante articulações próprias, sendo estas articulações internas (nova narrativa, tempo, espaço e características dos personagens) e/ou externas (alteração do público alvo). (ALVES, ANCHIETA e FRASÃO, 2013).

Enquanto adaptação livre, vale ressaltar que, embora a peça sirva de ponto de partida, os deslocamentos de tempo e de espaço são inevitáveis. Se o teatro se realiza pela representação, o filme, por outro lado, deve realizar-se por muito realismo. Os movimentos culturais pós-modernos tendem a desmistificar a ideia de que as adaptações e releituras são sempre inferiores ou secundárias ao original, visto que ocorrem muitas mudanças e evoluções, sejam elas sociais, tecnológicas ou de consumo (HUTCHEON, 2012).

Embora as primeiras críticas em relação à adaptação tenham sido depreciativas, já que consideravam a adaptação como um “cinema parasita”, dois conceitos foram de suma importância para a ruptura dessa visão de que faltava originalidade às adaptações: dialogismo<sup>6</sup> e intertextualidade (SILVA, 2013, p. 3).

Adaptar a obra *Romeu e Julieta* séculos depois, permite maior liberdade para reinterpretá-la. Em vez de limitar a tragédia buscando fidelidade, quem a adapta busca proporcionar inovação à obra. Por isso, encontramos tantos diálogos possíveis, que se demonstram inesgotáveis e multidiscursivos como: etnia, gênero, tecnologia, e tantas

---

<sup>6</sup> Bakhtin foi um dos primeiros a abordar o dialogismo, que diz respeito à intertextualidade entre obras e autores. O conceito foi ampliado por Julia Kristeva e Stam para além da literatura e da linguística, aplicando-o ao cinema e outras mídias.

outras configurações sociais e culturais que se modificam ao longo do tempo. As adaptações tendem a acompanhar essas mudanças. “A existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela “fidelidade”, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação. Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais “sincronizada” com os discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p. 43).

Mais do que o intercâmbio entre o texto-fonte e a adaptação, os diálogos construídos na adaptação levam em conta também os receptores, o que confirma ainda mais a relação de intertextualidade em diferentes instâncias: público, cultura e espaço-tempo. Essas influências são remodeladas e contribuem para que a adaptação tenha um estilo próprio.

Essa visão ajuda a entender o processo adaptativo para além do jogo binário entre texto-fonte e obra adaptada, permitindo averiguar as dimensões extratextuais que participam do processo como um todo — e, aqui, a dimensão da cultura parece central para a definição dos aspectos interculturais de um espectro mais abrangente de adaptações cinematográficas (SILVA, 2013, p. 4).

A peça apresenta a cidade de Verona como cenário da tragédia de Romeu e Julieta, o filme, por sua vez, opta pela cidade do Rio de Janeiro, e aborda a tragédia com um alto grau de liberdade, sem retirar a essência. A verossimilhança que o filme transmite, a partir do cotidiano na cidade carioca, justifica, por exemplo, as transformações de personagens e as ampliações/diminuições, e até a eliminação de alguns elementos, o tempo-espaço sofre transformações com o objetivo de estabelecer novas coordenadas (NORIEGA, 2000).

O espírito trágico de Romeu e Julieta está presente pela contemporaneidade, e pelo cotidiano brasileiro, portanto, outra sociedade e outra época. Essa reinterpretação remodela a narrativa, tanto em relação aos elementos narrativos quanto às estratégias cênicas. Ao compararmos semelhanças e diferenças do texto-fonte para o filme, buscamos analisar quais foram as estratégias e os mecanismos que o cinema brasileiro lançou mão para atualizar os elementos do texto-fonte.

A adaptação intercultural refere-se aos casos em que texto-fonte e filme adaptado não surgem da mesma matriz cultural, e em que determinadas práticas socioculturais oriundas do contexto da adaptação medeiam reconfigurações de sentidos do texto-fonte, na materialidade estilística do filme adaptado (SILVA, 2013, p. 18).

As adaptações, enquanto releituras, abrem novos debates sobre a dominação política, social e cultural que a mulher sofre ainda nos dias de hoje. Embora a mulher

tenha conquistado espaço em diversos âmbitos, seja social ou familiar, o que lhe garante o direito de escolha, ainda há muitos caminhos a serem percorridos para que a mulher seja bem aceita. Apesar de o Brasil ser reconhecido mundialmente como o país do futebol, o esporte se mostra um dos lugares em que a presença feminina ainda gera preconceitos. Esta é a principal análise que propomos neste tópico.

O patriarcado é uma criação histórica baseada em regras, valores e dominação do sexo masculino sob o feminino. Enquanto o homem goza de liberdade, a mulher está sob uma eterna dominação masculina, seja do pai ou do marido (LERNER, 2019).

Tais regras e valores implicam não só no seio familiar, mas em toda a organização social e do estado. As regras e os valores do patriarcado resultam um determinado padrão de comportamento que são considerados adequados. Esta adequação, por sua vez, reflete nos costumes, nos hábitos e nos papéis sociais que homens e mulheres devem exercer. Nesse contexto, a mulher era como uma moeda de troca, dominada pela imposição do pai, que também se estendia ao marido.

O patriarcado, portanto, não é algo natural, mas sim uma construção cultural que estabelece regras, as quais, como já mencionado, resultam em submissão feminina. Na cultura patriarcal, a mulher deve estar voltada à família e deve cumprir o papel de procriação. Nos primórdios da organização social, procriar era uma necessidade racional, uma vez que, quanto mais filhos, maior era a capacidade de produção, ou seja, mais mãos de obra trabalhando em função da família, o que significa também dizer que, neste cenário, tanto o casamento quanto a ideia de procriar já estava atrelada à lógica de satisfazer interesses econômicos.

Por muito tempo as mulheres foram preparadas, inclusive psicologicamente, para entender a ideia de inferioridade em relação ao homem como algo natural, e internalizar essa ideia resulta em falta de questionamentos. Por consequência, essa falta de questionamento leva à falta de conhecimento, e fortalece a submissão, dado que até hoje as mulheres vivem um estado de não-liberdade (LERNER, 2019).

Essa eternização da falta de liberdade do sexo feminino se estende em outras áreas sociais, até mesmo em escolas e igrejas. Existem divisões inclusive em relação ao lazer e ao esporte, daí vem a ideia de que determinado esporte é "coisa" de homem, como no caso do futebol. Nota-se que a exclusão do sexo feminino não é apenas uma marca histórica, mas uma ação coletiva exercida politicamente em vários aspectos.

Além disso, as diferenças biológicas entre os corpos femininos e masculinos também são utilizadas como mecanismo para justificar as divisões sociais e para

reconhecê-las como um aspecto natural. Essa questão se estende também à divisão de trabalho, além de reforçar ainda mais a exclusão das mulheres na esfera esportiva.

Para subverter esse quadro, propõe-se que deve haver uma ação coletiva por parte das mulheres. Elas devem apoiar umas às outras em prol de conquistar cada vez mais igualdade e direitos. Para isso, é fundamental que haja união na luta contra essas forças históricas de subordinação, ou seja, é preciso que exista movimentos que encorajem uma mobilização coletiva de resistência, para que as mudanças não sejam apenas históricas, mas alcancem reformas jurídicas e políticas, que subvertam essas relações de dominação, injustiça e exclusão (BOURDIEU, 2019).

No início do patriarcado, o filho mais velho herdaria toda a herança, enquanto os outros deveriam ser advogados, médicos ou alguma outra profissão que representasse a alta classe. As mulheres tinham duas opções: ou se casariam (de preferência com um bom partido, escolhido pelo pai), ou seriam freiras.

No final do século XIX, as configurações da estrutura familiar sofrem mais uma vez grandes mudanças, dessa vez, devido às influências da burguesia industrial europeia. Nessa configuração, chamada de família nuclear, a mulher tem a responsabilidade de administrar o lar e de educar os filhos. Enquanto os homens devem ficar fora de casa para cuidar dos negócios, além disso, sua autoridade se estende aos filhos e à esposa (ALVES, 2009).

A própria tragédia de Shakespeare direcionou para um aprofundamento das questões do patriarcado e do feminismo em *Romeu e Julieta*. A personagem de Julieta se mostra resistente em aceitar o casamento como um contrato entre famílias de alta posição social. Mesmo assim, aceita a ideia de seus pais em relação ao baile de máscaras.

Para ficarem juntos, Romeu e Julieta enfrentam várias adversidades, a primeira delas é a rivalidade histórica entre as famílias. Julieta é uma Capuleto, Romeu, um Montéquio. Além disso, Julieta já foi prometida à Páris, casamento que agrada ao senhor e à senhora Capuleto por manter a posição social e os negócios da família. A segunda adversidade é quando Romeu é banido da cidade após uma briga pública com Teobaldo (primo de Julieta).

Mesmo diante das adversidades, o casal encontra aliados que estão dispostos a colaborar para que o casal viva o eterno amor. Nessa trajetória, a ama de Julieta se torna uma das figuras mais importantes. Ela acoberta os encontros às escondidas, e leva os recados secretos de um para o outro. Outra figura fundamental é Frei Lourenço, com um pensamento menos romantizado, o frei tem a intenção de ajudar o casal a ficar junto,

com a pretensão de que o casamento dos jovens apaixonados coloque fim à histórica rixa entre as famílias.

A personagem de Julieta é sinônimo de força, coragem e determinação, aos 13 anos a personagem desafia a autoridade do pai e, mais do que isso, ela enfrenta o código de conduta do patriarcado. Em vez de seguir as imposições da época, que implicavam em casar e ser mãe, Julieta valoriza os seus sentimentos, os seus desejos, ou seja, Julieta faz as próprias escolhas e reforça a sua identidade.

O processo da adaptação implica, dentre outras questões, na habilidade de recriar através das características do texto original, ainda que seja um mínimo detalhe, novas configurações. Isso está relacionado principalmente ao processo de releitura, ou seja, o alerta que Shakespeare deixa no final do prólogo abre caminhos para olharmos para o presente e questionar o que ainda pode ser corrigido nos dias de hoje para que a tragédia não se repita. Para que os novos Romeus e Julietas possam ter um final diferente.

Essa talvez seja a maior proposta do filme *O casamento de Romeu e Julieta*, não de apenas imitar o original, mas de atualizá-lo, abrindo discursos que estão em concordância com as novas demandas sociais. A personagem Julieta do filme, embora não consiga vencer todas as adversidades, consegue subverter a rivalidade entre as famílias e o filme encerra com o final feliz (STAM, 2004).

As adaptações/releituras de *Romeu e Julieta* encontram maneiras de renovar a narrativa em concordância com as imagens, com os símbolos culturais e diálogos que se deslocam e se associam aos valores e aos sentidos do feminismo (SILVA, 2013).

Além do filme *O casamento de Romeu e Julieta*, o filme *Era uma vez* também se mostra em concordância com os valores feministas, principalmente por meio da diferença de classe. A personagem Nina (Julieta) foge para o morro do Cantagalo para ficar com Dé (Romeu). Assim como a personagem Julieta da peça de Shakespeare, Nina finge ter aceitado a ideia de seu pai (fazer intercâmbio), mas a real intenção da personagem é ganhar tempo e espaço para se casar às escondidas com Dé.

Nota-se que a narrativa fílmica dentro da adaptação passa por um processo de transformação, cada recorte explora algo diferente. A adaptação tem a liberdade de não se prender ao original, atualizar Romeu e Julieta não significa ignorar o original, ao contrário, existe um entrecruzamento entre a peça de Shakespeare e os filmes. Tanto o processo de transcrição (CAMPOS, 2015) como a intertextualidade traz ao novo contexto a rivalidade, que é característica marcante em *Romeu e Julieta*, seja por meio do

futebol, ou por diferenças sociais entre o morador do morro do Cantagalo e a menina da alta sociedade, que mora em Ipanema.

Trata-se de um processo de interação entre o passado e o presente, entre a peça e os filmes. Dessa maneira, o processo intercultural e de transcrição (CAMPOS, 2015) também estão presentes, já que as configurações são reformuladas pelo contexto e pela cultura brasileira. Existe nas produções fílmicas de *Romeu e Julieta* um processo de correspondência, que reambienta o original, mas que ao mesmo tempo o mantém por meio das semelhanças. Ou seja, o processo de reformulação acontece de maneira paralela, já que leva em conta o contexto brasileiro, situando os problemas do mundo contemporâneo (CAMPOS, 2015, p. 21).

Nessa perspectiva, o recurso analítico de comparação nos permite uma análise não só comparativa, mas interpretativa ao que tange os elos compartilhados entre *Romeu e Julieta* do século XVI e as adaptações fílmicas brasileiras e a presença do processo intercultural nas adaptações/releituras.

### 3. RELEITURAS BRASILEIRAS

Este capítulo visa a aprofundar o debate proposto através das adaptações/releituras brasileiras retomando e aplicando os conceitos abordados nos capítulos anteriores de maneira comparativa, ou seja, o objetivo do capítulo é analisar como questões ligadas ao teatro e a Shakespeare são transformadas a partir do processo intercultural, e também das relações intertextuais e dialógicas que a peça sofre ao ser adaptada para o cinema brasileiro. Além disso, buscamos analisar como a cultura popular brasileira e as questões sociopolíticas estão inseridas em ambos os filmes.

Além disso, buscamos ainda analisar questões voltadas ao fomento do cinema brasileiro, principalmente a partir dos anos 2000, época que corresponde às duas produções cinematográficas analisadas nessa pesquisa. Para isso, aprofundaremos os dados que dizem respeito às leis de incentivos e as estratégias de formato e produção da Globo Filmes.

O cinema brasileiro passou por dificuldades de produção muito devido aos impasses em se firmar um caminho que colaborasse de maneira consistente em relação ao financiamento e à administração do cinema nacional. Após a crise dos anos 1990, algumas estratégias foram pensadas para incentivar o cinema brasileiro. Foi nesse cenário que algumas leis, como a Lei do Audiovisual e a Rouanet, foram criadas. Elas incentivam não só o cinema, mas abrangem todo o âmbito cultural e democrático.

Ainda nesse cenário, vale ressaltarmos algumas estratégias direcionadas ao formato comercial do cinema brasileiro. Uma dessas estratégias, e talvez a principal delas, foi firmar a identidade brasileira. Nota-se que a união entre o cinema comercial e a identidade brasileira, sendo o Brasil um país de muita abrangência cultural, política e econômica, abre espaço para conteúdos plurais e diversificados. É o que reconhecemos dos filmes brasileiros, eles abordam diversas temáticas e colocam em prática assuntos de várias instâncias, seja em relação à cultural, ou à economia (muitas vezes pela sátira), e aí cabem também questões políticas. O fato é que a identidade brasileira, os hábitos, o dia a dia são marcas frequentes no cinema nacional.

Embora a Globo Filmes não seja a única coprodutora brasileira, foi ela quem levou para o cinema a estética e a temática da TV, como é o caso do filme *O casamento de Romeu e Julieta*, que traz como temática o futebol, o ritual da torcida organizada, os costumes e as superstições dos torcedores etc. Todas estas questões estão presentes em

reportagens de telejornais, nas novelas, ou até mesmo nas partidas transmitidas pela TV em dia de jogo, e passaram a ter espaço também nas produções cinematográficas.

Com o filme *Era uma vez* não é diferente, a questão da violência nas comunidades cariocas é pauta diária nos telejornais, passaram a ser também temática de séries de TV, e acabaram por expandir para o cinema. Nota-se que a presença da Globo Filmes não se limita à estratégia temática ou de formato. A Globo Filmes faz parte do que podemos chamar de economia criativa, ou seja, além de todas as questões já mencionadas, os filmes recebem apoio de divulgação/publicidade.

Segundo Sangion, a Globo Filmes “aumentou sua produção de dois a três filmes no início das operações, em 1998, para cerca de 17 filmes por ano atualmente: a cada 25 dias, há uma campanha de um filme brasileiro no ar na televisão”. Vemos estas campanhas em formato de propagandas diretas, mas também em formato de *marketing* inserido nas próprias novelas da rede Globo (SANGION, 2012, p. 1).

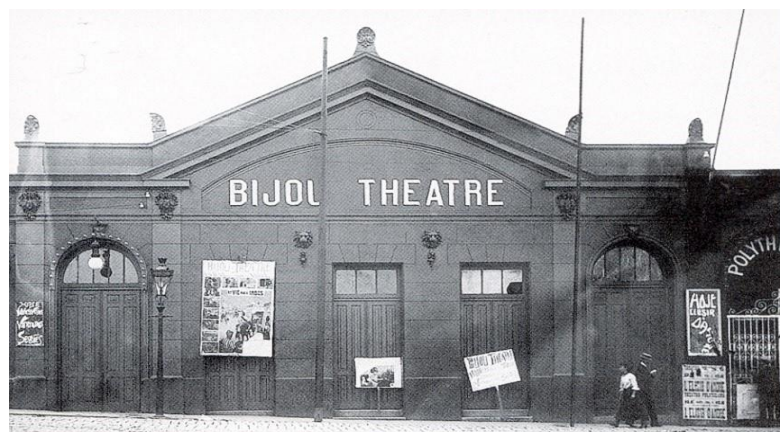
Buscaremos, neste tópico, traçar um panorama das transformações do cenário cinematográfico brasileiro, ressaltando questões de investimentos, de fomento cinematográfico e das estratégias de produção desde as chanchadas até os dias atuais.

O ano que marcou o início do cinema brasileiro foi 1896, quando ocorreu a primeira exibição cinematográfica, na cidade do Rio de Janeiro. Apenas dois anos depois da chegada do cinema no Brasil, considerados os primeiros cineastas brasileiros, Paschoal Segreto e Affonso Segreto foram responsáveis pela primeira produção cinematográfica brasileira: “Vista da Baía da Guanabara”, de 19 de junho de 1898, data que é reconhecida como o Dia do Cinema Brasileiro.

Em 1907, foi construída a primeira sala de cinema na cidade de São Paulo, chamada de Cine Bijol Theatre, localizada na famosa avenida São João. Investimentos financeiros dessa primeira sala vieram de empresários. Eram exibidos cerca de 5 filmes com duração de 10 minutos apenas. Nesse início do cinema, a maior parte do acervo exibía produções importadas da Europa, e as obras de Shakespeare já marcavam presença em território brasileiro. Ainda na sala Cine Bijol Theatre foi exibido o filme *Macbeth*, a tragédia mais curta de Shakespeare.



Figura 2: Bijol Theatre



Fonte: São Paulo Info Foco, 2019.

Na época, o grande problema que o cinema brasileiro enfrentava era a falta de eletricidade, que na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, foi resolvido com a implantação da Usina Ribeirão de Lages. Só então o número de salas de cinema começou a crescer. A sala Bijol Theatre chegou a dobrar sua capacidade de público, o novo entretenimento conquistou aos empresários, que lucraram muito com a novidade. De início, o acesso não era tão democrático devido ao valor. Sendo assim, o cinema caiu no gosto da elite brasileira, que podia arcar com seu custo mais elevado.

Ao longo de sua história, o cinema brasileiro passou por altos e baixos, e não foi apenas a questão financeira que interferiu e gerou escassez. O custo de produção, que pode variar de país para país, também somou como uma das dificuldades do cinema nacional. Na década seguinte, o grande impasse foi a censura da ditadura militar. Estes são apenas alguns exemplos das dificuldades já enfrentadas no cenário cinematográfico do Brasil, e, embora a questão financeira não seja a única barreira, ainda hoje a falta de incentivos se mostra como a maior carência do cinema nacional.

Na década de 1940, ocorre investimento em um novo gênero cinematográfico, a chanchada, que marca muito as produções brasileiras. Neste gênero, desacatam-se dois atores, os humoristas Grande Otelo e Oscarito. Este gênero supriu muito bem a necessidade do cinema brasileiro, pois representava um baixo custo, ficando em alta até a década de 1950. Aqui destacamos a produção de Watson Macedo, o filme “Carnaval no fogo” (1949).

As chanchadas marcam um momento importante para o cinema brasileiro, uma época em que a TV ainda não fazia parte do cotidiano e dos lares dos brasileiros. O cinema era a programação ideal, além de ser acessível no quesito de localização, visto que havia

cinemas espalhados pela cidade, a democracia do cinema se estendia também ao preço, que era bastante acessível. Nessa época, o cinema estrangeiro dominava, e a comédia, que resultou nas chanchadas, também veio de fora. Chanchada é um termo pejorativo para comédia, sua origem não se sabe ao certo se veio da Itália ou da Espanha, o que se sabe é que seu significado é definido como algo vulgar ou como os próprios críticos costumavam se referir: “uma grande porcaria” (VIEIRA, 2003, p. 46).

O filme *O Carnaval no Fogo* foi marcante no Brasil, porque era um jeito novo de fazer cinema, era simples, e a narrativa se destacava. Aliás, *Carnaval no Fogo* foi pioneiro em valorizar a narrativa, visto que as chanchadas costumavam valorizar mais a parte musical. Além disso, o filme foi resultado de trabalho do estúdio Atlântida, que marcou o cinema nacional nos anos 50, assim como os atores principais, Grande Otelo e Oscarito, que também marcaram a época. Embora os críticos de cinema demonstrassem aversão às chanchadas, elas estiveram no auge do cinema nacional na década de 50 e foram sucesso de bilheteria.

Marcante pelo humor, ora as chanchadas levavam para as grandes telas o humor malicioso, ora picante ou até mesmo ingênuo. Dessa forma, elas se consagraram no cinema nacional, sendo reconhecidas como o entretenimento da massa. Este demonstra ser o caminho em que o cinema nacional se encontrou, embora as chanchadas fossem perdendo forças ao longo dos anos, elas marcaram uma época do cinema nacional, e até hoje encontramos resquícios do humor e da fórmula simplista das chanchadas no cinema nacional, e que geram resultados expressivos de bilheteria.

Além da chanchada ser a fórmula mais popular do cinema nacional, o que contribui com a proposta de pesquisa, o motivo do filme ser esmiuçado um pouco mais, vem de um outro aspecto, tão relevante quanto as identidades do cinema brasileiro, o filme faz uma paródia da emblemática cena do balcão.

Oscarito representa Romeu, e Grande Otelo vive o papel de Julieta. A cena se passa em um teatro, e o gênero em questão é o teatro de revista, marcado pelo gosto popular. Para despertar a questão cômica, Grande Otelo e Oscarito realizavam improvisos, ironias e trocadilhos. Além disso, os atores faziam expressões faciais bem marcantes, principalmente articulando os lábios com visível exagero, característica que, aliás, é um dos aspectos que provoca o humor. Romeu e Julieta, vividos por Grande Otelo e Oscarito, mostram-se um casal bastante atrapalhado. Nos minutos finais da encenação, Oscarito (Romeu) é empurrado da sacada e despenca no chão. Um outro ponto que provoca o humor são as falas que fogem do esperado. Em uma das cenas, Julieta afirma

ter três palavras para dizer a Romeu. Naturalmente, a plateia espera ouvir um “Eu te amo”, mas Julieta diz somente duas palavras: “Até amanhã”. Este é um dos exemplos das trapalhadas do casal. Nota-se que, além das encenações, a linguagem também é simples.

Esse tipo de adaptação de cenas famosas da literatura representou uma importante maneira de o cinema alcançar o prestígio das artes consagradas para, com isso, ter acesso a plateias para quem o teatro de Shakespeare representava um dos ápices da cultura do letramento (SILVA, 2009, p. 3).

Vale destacar que o ano de 1949 foi um ano muito importante para investimentos e para o entretenimento brasileiro de maneira ampla. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, surgiu espaço para a efervescência cultural brasileira. Neste mesmo ano, 1949, foi criada a Vera Filmes, fundada em São Bernardo do Campo, São Paulo. A produtora alcançou grandes sucessos, e exportou alguns filmes brasileiros que renderam prêmios importantes, como o filme *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, que foi distribuído em mais de 80 países, e ganhou prêmio de melhor filme e melhor trilha sonora no Festival Internacional de Cannes.

*O Cangaceiro* foi inspirado na lendária história do Lampião, e já estabeleceu um diálogo importante entre o cinema e a literatura brasileira. Os diálogos do filme contaram com a importante escritora nacional, Rachel de Queiroz, a escritora, que foi tradutora, jornalista e cronista, se destacou na dramaturgia brasileira, e levou a ficção social nordestina às telonas.

Desde o início, o cinema brasileiro passou por constantes processos de reconstrução, muito devido à falta de recursos e investimentos financeiros. Um dos momentos mais marcantes foi duramente o governo Collor, que em seu mandato extinguiu apoio ao audiovisual. Nesse período, a Embrafilme, a Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro, o Ministério da Cultura e até mesmo órgãos responsáveis pela geração de dados estatísticos sofreram com o rompimento de recursos, época em que o Collor também confiscou valores particulares das poupanças. Em 1992, apenas três filmes nacionais foram lançados comercialmente, de modo que a participação do cinema brasileiro foi inferior a 1% (ALMEIDA e BUTCHER, 2003).

No entanto, ainda no governo Collor, com a intenção de retomar os investimentos no cinema brasileiro e movimentos culturais/artísticos, foram criadas duas leis: Lei Rouanet (1990) e a Lei do Audiovisual (1993). "A Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual

representaram a espinha dorsal do novo modelo de fomento à atividade cinematográfica no período" (IKEDA, 2015, p. 31).

Embora a Lei Rouanet seja de suma importância para o desenvolvimento cultural de forma ampla, um dos pontos que deixa a desejar é a falta de transparência em relação aos recursos, e como exatamente eles estão sendo utilizados. Ligado a isso, também podemos citar a falta de critérios. Essas questões têm causado certas polêmicas em relação à efetividade da Lei Rouanet.

Já a Lei do Audiovisual teve início em 1993, três anos após a Lei Rouanet. A Lei do Audiovisual foi criada como "plano de emergência", com a intenção de recuperar o cinema brasileiro da crise em que o governo Collor o colocou. Como as produções cinematográficas demandavam mais tempo e mais recursos financeiros, a Lei Rouanet, que correspondia às formas culturais e artísticas de maneira ampla, não supriu de maneira efetiva a necessidade de recuperação do cinema nacional, havendo a necessidade de uma lei específica do Audiovisual (IKEDA, 2015).

A Lei do Audiovisual demonstrou bons resultados, e construiu um cenário otimista para as produções brasileira. Chegou inclusive a incentivar investimentos estatais no país, e conseguiu importantes participações de grandes empresas. No entanto, em 1997, o sistema começou a apresentar problemas financeiros, os filmes lançados dependiam de um alto orçamento, e não apresentavam mais o mesmo retorno.

Uma das principais diferenças entre a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual é que a Lei do Audiovisual permite não apenas doações, mas investimentos, ou seja, o investidor, embora não entre como coprodutor, tem direitos sobre a comercialização dos produtos audiovisuais, podendo vincular sua marca. “Com isso, buscava-se uma lógica de aplicação de recursos visando ao desenvolvimento do mercado cinematográfico, numa perspectiva industrialista, pois há retorno financeiro direto e não apenas como ‘marketing cultural’” (IKEDA, 2015).

Com constantes tentativas de se consolidar no mercado, em 2001, foi criada uma agência reguladora, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), a qual foi vinculada ao Ministério da Cultura, e ficou responsável por fomentar, regular e fiscalizar a indústria cinematográfica e videofonográfica brasileira.

Apesar de o cinema brasileiro ter sido, desde o início, dependente de políticas públicas, após constantes reflexões sobre como garantir condições mais consistentes ao cinema nacional e maiores investimentos, os membros do III Congresso desenharam possíveis parcerias entre o cinema e a TV.

Do ponto de vista mercadológico, o cinema não mais estaria limitado às ações públicas, a estratégia foi colocar em prática o hibridismo (investimentos públicos e privados), que já era comum à TV nacional. Dessa forma, o cinema nacional ganharia mais força. Se pensarmos em espaço, produção e distribuição, vale lembrar que, mais ou menos na mesma época, mais especificamente em 2007, entrava em vigor a Lei do Cabo (Lei 12.485), que coloca em prática, dentre outras questões, a obrigatoriedade de que a cada três canais oferecidos nos pacotes de TV a cabo, um seja nacional.

Além de estimular a produção nacional em relação aos filmes, séries, animações e documentários, a Lei do Cabo abriu um espaço importante para as produções independentes. Nota-se que estreitar as relações entre cinema e TV proporcionou, além da valorização das produções nacionais, democratização e diversidade (GRECO e PENNER, 2018).

Se, por um lado, a TV paga abriu espaço ao cinema nacional, inclusive pelas produções independentes; por outro lado, o cinema também se tornou mais flexível aos conteúdos que se assemelham ao formato televisivo, principalmente no que diz respeito ao formato da TV aberta. Como podemos perceber, a circularização e a diversidade de conteúdo, neste novo cenário do audiovisual brasileiro, ocorreu de diferentes formas. É diante desse cenário, repleto de novas medidas e de fôlego do cinema nacional, que estão as duas coproduções da Globo Filmes aqui analisadas. Em busca de inovações e de adaptar-se às novas demandas do mercado audiovisual, a TV Globo traçou algumas estratégias comerciais que almejavam aumentar a receita financeira da empresa e as possibilidades de manter o conteúdo nacional em circulação.

A Rede Globo se destacou na mídia brasileira pela TV, principalmente pelas novelas. Porém, no ano de 1972, Roberto Marinho fechou as primeiras parcerias voltadas à indústria cinematográfica, fez sociedade com a empresa Cantagalo, e depois se associou também à ICB (Indústria Cinematográfica Brasileira). Nesse momento, a associação da Globo se limitou exclusivamente à publicidade dos filmes. No entanto, na busca de constante inovação, a empresa anunciou, em 1998, que investiria também no cinema nacional por meio de coproduções.

Visto que era preciso traçar novas estratégias, o investimento da emissora se deu por diferentes fatores: em 1990, a Globo passava por uma de suas crises financeiras, e era preciso inovar; em segundo lugar, embora o incentivo político e econômico tenha ocorrido de maneira tardia no Brasil, quando tratamos de produções cinematográficas,

vale ressaltar que o processo da globalização foi decisivo para que ocorressem incentivos também por parte dos brasileiros.

No início, a Globo expandiu o conteúdo nacional muito por conta do crescimento da TV a cabo, que incluía na grade televisiva canais exclusivos para filmes e produções independentes. Foi nesse cenário que surgiu, por exemplo, o Canal Brasil e outras programações em parceria com a GloboSat. Com o intuito de valorizar e promover a cultura midiática nacional, a TV a cabo mostrou ter o espaço ideal para os primeiros investimentos mais consistentes no que diz respeito às produções cinematográficas nacionais.

A Rede Globo se estabelece no mercado cinematográfico brasileiro traçando diferentes estratégias, o que implica em lógicas administrativas, mercadológicas e de publicidade. Aliás, a publicidade foi a grande porta de entrada da Globo Filmes no mercado, já que sua participação e as primeiras parcerias ocorreram por trocas de propagandas/divulgações.

Tanto a estratégia de produção quanto de mercado corrobora para que os filmes sejam reutilizados em sua grade de televisão, aumentando ainda mais o ciclo comercial. Tratando-se de formato, os filmes produzidos ou coproduzidos pela Globo Filmes priorizam dialogar com a massa por meio do cotidiano brasileiro e da cultura popular. Esta referência vem da TV aberta, onde a Rede Globo se consolidou por meio das telenovelas, séries e minisséries. Não podemos deixar de mencionar que a narrativa da TV aberta serve de modelo para as produções fílmicas, mas não só a narrativa, a linguagem e as imagens, o formato e a construção fílmica seguem o "padrão Globo de qualidade", trazendo o "conforto" que os espectadores estão habituados a ver na televisão aos filmes.

A TV Globo fundou canais brasileiros para TV a cabo, transmitidos pela Globosat, reuniu em sua programação vários canais e gêneros, e, como coprodutora, criou a Globo Filmes. Suas produções cinematográficas proporcionaram ao cenário brasileiro uma aproximação significativa entre o cinema e a TV, até então distantes (BUTCHER, 2006).

Com o início das concessões de TV a cabo no Brasil, grandes grupos de comunicação ingressaram no setor, investindo em novas tecnologias. A Globosat foi a primeira programadora a atuar no Brasil criando quatro canais: GNT, Top Sports, Multishow e Telecine.

Em setembro de 1998, ia ao ar a primeira exibição do Canal Brasil. Resultado de uma parceria da programadora com um grupo de cineastas independentes, foi o primeiro

canal brasileiro de filmes, e nasceu com uma missão muito nobre: estimular o cinema nacional, ressaltando a nossa cultura.

A Globo sempre buscou ampliar as possibilidades de produção, visto que essa atitude lhe traria inúmeros benefícios: a empresa aumentaria a receita, e estaria em concordância com as atualidades tanto de produção quanto tecnológicas, mantendo uma competitividade ativa no mercado audiovisual. Após ter uma audiência representativa, principalmente em relação às telenovelas, a empresa investiu no campo fonográfico, e, em parceria com a empresa Som Livre, lançou CDs com trilhas sonoras das novelas. Só então a Globo investiu em parcerias cinematográficas como responsável pela divulgação dos filmes. A empresa conhecida como IBC, Indústria Cinematográfica Brasileira, já almejava produzir e coproduzir filmes, e diversificar os trabalhos para além da divulgação (BUTCHER, 2006).

Em 8 de Julho de 2008, a Globosat lançava mais um canal de TV por assinatura voltado ao cinema, o MegaPix, canal que exhibe filmes lançados geralmente pelas redes HBO e Telecine, faz parte dos pacotes básicos de TV por assinatura, e exhibe filmes premiados e destaques no cinema independente e nacional. O *slogan* adotado pela empresa para o MegaPix descreve bem o objetivo e a variedade cinematográfica que o canal exhibe: “Cinema para todos os gostos”. Além das características já mencionadas, o MegaPix tem como diferencial exhibir todos os filmes dublados em português, inclusive os grandes sucessos de *Hollywood*.

As iniciativas da Globo, no campo cinematográfico, vêm desde 1972, quando Roberto Marinho fechou as primeiras parcerias voltadas à indústria cinematográfica. Além de fazer sociedade com a empresa Cantagalo, ele se associou também à ICB (Indústria Cinematográfica Brasileira). Nesse momento, a associação da Globo se limitou exclusivamente à publicidade dos filmes. No entanto, em busca de constante inovação, a empresa anunciou, em 1998, que investiria também no cinema nacional por meio de coproduções, nas quais a Globo adota como estratégia, tanto de produção quanto de mercado, recursos que corroboram para que os filmes sejam reutilizados em sua grade de televisão, aumentando ainda mais o ciclo comercial.

O novo investimento da emissora se deu por diferentes fatores: em 1990, a Globo passava por uma de suas crises financeiras e era preciso inovar; em segundo lugar, embora o incentivo político e econômico tenha ocorrido de maneira tardia no Brasil, vale ressaltar que o processo da globalização foi decisivo para que ocorressem incentivos também por parte do governo brasileiro.

No que diz respeito aos formatos, os filmes produzidos ou coproduzidos pela Globo Filmes priorizam dialogar com a massa por meio do cotidiano brasileiro e da cultura popular. Esta referência, como já mencionado, vem da TV aberta, onde a Rede Globo se consolidou por meio das telenovelas, séries e minisséries. O formato dos filmes coproduzidos pela Globo Filmes segue o "padrão Globo de qualidade", trazendo o "conforto" que os espectadores estão habituados a ver na televisão aos filmes.

As telenovelas, produto do audiovisual reconhecido como o “espelho da nação”, devido às suas narrativas, que até hoje refletem os costumes, os hábitos e os objetos de consumo dos brasileiros, principal produto audiovisual da Globo, sempre fez do encontro do audiovisual e da cultura nacional a sua principal estratégia, levou essa mesma estratégia de questão nacional ao cinema, e atribuiu novas características ao cinema brasileiro.

O investimento de maneira mais presente no campo cinematográfico não foi apenas uma estratégia política ou de mercado, mas, sobretudo, uma forma de protecionismo nacional. A criação da Globo Filmes, que propositadamente coincide com o período de recuperação da atividade cinematográfica brasileira, potencializa a posição do produto nacional em um contexto mais amplo do mercado audiovisual (BAHIA, 2012, p. 164).

Como coprodutora, a Globo Filmes prioriza participar de produções que ainda estejam em fase inicial. Dessa forma, é possível interferir de diferentes maneiras, desde o roteiro até a campanha de lançamento. Essas participações da Globo corroboram em trazer ao filme o “padrão Globo de qualidade”, que passou a marcar presença não apenas na TV (BAHIA, 2012).

Nota-se que a relação entre cinema e TV se deu muito mais de maneira parceira do que em forma de concorrência. Existem infinitas trocas entre essas duas mídias, tanto no quesito de reprodução como no que diz respeito ao conteúdo. Podemos citar, por exemplo, programações voltadas ao cinema brasileiro que fazem parte da grade de programação da TV, como: Festival Nacional e Sessão Brasil, ambos fazem parte da grade de TV aberta da rede Globo.

Há um espaço midiático cada vez mais abrangente, que, diante dos novos formatos, colocam em prática diferentes linguagens e recursos estéticos. São inúmeras possibilidades neste novo cenário do audiovisual brasileiro, construído de maneira híbrida (cinema-TV). As estratégias cinematográficas adotadas neste período de retomada acabam rompendo com o formato tradicional, e criando novos valores (BAHIA, 2012).



No que diz respeito ao conteúdo, o grande exemplo está em um dos filmes selecionados como objeto desta pesquisa: *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005). O filme conta com a temática do futebol, reconhecido como o principal esporte dos brasileiros, o qual está presente na TV de diferentes maneiras, seja através dos campeonatos ou do jornalismo, isso sem falar da Copa do Mundo. O futebol faz parte do rádio, da TV, e também marcou presença no cinema, além de ser importante para a cultura brasileira, a presença no audiovisual nacional demonstra o quanto o audiovisual e a cultura são inseparáveis (STAM, 2006).

Enquanto coprodução da Globo Filmes, *O Casamento de Romeu e Julieta* deixa marcado mais uma vez os hábitos/costumes e a questão de afeto dos brasileiros com o futebol. O espelho nacional reaparece na produção cinematográfica. O filme leva para as telonas a maior rixa entre os dois maiores times paulistas: Palmeiras x Corinthians. A narrativa consegue juntar a questão massiva, nacional e popular em uma só produção.

Há quebra de barreiras cada vez mais fortes, principalmente na relação cinema e TV. A estética e a temática televisiva passaram a fazer parte do cotidiano dos brasileiros, progressivamente, desde a década de 50. Levar a estética e o padrão televisivo ao cinema também significa levar aspectos da identidade popular para a sétima arte.

Em uma visão mercadológica, a Globo ainda encontra no cinema uma maneira de expandir o entretenimento, adaptando os próprios produtos midiáticos, sejam eles seriados ou minisséries. É o caso de produções como: *Os Normais*; *A Grande Família*, *O Auto da Compadecida* e outros.

Desde 1998, quando foi criada, a Globo Filmes vem aumentando o número de produções, e explorando cada vez mais o campo cinematográfico, buscando sempre corresponder às expectativas da classe C, a nova classe média brasileira. A Globo Filmes busca constantes inovações, e, em sua grande maioria, o embasamento vem da TV.

Além dos exemplos já citados, a produtora também levou para o cinema o personagem Crô, representado pelo ator Marcelo Serrado. Isso se deu porque o público demonstrou grande afeto pelo personagem, que, originalmente, era da telenovela. Aqui a história se repete, *Crô – O Filme* foi bastante criticado pelos especialistas em cinema, mas em questão de bilheteria, ficou em primeiro lugar já nas primeiras semanas, em cinco semanas o filme faturou 14,1 milhões de reais. A linguagem, os planos fechados, a maneira de interpretar, ou seja, toda a estética da TV, mais especificamente das novelas, levadas ao cinema, demonstram desagradar aos críticos, mas agradar ao público que a Globo Filmes visa.

O cinema, neste contexto, torna-se um passatempo cada vez mais presente na vida da nova classe média brasileira, que se desenvolveu durante os anos 2000, ano em que a economia brasileira se mostrava num cenário promissor. Essa fase positiva contribuiu para que houvesse uma maior presença desse público nos shoppings centers, onde fica a maior concentração de cinema dos centros urbanos.

A estética e o formato televisivo nesse cenário representam aquilo que o público está acostumado a ver, tanto no que diz respeito ao elenco, como na questão de estrutura narrativa. A comédia, neste caso, lembra muito as chanchadas, uma linguagem simples e com estrutura bastante popular.

### 3.1 *O Casamento de Romeu e Julieta*

O filme inicia com uma breve introdução, que demonstra a relação de Baragatti (Luís Gustavo) com o futebol. Além disso, as cenas mostram como o esporte é importante na relação pai e filha, já que Julieta (Luana Piovani) e Baragatti dedicam-se ao futebol, e aparecem sempre juntos na torcida organizada do Palmeiras.

Cena 2: *O Casamento de Romeu e Julieta* – O futebol na família



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

Além da questão geracional, o filme coloca em discussão o futebol como identidade nacional. Logo de início, as cenas mostram os hábitos dos brasileiros, e, embora o filme se desenvolva mais especificamente direcionado a dois times do futebol

paulista: Palmeiras e Corinthians, podemos incluir tais hábitos e costumes a todo torcedor que é apaixonado pelo seu time.

Tendo o futebol como o fio condutor dessa produção cinematográfica, é possível relacionarmos alguns elementos fundamentais da tragédia de Romeu e Julieta, de Shakespeare, o principal deles é a rivalidade. Além de serem as maiores torcidas dos times paulistas, Palmeiras e Corinthians são também os maiores rivais.

Propomos, portanto, discutir a identidade nacional a partir do futebol, a construção do cinema brasileiro por meio dos elementos populares e, além disso, como o filme remodela a obra de *Romeu e Julieta*, atribuindo características da cultura nacional à tragédia de Shakespeare.

A primeira questão que devemos analisar é o gênero, apesar da comédia fazer parte também da peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare, ela aparece apenas em alguns atos e atrelada, principalmente, ao personagem da ama de Julieta. O filme traça como estratégia explorar mais o lado cômico, a rivalidade e os desafios enfrentados por Romeu e Julieta estão sempre ligados à comichidade, embora a tragédia também esteja presente. Em relação ao gênero, Aristóteles define a comédia como imitação dos homens inferiores, uma vez que o gênero ressalta o defeito, o ridículo, ou seja, tudo aquilo que se mostra incoerente ao padrão (ARISTÓTELES, 2013).

Em *O casamento de Romeu e Julieta*, o gênero é a comédia romântica, que se desenvolve por meio de uma comichidade leve, muitas vezes pelas trapalhadas de Romeu e Julieta, que querem ficar juntos apesar da rivalidade entre seus times e das famílias, que são fanáticos por futebol.

Em entrevista<sup>7</sup>, o diretor explica um pouco mais sobre sua intenção de alterar o gênero da peça para o filme. Em vez de comédia romântica, Barreto define o filme como uma tragicomédia. O diretor também fala dos cuidados que teve para que não se tornasse uma chanchada ou um melodrama. É uma comédia na qual o humor ou a comichidade estão presentes pela tragédia (...) A escolha de misturar tragédia e comédia veio da inspiração do próprio futebol, de acordo com o diretor, o futebol é dramático, trágico e cômico ao mesmo tempo.

Para transcriar (CAMPOS, 2015) a obra de Romeu e Julieta, Bruno Barreto teve um olhar crítico de ao mesmo tempo alterar quase que por completo a narrativa, olhando para a contemporaneidade e para a cultura do futebol, mas também teve o cuidado de

---

<sup>7</sup>Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,bruno-barreto-filma-o-casamento-de-romeu-e-julieta,20040218p3236>. Acesso em: 28.12.2019.

manter elementos como a rivalidade, amor proibido e a rixa familiar, que são elementos fundamentais em *Romeu e Julieta*.

O olhar crítico do diretor sob a peça de *Romeu e Julieta* é uma forma também de manter a obra viva e para que isso ocorra, uma das opções é incluir na narrativa outro repertório, outro contexto e outra época, sem esquecer da interação entre a narrativa original da peça e a narrativa cinematográfica, ao mesmo tempo que a releitura é autônoma devido ao tempo histórico, espaço e contexto, ela não deixa de ser recíproca (CAMPOS, 2015).

Deixar a obra viva implica também em trocas culturais: são nossos sentidos, nossas histórias, nossos ídolos, nossos costumes etc. Nesse contexto, entra em questão também o público alvo (público mais juvenil ou mais experiente) e o tipo de filme que está em questão, nesse caso, um filme comercial, que atende tanto às demandas da TV quanto do cinema.

Nota-se também que o diretor lança mão tanto de uma relação intertextual quanto de uma relação dialógica, já que expõe as vozes dos sujeitos. Aqui destacamos dois pontos que estão relacionados ao futebol: a participação feminina no esporte e os discursos feministas (contexto e ideologia) e as relações com a tragédia de Shakespeare (alusão e paródia). Estas e outras questões serão aprofundadas de maneira comparativa ao longo do capítulo.

Na tragédia, as ações do herói são dignas de piedade e provocam o que Aristóteles chama de catarse, a purificação das emoções. Por outro lado, para a comédia, qualquer ideia que tenha efeito cômico pode ser colocada em prática, não importa a classe social ou o quão íntimo seja o assunto, nada e ninguém está livre. Nota-se que tragédia e comédia se contrapõem, sendo a tragédia o belo e a comédia o ridículo.

Esta herança vem do teatro grego, nele as tragédias eram responsabilidades dos juris nobres, e, desde esse período, a comédia era sinônimo de algo popular e democrático. Os juris deste gênero eram advindos de sorteios, ou seja, qualquer pessoa que estivesse na plateia era considerada digna de ser júri. Embora haja diferenças entre a comédia e a tragédia, também é possível destacar algumas semelhanças: os dois gêneros nascem do improviso e da imitação.

Levando em consideração a comédia no cinema nacional, ela busca audiência do grande público, por isso podemos classificar esse filme como sendo representativo do cinema de borda, aquele que não está no centro dos críticos de cinema e da sétima arte em geral. Cinema de borda está relacionado àquele tipo de filme que tem como enfoque

o entretenimento, muitas vezes explora o humor, questões ligadas ao sexo e às periferias, ou seja, não é canônico. O cinema de borda se enquadra como popular, é aquele que atende à massa (LYRA, 2006).

A comédia romântica é bastante popular na mídia brasileira, não apenas no cinema, mas em diversos outros formatos midiáticos. Talvez, a própria estrutura do gênero comédia romântica explique o interesse da audiência: um casal, normalmente de realidades distintas, que passa por situações inesperadas (o que provoca a comicidade) e que, aparentemente, jamais ficariam juntos, mas que graças ao amor superam tudo e vivem um final feliz.

São exatamente esses elementos fundamentais para uma comédia romântica que estão presentes no filme *O casamento de Romeu e Julieta*, e que alteram a tragédia de Shakespeare. Além disso, o filme coloca Romeu e Julieta num cenário que poderia ser a rotina de qualquer cidadão, com isso o filme aproxima a realidade do espectador à realidade representada no filme, e encontra espaço para abordar a identidade nacional a partir do futebol. E mais do que o futebol, a ideia de identidade nacional está em concordância com discussões contemporâneas (STAM, 2006).

O filme abre uma proposta fecunda em relação às questões políticas; de gênero (presença feminina no futebol); o comportamento dos fãs do futebol (torcida organizada) e o movimento das cidades em dia de grandes partidas ou de partidas clássicas. Todos estes elementos corroboram com a construção de brasilidade, tendo o futebol no centro dessa discussão.

Além de apresentar o futebol como diversão e como paixão clubística, *O casamento de Romeu e Julieta* coloca em cena as superstições populares: realizar promessas; entrar em casa e/ou no estádio com o pé direito; vestir a camisa e tantos outros adereços da sorte e, se tratando de Corinthians, não podemos deixar de mencionar a fé que a torcida deposita em São Jorge, santo padroeiro do time. Todos esses elementos da cultura futebolística são resgatados no filme, e reforçam a brasilidade presente no esporte.

Arelado à brasilidade também está a questão de coletividade e de afeto, comumente presente no futebol: “o futebol pode ser entendido como uma forma cultural que promove a integração do país, fazendo com que a sociedade encontre um sentido de totalidade raramente encontrado em outras esferas da vida social” (HELAL, 1996, p. 1).

O filme *O Casamento de Romeu e Julieta* trata também esse movimento da cidade em dia de jogo. O filme nos coloca diante de hábitos comuns, o encontro de corintianos e palmeirenses para assistirem mais um confronto entre os arquirrivais, a coletividade, os

hábitos corriqueiros dos amantes do esporte mais popular do Brasil, as provocações e as brigas entre os torcedores.

O futebol, portanto, ocupa um espaço composto por dualidade, ao mesmo tempo que estimula as diferenças e a rivalidade, ele também integra os torcedores. A rivalidade é um processo natural do esporte e potencializa a competição, principalmente entre os grandes times. Ainda sobre a questão de coletividade no futebol, atrelado ao que diz respeito às igualdades e diferenças, uma discussão de suma importância é proposta pelo filme, a presença da mulher no futebol, esporte que comumente foi reconhecido popularmente como: “coisa de homem” (HELAL, 1996).

O filme propõe um diálogo fecundo com as teorias feministas, que, ao longo dos anos, estão ganhando cada vez mais fôlego e reconhecimento em quebrar os preconceitos, principalmente aqueles que tendem a fixar o lugar que a mulher deve ocupar no âmbito social.

Muito das exclusões e limitações impostas às mulheres em relação ao esporte se dá por conta dos resquícios do patriarcado, grande parte das configurações sociais, culturais e esportivas tomam como base o binarismo entre o que é masculino ou feminino. “Percebe-se que os campos político, social e cultural estão sempre em cena” (COSTA e DOS SANTOS, 2018, p. 1).

O filme inicia com a narração de uma partida de futebol, acompanhamos apenas a voz do narrador, a tela toda preta apresenta a descrição do jogo: “São Paulo, Brasil, 1974. Final do Campeonato Paulista de Futebol: Palmeiras x Corinthians”. Em seguida, ouvimos a narração de uma jogada que acabará em gol. A cena seguinte mostra um bar cheio, com torcedores do Palmeiras e do Corinthians assistindo ao jogo. Enquanto os torcedores do Palmeiras se abraçam e ovacionam comemorando o gol, os torcedores do Corinthians lamentam.

Cena 3: *O Casamento de Romeu e Julieta* – Os encontros nos bares da cidade



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

A cena seguinte mostra o nascimento de Julieta (Luana Piovani), e o quanto o futebol está presente em sua vida, desde a infância, graças à influência do pai, que é um italiano fanático pelo Palmeiras. A influência do futebol acompanha Julieta ao longo da vida, o filme faz um recorte de imagens que demonstram a frequência assídua da família nos jogos do time do coração e o prazer compartilhado, principalmente entre pai, interpretado pelo ator global Luís Gustavo, e a filha, mas a mãe, interpretada pela atriz Martha Mellinger, também acompanha toda essa trajetória. Quando adulta, Julieta entra para o time de futebol feminino do Palmeiras como jogadora e treinadora do time.

Cena 4: *O Casamento de Romeu e Julieta* – presença da mulher no futebol



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

Enquanto Julieta joga e treina o time, ao fundo, ouvimos comentários preconceituosos de um grupo de mulheres: “futebol não é coisa para meninas”; “eu sou contra futebol feminino aqui no clube, hoje é futebol, amanhã é o quê? Boxe feminino?”

Apropriar-se da tragédia de Shakespeare abre espaço para reescrever Julieta a partir de um novo contexto histórico e cultural. Essa apropriação e reconstrução abre a possibilidade tanto de entender melhor questões do patriarcado, uma vez que ainda são vistos estereótipos femininos pautados em suas raízes, mas principalmente, é possível propor um diálogo que tenha o propósito de subverter os limites e as imposições sociais e culturais direcionados às mulheres.

Ao compararmos a personagem Julieta de Shakespeare e a personagem do filme, podemos notar mudanças que interferem no papel social que a mulher ocupa na contemporaneidade. Embora Julieta, personagem de Shakespeare, já demonstrasse um comportamento subversivo por não aceitar a determinação familiar em relação ao seu matrimônio com Páris, e por enfrentar todas as adversidades para ficar com Romeu, a sua subversão visava apenas constituir matrimônio.

Embora a personagem shakespeariana sirva de inspiração, a Julieta interpretada no filme por Luana Piovani vai além, sua identidade está em sintonia com a mulher do século XXI, aquela que se desloca e ocupa vários papéis sociais: a personagem estudou fora do país, trabalha como treinadora do time feminino de futebol do Palmeiras, se apaixona por Romeu e vive um grande amor (HALL, 2015).

No entanto, o "eu" e a interação social de Julieta entram em conflito por conta do preconceito, é aí que teorias feministas se fazem importante. Elas colaboram em desmistificar a ideia de que futebol não é coisa para mulher. Vale lembrar que toda a narrativa fílmica gira em torno do futebol, e que o Brasil é mundialmente conhecido como o país do futebol, mas a presença feminina no esporte ainda demonstra ser algo que carece de muitas lutas por igualdade.

A próxima cena mostra Julieta sendo chamada pelo presidente do clube do Palmeiras, ela fica sabendo que os membros do conselho votaram contra a existência de um time de futebol feminino. Mesmo sendo membro do conselho, Alfredo Baragatti (pai de Julieta) não consegue evitar o fim do time feminino. Julieta se sente arrasada, mesmo sendo formada em Educação Física e com pós-graduação no exterior, não conseguiu dar continuidade ao trabalho de treinadora do time. Julieta, que era além de treinadora, a rainha do clube do Palmeiras, decide queimar a faixa de rainha. Muitas vezes de maneira



errônea, as limitações sociais, culturais e políticas impostas às mulheres são vistas como algo natural, biológico ou até mesmo religioso (BEAUVOIR, 2009).

Em contrapartida, o filme abre espaço para os movimentos feministas, já que o feminismo vai contra as visões unilaterais de que a mulher deveria estar voltada apenas para a família. Ao contrário disso, o feminismo busca a igualdade não de um caso ou outro, mas de maneira ampla para eliminar todo e qualquer tipo de opressão, seja de raça, de gênero ou a participação da mulher no esporte, como é visto no filme.

O filme cria uma referência a essa opressão feminina, tomando como base a presença feminina no futebol. A comparação entre a opressão sofrida por Julieta no século XVI cria uma intertextualidade com a opressão sofrida por Julieta (Luana Piovani) no filme. No século XVI, a dominação estava atrelada ao casamento e à vontade masculina que era imposta à mulher, seja pelo pai, pelo irmão ou pelo marido, e resquícios do patriarcado ainda são vistos nos dias atuais. O espaço do esporte e do futebol é um desses exemplos, e, por isso, o diretor opta por fazer esse cruzamento. A releitura cria o que Júlia Kristeva chama de intertexto. O filme absorve e transforma o contexto criando outros diálogos (KRISTEVA, 2005).

Na próxima cena, seu pai resgata a faixa que Julieta jogou no fogo e uma fagulha acerta os olhos de Julieta. Ao procurar um atendimento de emergência, Julieta acaba sendo atendida por Romeu, que é oftalmologista. Eles se apaixonam repentinamente (assim como o cânone de Romeu e Julieta de Shakespeare), e marcam o primeiro jantar romântico.

Cena 5: *O Casamento de Romeu e Julieta* – Jantar romântico



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

Romeu busca Julieta em casa, e, enquanto Romeu dirige, Julieta explica a origem de seu nome: “O mais doido é que não é por causa do Shakespeare (...) Julieta foi uma homenagem que papai fez por causa de dois jogadores do Palmeiras: Julinho foi um famoso ponta direita e o Echevarrieta era um centroavante, daí o papai pegou o ‘Ju’ do Julinho e o ‘Eta’ do Echevarrieta daí ficou Julieta”.

Durante uma conversa no carro, Romeu fingiu ser torcedor do Palmeiras para não desagradar a Julieta, e, na primeira noite do casal, tudo saiu um desastre. Romeu levou Julieta para casa e foram para o quarto de Julieta, que era todo decorado com adereços do Palmeiras, o que representa o afeto que Julieta tem pelo time, mas isso acaba com a primeira noite do casal.

Cena 6: *O Casamento de Romeu e Julieta* - O quarto de Julieta



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

Colocar no mesmo bloco o humor e o sexo mais uma vez reforça o cinema de bordas. A comédia e o futebol estão presentes no circuito midiático de maneiras repetidas e em diversas narrativas, são elementos reconhecidos pela cultura popular, mas não são elementos que estão no centro cinematográfico se compararmos ao cinema de arte (LYRA, 2006).

Apesar do incidente, Romeu e Julieta não conseguem ficar longe um do outro, e Julieta decide apresentar Romeu ao seu pai, marcando um jantar. Assim que Romeu chega para conhecer os pais, é interrogado com questões a respeito da história do Palmeiras e não consegue desmentir ser palmeirense.

É importante ressaltar que o filme retrata a questão de afeto com o futebol em diferentes sentidos: existe a superstição de usar uma determinada camisa, de ser devoto

de um determinado santo, como no caso de Romeu, que é devoto de São Jorge, de se preparar em dias de jogos, fazer promessas e também a questão da tradição, que é passada de geração em geração.

Todos estes elementos reforçam a cultura popular e a identidade brasileira, eles também estão em concordância com a tendência do cinema brasileiro, que apresenta uma diversidade de conteúdo. Os filmes já estão sendo pensados para dialogar com outras mídias, principalmente com a TV. Trata-se de uma estratégia de interação e mercadológica, já que aumenta a possibilidade de lucro. A Globo, como um todo, seja em novelas, séries ou filmes, tem se dedicado a conteúdos que ressaltam a cultura popular brasileira. Embora essa estratégia lance mão de estereótipos, também são inseridas figuras caricaturais, que aumentam o potencial da audiência (SANGION, 2011).

Além de todo afeto com a questão do futebol, que é o esporte de maior referência no Brasil, o filme mistura ficção com realidade, que por sinal é uma realidade histórica. Coloca-se em cena um dos jogadores mais icônicos do Palmeiras, Luiz Gino Imparato. Conhecido como “o trem blindado”, o jogador memorável da partida entre Palmeiras e Corinthians de 1930. O personagem pode ser considerado uma das figuras caricaturais, um tanto atrapalhado, e ao mesmo tempo simpático e engraçado.

*Cena 7: O Casamento de Romeu e Julieta – O ídolo*



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

Não é incomum filmes brasileiros que possuem o futebol como temática central, seja como documentários ou filmes de ficção. Às vezes os filmes encontram espaço para misturar ficção e realidade, como é o caso do filme *O Casamento de Romeu e Julieta*. Luiz Gino Imparato foi um jogador icônico do Palmeiras, que esteve na partida de 1933, quando o Palmeiras ganhou de oito a zero do Corinthians. Por meio da ficção, o filme resgata também a história e a memória de um ídolo do clube.

A temática do futebol raramente está sozinha, os filmes buscam retratar a realidade do país como um todo, as dificuldades econômicas, sociais e políticas, mas também retratam as histórias dos ídolos, as partidas que ficaram na história e na memória.

Os filmes mostram não só o Brasil como o país do futebol, mas as histórias que marcam o nosso país em diferentes vertentes, seja por meio dos ídolos, que apesar do talento para o futebol, enfrentam problemas com o vício, como é o caso do filme *Heleno*, de 2011; seja por meio da ficção, que mostra, além do futebol, também a ditadura militar vivida no país nos anos de 1970, como o filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, de 2006 (coproduzido pela Globo Filmes).

Se voltarmos aos ídolos, além do filme que retrata a vida do jogador do Botafogo, já mencionado (*Heleno*), há também produções que retratam a vida de Pelé, jogador brasileiro reconhecido mundialmente como o rei do futebol. A vida do jogador já esteve também em documentários nos quais foram utilizados arquivos reais de sua trajetória pelo futebol brasileiro, desde o início da carreira até sua despedida em 1971.

Em produções como estas, a presença da rede Globo se mostra de suma importância, já que a empresa conta com um vasto arquivo de jogos transmitidos em seu canal televisivo e inúmeras cenas que marcaram as histórias do universo do futebol. Neste cenário, as relações entre o cinema e a TV brasileira se mostram cada vez mais estreitas e produtivas, elas colaboram em reproduzir não só a identidade brasileira, mas as memórias e as narrativas nacionais de maneira ampla. A presença da Globo Filmes se mostra também importante nesse cenário, porque já havia se consolidado na TV através desse diálogo com o que está no dia a dia, na memória, na história e, principalmente, na identidade brasileira, construindo um cenário popular.

Em 1990, a Globo passava por uma de suas crises financeiras devido ao alto investimento em canais fechados e retorno lucrativo não muito considerável até o momento. Era preciso inovar mais uma vez, e, já que a Rede Globo havia investido em canais fechados, essa também foi a porta de entrada para os investimentos mais consistentes, que cresceram cada vez mais.

No início, a Globo expandiu o conteúdo nacional muito por conta do crescimento da TV a cabo, que incluía na grade televisiva canais exclusivos para filmes e produções independentes. Foi nesse cenário que surgiu o Canal Brasil e outras programações em parceria com a GloboSat. Com o intuito de valorizar e promover a cultura midiática nacional, a TV a cabo mostrou ser o espaço ideal. Apesar dos incentivos dos conteúdos nacionais na TV a cabo, o Estado ainda se mostrava ausente em relação às produções mais consistentes do cinema brasileiro.

Estratégias mais consistentes só apareceriam a partir da segunda metade do século 20. Essa transformação coincide com o início das estratégias mais agressivas de penetração dos filmes norte-americanos nos mercados externos. Foram elas que estimularam o surgimento de discursos nacionalistas em defesa dos cinemas locais (BUTCHER, 2006, p. 29).

O firmamento da Globo Filmes se deu após a lei de incentivo de conteúdo nacional se consolidar nas mídias audiovisuais. A partir daí, os filmes começaram a ter espaço garantido na grade de TV a cabo, e alguns canais estavam totalmente voltados para o cinema, até mesmo abrindo espaço aos conteúdos independentes. Desde o início, a Globo Filmes dialogou muito com a adaptação. Um dos primeiros filmes, que marcou o sucesso de Daniel Filho como diretor, foi *A partilha* (2001), que teve o roteiro baseado na peça de Miguel Falabella. Não podemos deixar de citar também o grande sucesso de *O Auto da Compadecida* (2000), que foi dirigido por Guel Arraes, e teve a participação de Daniel Filho como produtor executivo. O filme é baseado na peça de um dos maiores autores nacionais, Ariano Suassuna, resultado da parceria entre a Globo Filmes e Lereby Produções, e teve críticas muito positivas. No ano seguinte, a adaptação também marcava presença nas coproduções da Globo Filmes, em parceria com O2 Filmes, Videofilmes e Lumière Brasil. O filme *Cidade de Deus* (2002) foi dirigido por Fernando Meirelles, e também é uma adaptação. *Cidade de Deus* manteve as críticas positivas em relação às produções nacionais, e inclusive foi reconhecido como um dos filmes brasileiros mais importantes, recebeu quatro indicações ao Oscar, sendo elas: melhor diretor, melhor roteiro adaptado, melhor edição e melhor fotografia.

A Rede Globo se estabelece no mercado cinematográfico brasileiro traçando diferentes estratégias, o que implica em lógicas administrativas, mercadológicas e de publicidade. Aliás, a publicidade foi a grande porta de entrada da Globo Filmes no mercado, já que sua participação e as primeiras parcerias ocorreram em trocas de propagandas e divulgações.

Tanto as estratégias de produção quanto de mercado corroboram para que os filmes sejam reutilizados em sua grade de televisão, aumentando ainda mais o ciclo comercial. Tratando-se de formato, os filmes produzidos ou coproduzidos pela Globo Filmes priorizam dialogar com a massa por meio do cotidiano brasileiro e da cultura popular. Esta referência vem da TV aberta, meio pelo qual a Rede Globo se consolidou através das telenovelas, séries e minisséries, como já mencionado. Não podemos deixar de notar que a narrativa da TV aberta serve de modelo para as produções fílmicas, mas não só a narrativa, também a linguagem, as imagens e o formato, ou seja, a construção fílmica segue o "padrão Globo de qualidade", trazendo o "conforto" que os espectadores estão habituados a ver na televisão aos filmes (SANGION, 2012).

A identidade cultural dos filmes brasileiros tem relação com a construção televisiva, ou seja, a Globo Filmes se estabeleceu em produções cinematográficas reutilizando estratégias adotadas à priori para as produções televisivas. A TV Globo, criada em 1962 junto a outras mídias rentáveis, recebeu em sua trajetória para o sucesso apoio financeiro e técnico da empresa Time Life. Roberto Marinho “sentiu que apoio financeiro e consultoria de programação de uma empresa multinacional ajudariam a competitividade de sua operação de TV” (STRAUBHAAR, 1984, p. 228).

Apesar disso, Straubhaar (1984) acredita que a roupagem da programação brasileira foi provocada mais por empresários brasileiros do que por influência internacional. No plano do conteúdo, a Globo teria optado por não seguir os conselhos de segmentar a programação para a elite. Ao contrário, direcionou a programação ao público de massa, e investiu em programas de auditórios e telenovelas. Programas que, quarenta anos depois, ainda dariam a face da TV brasileira.

Com o crescimento das produções nacionais, a rede Globo obteve destaque que se mantém até hoje em relação à estrutura que conta com filiais nacionais e internacionais, programação segmentada e horários definidos, que levam em conta a audiência e também a rotina cotidiana da população brasileira, principalmente em relação à classe popular, cultura nacional e aos debates sociais. A identidade do público brasileiro, ou seja, os hábitos e costumes são retratados todos os dias nas ficções televisivas e cinematográficas em telenovelas, séries, minisséries e filmes nacionais.

O dia a dia, os costumes e os hábitos, representados com verossimilhança, estão retratados nessas obras ficcionais, em filmes nacionais ou em telenovelas, assim ambos criam proximidade com o público brasileiro. As emissoras, conforme aponta Balogh (1998), utilizam de estratégias de pesquisa que resultam em um parâmetro "médio" das

preferências do público telespectador, e utilizam esses dados para a elaboração de personagens e da narrativa.

A adaptação fílmica *Era uma vez*, por exemplo, tem como protagonista o ator Thiago Martins, que interpreta Dé (Romeu). O ator também esteve presente em telenovelas da Globo, o que cria familiaridade ao público acostumado à televisão, e gera uma identificação ambivalente do telespectador, considerando diferentes opções audiovisuais, como o cinema e o teatro.

Essas características foram ampliadas e adotadas pela produtora Globo Filmes. Uma das características marcantes dos filmes produzidos pela empresa é o hibridismo entre as produções fílmicas e televisivas, “os filmes produzidos pela Globo Filmes se aproximam muito mais das características inerentes à televisão do que ao padrão cinematográfico tradicional.” (SANGION, 2012, p. 53).

Em *O Casamento de Romeu e Julieta*, além da familiaridade com os atores já conhecidos das produções televisivas da Globo: Luana Piovani (Julieta), Marco Ricca (Romeu), Luís Gustavo (Alfredo Bagaratti), Leonardo Miggiolin (Zilinho), Mel Lisboa (Joana) e outros, o tema central é culturalmente representativo da nação brasileira, já que o Brasil é reconhecido mundialmente como o país do futebol. O filme abre espaço para explorar de forma representativa questões culturais acerca do futebol: a maior rivalidade do futebol paulista (Palmeiras x Corinthians), a tradição que passa de geração em geração, a relação de fã e ídolo (torcedor e jogador) e as torcidas organizadas.

A primeira cena do filme é a final do Campeonato Paulista (Palmeiras x Corinthians), que ocorreu em São Paulo em 1974. Durante a narração do locutor, as imagens do filme reforçam a união dos paulistanos em frente à TV e em encontros nos bares da cidade para assistirem e vibrarem com a final do campeonato.

A relação de afeto dos paulistanos com o futebol é reforçada ao longo do filme em diferentes aspectos. As cenas criam verossimilhança com os hábitos, costumes e reações dos torcedores: piadas clássicas durante a partida, o questionamento sobre a validade do gol e a rivalidade que, por vezes, acaba em violência, como mostra o filme.

O nome Julieta, como explica a própria personagem de Luana Piovani em uma das cenas, não está relacionado a Shakespeare, mas seria a junção de dois nomes dos jogadores do Palmeiras (reflexo do fanatismo de seu pai, personagem de Luís Gustavo).

O ritual futebolístico dos paulistanos em vestirem a camisa, irem aos estádios, aos bares da cidade e torcerem pelo seu time, seja com amigos ou família, é muito representativo nas cenas. Os costumes, hábitos e tradições, que ficam ainda mais

evidentes em dias da clássica partida de Palmeiras e Corinthians, fazem parte do cotidiano dos torcedores, os mais fanáticos tatuam imagens e frases relacionadas aos times.

A tradição, que passa de geração em geração, é também representada pela personagem Nenzica (bisavó), interpretada pela atriz Berta Zimmell. A personagem é torcedora fanática do Corinthians, devota de São Jorge, e faz promessas na intenção de que o seu time ganhe todos os jogos. O personagem Romeu (Marco Ricca) segue os passos da avó, e é líder da torcida do Corinthians, veste o uniforme completo do time e os adereços. Esse amor, por vezes doentio, não é algo apenas da ficção, mas é visto também pelos hábitos exagerados tanto em torcedores de clubes paulistas como outros times.

As duas adaptações/releituras de *Romeu e Julieta* são nacionais e possuem peculiaridades da TV aberta, o que implica em características produtivas voltadas ao público massivo, cria uma familiaridade com o cotidiano do brasileiro, seja pela cidade do Rio de Janeiro em *Era uma vez*, pelo futebol em *O Casamento de Romeu e Julieta* ou em características mais pontuais em que o brasileiro consegue se identificar (praia, baile *funk* carioca e o *surf*). Todos esses hábitos, que de fato ocorrem no Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil, foram representados em *Era uma vez*. Portanto, os dois filmes analisados abordam a brasilidade, criando representações da cultura e da identidade brasileira de maneira ampla.

Em ambas as adaptações fílmicas, a rivalidade que leva a um amor proibido – marcador da obra original - estabelece outras relações além da disputa entre famílias. As releituras e adaptações, através da expressividade dos hábitos e dos costumes, transpõem tal brasilidade para as telas da televisão ou do cinema, e reconfiguram a obra original, mantendo sua essência.

A maneira de narrar uma história reflete em adaptações culturais de diferentes níveis, o processo narrativo abre caminhos, permitindo novas histórias, novos personagens, novos enredos que, por vezes, transformam referências teatrais de um período, de um estilo e de uma cultura, ou seja, transformam o cânone em algo popular olhando para a cultura brasileira (STAM, 2004).

Em *O Casamento de Romeu e Julieta*, os nomes dos protagonistas são mantidos como na obra de Shakespeare. No entanto, os personagens têm características distintas daqueles do século XVI. Julieta, como já mencionado, é filha de um torcedor fanático, sócio do Palmeiras. Romeu é torcedor do Corinthians, uma tradição que é a marca de sua família, e passada de geração em geração.



Cena 8: *O Casamento de Romeu e Julieta* – A família na torcida



Fonte: *O Casamento de Romeu e Julieta*.

A narrativa no gênero comédia muda completamente as questões sociais e a rivalidade entre as famílias de Romeu e Julieta. Apesar de mais uma vez a rivalidade ser um dos elementos-chave da narrativa, essa releitura traz uma questão muito popular, ampliando e articulando ainda mais as questões voltadas à cultura de massa.

Os personagens e o enredo se aproximam muito do cotidiano em relação às torcidas organizadas, ou seja, os personagens representam as emoções, os movimentos da cidade em dia de jogo, o afeto que o torcedor desencadeia pelo seu time, tais atitudes ficam ainda mais visíveis em dias de jogo, e culminam em atitudes tanto individuais quanto coletivas (TOLEDO, 1996).

O filme ainda levanta uma questão pertinente ao esporte e à mulher na sociedade contemporânea. Julieta (Luana Piovani) tenta ser jogadora do Palmeiras, mas enfrenta uma série de preconceitos por “futebol não ser coisa de mulher”. No entanto, ela se torna treinadora do time de futebol feminino do mesmo clube. Nota-se aqui uma crítica social ao papel da mulher atualmente, em oposição à cultura patriarcal retratada na obra original, mas em concordância com a rebeldia da protagonista feminina.

A luta das mulheres em ampliar o próprio espaço social, angariar cada vez mais conquistas, e flexibilizar a ligação entre trabalho doméstico e o sexo feminino, resultou em diversas conquistas, fortaleceu não só as conquistas em relação ao mercado de

trabalho, mas inúmeros espaços sociais, inclusive no futebol. Todos esses progressos se deram pela resistência e por uma série de reivindicações que aconteceram e acontecem de maneira contínua e persistente. A representação da mulher no futebol é ainda uma ideia nova, portanto, um terreno de lutas com a intenção de subverter o desempoderamento e a disciplina social esperada pelo “bloco de poder” (SANDVOSS, 2013).

Romeu e Julieta ganham características próximas do cotidiano na sociedade contemporânea. A linguagem utilizada por eles é atual, com gírias e trocadilhos pertinentes ao gênero comédia. Ambos têm profissões que os tornam independentes: Romeu é oftalmologista, e Julieta é treinadora do time de futebol feminino do Palmeiras. A rivalidade entre as famílias continuou existindo, mas a partir de dois times do futebol paulista, portanto o original de Shakespeare e sua narrativa cedem lugar à narrativa popular brasileira, os personagens e o enredo se desenvolvem através da cultura de massa.

Nota-se que estratégias adotadas por meio da intertextualidade e da transcrição (CAMPOS, 2015) abrem espaço propício no que se refere à adaptação fílmica. Sem esquecermos também da importância do processo intercultural que a adaptação lança mão. É o conjunto de todos esses elementos que traz para o filme a identidade brasileira, visto que nos referimos a identidade em um sentido amplo, tanto de mercado, tomando como referência uma das maiores parceiras do cinema nacional nos últimos anos, a Globo Filmes, já que enquanto coprodutora e responsável pela publicidade dos filmes, a Globo Filmes adota como característica marcante o cinema comercial ou de borda, como já mencionado.

Os elementos que formam a narrativa desse cinema encontram espaço para inserir a cultura popular brasileira, e é dessa maneira que diretores como Bruno Barreto (diretor do filme *O Casamento de Romeu e Julieta*) dão vida à história do filme, através de temáticas como a do futebol. Apesar de todas as transformações que a adaptação/releitura permite, o processo intercultural colabora em estabelecer ligações entre os elementos-chave da tragédia. Aqui nos referimos à tragédia em sentido amplo, tanto no que diz respeito ao gênero, quanto aos elementos da narrativa de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, presentes no filme.

Ainda em relação ao gênero, vale ressaltar que a adaptação também desempenhou um papel importante em sua transformação. Embora os elementos que formam a tragédia estejam presentes, uma das estratégias adotadas pelo diretor foi o que ele mesmo chamou de tragicomédia. O gênero tem origem no teatro e também esteve presente no teatro elisabetano, e em peças de Shakespeare como em *A tempestade* e *Rei Lear*, mais uma vez

encontramos referências do teatro elisabetano e de Shakespeare presentes no cinema brasileiro.

No filme, o efeito cômico ganha mais espaço, embora esteja misturado à tragédia. Além disso, Romeu e Julieta, nesta versão, ganham um final feliz com espaço para a paz entre “Palmeiras e Corinthians”. O final feliz também pode ser considerado uma estratégia que valoriza o gosto da maioria por um final romântico, no qual Romeu e Julieta vencem todas as adversidades e vivem “felizes para sempre”. Um típico final que corresponde também ao gosto brasileiro.

### 3.2 *Era uma vez*

Além da temática do futebol, outra adaptação/releitura brasileira nos chamou a atenção, o filme *Era uma vez*, de Breno Silveira, 2008. O filme tem como proposta trazer a rivalidade de *Romeu e Julieta* para a cidade do Rio de Janeiro, dessa maneira também se faz presente a identidade nacional e o processo intercultural da adaptação da peça para o filme.

Dois jovens cariocas que se apaixonam, ele, conhecido como Dé, é morador do Morro do Cantagalo, ela, que atende por Nina, é filha de um milionário e mora em um apartamento de luxo na praia de Ipanema. Para ficarem juntos, o casal enfrenta diversas objeções, e, assim como na peça de Shakespeare, Nina (Julieta) e Dé (Romeu) acabam tendo um final trágico.

O filme *Era uma vez* é uma adaptação que agrega novos elementos à tragédia de Shakespeare. Nesse sentido, o conceito de adaptação e releitura implica em diversos fatores: inclusão e exclusão de personagens, diferentes cenários e contextos. É importante ressaltar que a adaptação pode ocorrer de forma literal ou livre. Estamos analisando uma adaptação livre<sup>8</sup>, que optou por reinterpretar Romeu e Julieta por meio de elementos multiculturais brasileiros.

Romeu e Julieta tem origem na sociedade inglesa, mas através de adaptações e releituras, como o filme *Era uma vez*, a obra cria representatividade na sociedade brasileira, ressaltando os elementos socioculturais e estabelecendo vínculos com outra

---

<sup>8</sup> A adaptação da tragédia de Shakespeare para o filme *Era uma vez* ocorre de maneira não declarada, ou seja, a presença de Romeu e Julieta está nas entrelinhas da construção fílmica. Apesar de serem outros personagens, com outros nomes e contextos, é possível notar referências e alusões claras a Romeu e Julieta. Principalmente através das cenas reformuladas pelo processo intercultural. Portanto, reconhecemos o filme como uma adaptação livre.

matriz cultural. O filme, que é reconhecido como a versão nacional e moderna de Romeu e Julieta, expressa peculiaridades do contexto brasileiro, tendo como cenário dois ambientes distintos e marcantes para a cidade Rio de Janeiro: o morro do Cantagalo e a praia de Ipanema.

Em *Era uma Vez*, a problemática está nas diferenças sociais, portanto, o filme exigiu não só reconfigurações do teatro para o cinema, mas de personagens, de contexto social e da narrativa de maneira geral, caracterizando-se pelo diálogo intercultural entre a tragédia de Shakespeare e o cenário nacional.

A apropriação e a questão intercultural presentes no filme *Era uma Vez* levam em conta, além de questões técnicas de transposição, a composição da narrativa, visto que o Brasil é um país com vasta extensão territorial e povoado por comunidades multiculturais, e, além disso, as circunstâncias geográficas, econômicas, educacionais e folclóricas são extremamente variadas (RESENDE, 2015).

*Era uma vez* proporciona encontros entre os valores nacionais e o cânone de Shakespeare. Vemos a rivalidade entre as famílias, o amor proibido entre dois jovens que se entregam a um amor avassalador e mortal e, além disso, somos inseridos a dois tipos de festas que remetem, ao mesmo tempo, ao baile de máscaras de Romeu e Julieta de Shakespeare e ao multiculturalismo brasileiro, já que no filme uma cena representa a festa *rave*, que é organizada por jovens de alto padrão na orla da praia de Ipanema, e outra cena representa o baile *funk* carioca, no morro do Cantagalo.

Hoje, embora a sociedade ocidental ainda se configure em uma sociedade patriarcal, algumas conquistas e independências em relação às mulheres vêm sendo alcançadas, e mudam progressivamente a posição da mulher no âmbito social e familiar, bem como a imagem de um suposto “homem ideal”, já não mais ligada ao poder masculino ou à violência. Vemos na adaptação de *Era uma vez* uma recriação paralela à obra de Shakespeare. Apesar do processo da adaptação e da questão intercultural tornar o filme autônomo, ele é ao mesmo tempo recíproco à tragédia de Shakespeare.

Tanto na peça quanto no filme existe um clima de tensão sempre presente. Se na tragédia de Shakespeare podemos citar o fato das famílias Montéquios e Capuletos serem rivais históricos e tantos outros exemplos, como Romeu ter ido ao baile, ter insistido no amor por Julieta, mesmo com todas as objeções; Julieta, por sua vez, desobedece às ordens do pai, depois finge ter aceitado a ideia do casamento com Páris, e simula a própria morte, ou seja, além de Romeu e Julieta serem representantes de um amor impulsivo, eles são cúmplices nas ações.

Ainda em relação às ações dos personagens, vale ressaltar que os personagens de Shakespeare, desde os protagonistas até os personagens secundários, são repletos de personalidade, que implicam em ações, as quais provocam transformações na narrativa. Existe uma relação muito próxima com a realidade que nos cerca e com o ser humano de modo geral. “Shakespeare preocupava-se em colocar o homem no palco. Para ele o ser humano é quem importava, é a partir desse ser humano que ele elaborava grandes obras de arte do teatro, e consequentemente da literatura universal” (POLIDÓRIO, 2009, p. 4).

No filme, o clima de tensão também diz respeito ao casal e a outros personagens, assim como na tragédia de Shakespeare. De início, a tensão se estabelece pelo ambiente violento que cerca Dé, o morro do Cantagalo, onde os traficantes estabelecem a própria lei. Dé perde um dos seus irmãos assassinado por um dos traficantes, e, algumas cenas depois, seu irmão mais velho é preso injustamente; enquanto isso, Nina se desentende com o namorado, que se mostra bastante soberbo e hostil, características que lembram o personagem de Páris (pretendente de Julieta na obra de Shakespeare).

A princípio, as tensões não estão muito relacionadas ao casal, mas no desenrolar do filme, Nina e Dé se aproximam e, igualmente, tornam-se cúmplices em suas ações, reflexo também do amor impulsivo. O drama romântico do filme também resulta na catarse e na identificação de quem o assiste, afinal trata-se de um amor romântico que mexe com as emoções e com os sentimentos inerentes a qualquer ser humano.

Utilizaremos, além da descrição das cenas mais importantes, o recurso imagético para melhor compararmos o processo de releitura e a questão intercultural. Dessa forma, encontraremos os elementos que intermedeiam a peça e o filme brasileiro, visto que esse intercâmbio proporciona uma relação entre a permanência dos elementos-chave, ou seja, reconhecimento de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, e, ao mesmo tempo, a reconfiguração da obra.

O tempo e o espaço de *Era uma vez* é a sociedade carioca do século XXI, na qual as demandas sociais são bem distintas daquelas da época shakespeariana. Romeu não recebe este nome, seu papel é apresentado na figura de Dé (Thiago Martins), um menino que vive em uma comunidade do Rio de Janeiro, morro do Cantagalo, e ganha a vida vendendo cachorro quente. Julieta, por sua vez, é Nina (Vitória Frate), filha de um milionário, que vive em um apartamento de alto padrão em Ipanema. As adaptações e releituras do teatro para o filme permitem mudanças de linguagens e palavras. Neste caso, até mesmo os nomes mudaram. Dé e Nina representam jovens cariocas da sociedade

contemporânea, com novas possibilidades, novas tecnologias e diferentes acessos (STAM, 2004).

Apesar das mudanças, os elementos-chave são reutilizados: a questão da violência, o amor impossível e a morte, por exemplo, são os principais elementos reconfigurados no filme. Em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a violência está presente a partir de desavenças familiares e entre os jovens Montéquios e Capuletos, principalmente pela valentia de Romeu em desafiar e enfrentar outros rapazes. Assim, Romeu acaba sendo banido da cidade por causar desordem. Em *Era uma vez*, a violência ganha espaço pelo capitalismo e sua consequente desigualdade de classes. Nesse cenário, Dé não é banido formalmente da sociedade, mas simbolicamente, por ser morador da favela, não sendo aceito nos ambientes frequentados pela alta sociedade carioca. Apesar de geograficamente os dois ambientes (apartamentos de luxo e o morro do Cantagalo) estarem muito próximos, essa aproximação geográfica não é suficiente para contribuir com a aproximação entre posições econômicas distintas.

Dé (Romeu) mora com a mãe e dois irmãos no morro do Cantagalo, mal sabe ler e escrever e, além de todas as dificuldades financeiras, o protagonista ainda vê sua vida se transformar drasticamente após a morte de um de seus irmãos, que sonhava em ser jogador de futebol e foi assassinado a tiros por um menino, supostamente do tráfico, e que estabelecia as próprias leis dentro do morro.

Depois disso, seu irmão mais velho, conhecido como Carlão (Rocco Pitanga), é preso injustamente após uma confusão na praia. Dentro da cadeia, Carlão se transforma e algum tempo depois, quando cumpre sua pena, volta ao morro do Cantagalo como autoridade do tráfico, e vinga a morte de seu irmão. O filme cria mediações entre a obra original e a releitura, o processo de apropriação concentra-se também na questão da cultura e da sociedade de chegada, ou seja, percorre um caminho que entrelaça a essência e a transformação, visto que o texto-fonte também tem sangue derramado, violência, injustiça e vingança (SILVA, 2013).

A transposição da peça para o filme transcende fronteiras em múltiplos sentidos, tanto em relação à cultura, ao tempo, à língua e à linguagem. Ao fazê-lo, gera novos valores e significados, e, a partir de trocas, proporciona interações entre o clássico e o moderno, o original e a releitura, a cultura de partida e a cultura de chegada. A releitura não perde de vista o original, mas se "ilumina" pelo novo contexto, pela nova dualidade que se constrói a partir da rivalidade entre centro e periferia, rico e pobre, levando em conta a ideologia e o contexto desse novo cenário. Embora faça parte de uma obra

ficcional, tanto o texto-fonte quanto o filme são construídos por significados reais (extratextuais).

Durante o filme, Nina (Julieta) é sequestrada por Carlão (irmão de Dé). Com o objetivo de salvá-la, Dé atira e mata o próprio irmão. Essa cena torna ainda mais clara a ressignificação da obra. O filme *Era uma vez* recontextualiza a violência também como uma questão política, como ordem pública do mundo moderno, a intertextualidade criada pela ressignificação das cenas permite a recuperação dos elementos-chave, neste caso a violência, quanto incorporação de um novo contexto. Está presente a questão da honra, sequência de violência e mortes, o que representa uma guerra civil (mencionada nas primeiras linhas da tragédia de Shakespeare), também ressignifica a questão de autoridade, que substitui o príncipe pelos policiais e/ou pelos traficantes (enquanto autoridades do morro).

Cena 9: Autoridade no contexto atual (centro urbano)



Fonte: *Era uma vez*.

Cena 10: *Era uma vez* – Autoridade do morro



Fonte: *Era uma vez*.



Tabela 3: A rivalidade em diferentes contextos

<p><b>Romeu e Julieta<sup>9</sup></b></p> <p>Prólogo</p> <p>(Entra o Coro)</p> <p>Duas casas, iguais em seu valor, em Verona, que a nossa cena ostenta, brigam de novo, com velho rancor, pondo guerra civil em mão sangrenta. Dos fatais ventres desses inimigos nasce, com má estrela, um par de amantes, cuja derrota em trágicos perigos com sua morte enterra a luta de antes. A triste história desse amor marcado e de seus pais o ódio permanente, só com a morte dos filhos terminado, duas horas em cena está presente. Se tiverem paciência para ouvir-nos, havemos de lutar para corrigir-nos.</p> <p>(Sai).</p>	<p><b>Era uma vez<sup>10</sup></b></p> <p>O início do filme é o personagem Dé (Romeu) narrando sobre o local em que vive. De acordo com o personagem, ele mora no lugar mais lindo do mundo, o morro do Cantagalo. Em seguida, o personagem descreve vários tipos de profissões que se encontram por ali: gari, babá, ambulante, flanelinha, garçom, motorista, <i>boy</i> (...).</p> <p>Enquanto isso, a câmera faz um panorama da cidade do Rio de Janeiro e do morro do Cantagalo. Dé continua caminhando, descendo as ladeiras, até o seu local de trabalho, um quiosque na praia de Ipanema. O pensamento “em voz alta” continua, e Dé se reconhece como alguém que faz parte de uma multidão invisível, que trabalha diariamente nas ruas de Ipanema. Ao concluir as primeiras palavras, a câmera corta. A própria estratégia de filmagem nos coloca diante da rivalidade, que será o motim da produção fílmica: a dualidade entre centro e periferia, entre rico e pobre.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>9</sup> SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

<sup>10</sup> Era uma vez. Direção: Breno Silveira. Produção: Conspiração Filmes. Coprodução: Globo Filmes e Lereby Produções. Rio de Janeiro: Columbia Pictures, 2008. 117 min.

Cena 11: *Era uma vez* – Morro do CantagaloFonte: *Era uma vez*.Cena 12: *Era uma vez* – Dé, RomeuFonte: *Era uma vez*.

Enquanto espectadores, continuamos a "ouvir o pensamento" de Dé, que reforça a rivalidade entre rico e pobre dizendo que sua mãe sempre disse que "rico é rico e pobre é pobre, cada um vive para o seu lado". Mas, toda vez que Dé via Nina (Julieta), ele esquecia disso.

Ao contrário do prólogo da peça, que já anuncia a trágica morte de Romeu e Julieta nas primeiras linhas, o filme concentra-se na esperança de Dé. A câmera também reforça a esperança do personagem. Enquanto somos testemunhas dos pensamentos do garoto,

Nina aparece na sacada do apartamento, e Dé a admira de longe. Ele está na praia, olhando para o alto, e Nina na sacada. A cena faz uma releitura da emblemática cena de Romeu e Julieta, a famosa cena do balcão, com a imagem fílmica a representar a distância entre Romeu(s) e Julieta(s)<sup>11</sup>.

Cena 13: *Era uma Vez* – Sacada do apartamento



Fonte: *Era uma vez*.

O cinema nacional retoma as origens de Shakespeare, e insere a questão popular, levando em conta a cultura popular brasileira. Além da cena do balcão, o filme reconfigura também a cena do baile de máscaras, em uma *rave*, com jovens de classe alta e o baile *funk* como símbolo de festa da periferia, nas quais os personagens irão se ‘infiltrar’. A mudança leva em conta principalmente a cultura e o espaço-tempo, e desmistifica cada vez mais considerações retrógradas de infidelidade, traição e vulgarização. O status subalterno atribuído às adaptações cinematográficas é cada vez mais desconstruído ao levar em conta que as adaptações não se limitam à imitação, mas tornam-se expressões comunicativas legítimas (STAM, 2006).

A cena do baile de máscaras, assim como outras cenas já citadas, proporciona a inserção de elementos culturais, levando em conta o texto-fonte, e, a partir dele, expande a narrativa pela remodelação, a intertextualidade se dá de forma plural e em diferentes

<sup>11</sup> Tratando-se de produções brasileiras, a cena do balcão já foi reproduzida tanto no cinema como na TV. A título de exemplo, a famosa cena do balcão já foi reproduzida por meio de paródia no programa dos Trapalhões em diferentes anos, 1986 e 2016. Também fez parte do filme brasileiro *Carnaval no Fogo* (1949), gênero chanchada, dirigido por Watson Macedo.

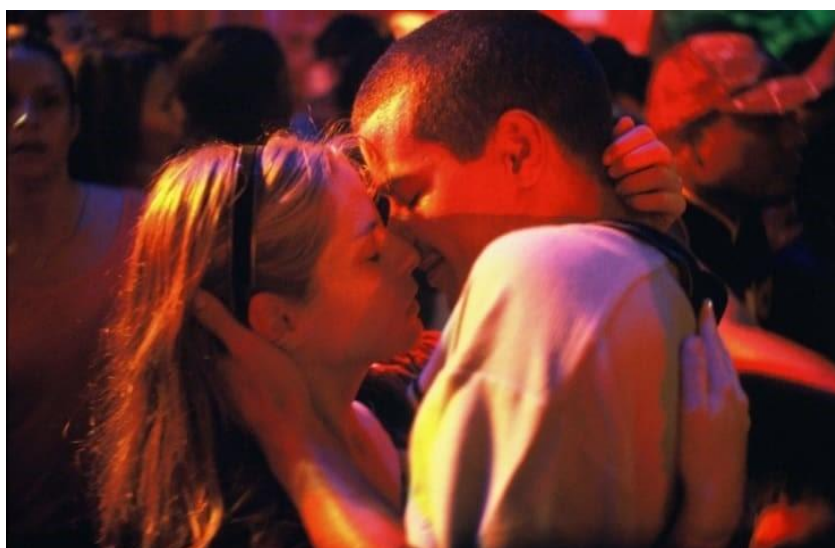
cenar. Nina decide ir até ao morro do Cantagalo para encontrar Dé, lá o encontra em um baile *funk*:

Cena 14: *Era uma vez* – Festa rave na praia de Ipanema



Fonte: *Era uma vez*.

Cena 15: *Era uma vez* – Baile funk no morro do Cantagalo



Fonte: *Era uma vez*.

O processo intercultural do teatro para o filme implica em mudanças em diferentes perspectivas, um novo cenário (Rio de Janeiro), insere também questões econômicas e sociais que expressam a brasilidade, e, além disso, ao que tange a linguagem, o filme subverte a linguagem de Shakespeare fazendo uso das gírias, sotaque carioca e expressões brasileiras. Embora sejam incorporadas novas características à narrativa e aos

personagens, a ideia central se mantém: os personagens se conhecem em uma festa à qual o protagonista não pertence.

Tabela 4: Do baile de máscara ao baile funk

<p><b>Romeu</b></p> <p>Se a minha mão profana esse sacrário, Pagarei docemente o meu pecado: Meus lábios, peregrinos temerários, O expiarão com um beijo delicado.</p> <p><b>Julieta</b></p> <p>Bom peregrino, a mão que acusas tanto Revela-me um respeito delicado; Juntas, a mão do fiel e a mão do santo Palma com palma se terão beijado.</p> <p><b>Romeu</b></p> <p>Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?</p> <p><b>Julieta</b></p> <p>Ai, têm lábios apenas para a reza.</p> <p><b>Romeu</b></p> <p>Fiquem os lábios, com as mãos unidas; Rezem também, que a fé não os despreza.</p> <p><b>Julieta</b></p> <p>Imóveis, eles ouvem os que choram.</p> <p><b>Romeu</b></p> <p>Santa, que eu colha o que os meus ais imploram. (Beijam-se.)</p>	<p><b>Era uma vez</b></p> <p>A cena do filme, que faz alusão ao baile de máscaras da tragédia original, é uma festa <i>rave</i>, que ocorre na praia de Ipanema. A festa é organizada pelos amigos de Nina (Julieta), esses amigos possuem a mesma classe social de Nina. Ao tentar entrar na festa, Dé (Romeu) é expulso pelos seguranças. Mas consegue entrar na segunda tentativa, ao se passar por um funcionário responsável pelas bebidas. Dé é apresentado à Nina por um amigo que eles têm em comum. Assim como na peça, a cena também é responsável pelo primeiro beijo do casal.</p> <p>A segunda cena, que também faz alusão ao baile de máscara, ocorre no morro do Cantagalo. Nina decide ir atrás de Dé e o encontra no baile <i>Funk</i>. A trilha sonora reforça ainda mais a característica atribuída ao filme: O Romeu e Julieta carioca. Enquanto Nina sobe as escadas do morro, ouvimos alguns <i>funks</i> cariocas, que fazem parte da diegese, quando o casal se encontra e dança junto, a música de fundo é: “Fico assim sem você”, nas vozes de Claudinho e Bochecha.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabela 5: O desfecho de Romeu e Julieta

<p><b>Romeu</b></p> <p>Pois jaz aqui Julieta; e sua beleza Faz desta tumba festa luminosa. Morte, deita-te aí, junto a esse morto. Eu hei de repousar por todo o sempre, E libertar da maldição dos astros.</p> <p>A carne exausta. Olhos, um olhar. Braços, o último abraço!</p> <p>E vós, ó lábios, Portal do alento, selai com este beijo Pacto eterno com a Morte insaciável.</p> <p>Ao meu amor! (Bebe.)</p> <p>Honesto boticário, Rápida é a droga.</p> <p>E assim, com um beijo, eu morro.</p> <p>(Cai.)</p> <p>(Julieta se levanta)</p> <p><b>Julieta</b></p> <p>Que prende o meu amor em sua mão?</p> <p>Um veneno lhe deu descanso eterno.</p> <p>Malvado! Nem sequer uma gotinha</p> <p>Para eu segui-lo? Vou beijar-lhe os lábios;</p> <p>Talvez que neles reste algum veneno</p> <p>Que me restaure a minha antiga morte.</p> <p>(Beija-o.)</p>	<p><b>Era uma vez</b></p> <p>No filme, Nina (Julieta) é sequestrada por Carlão, irmão de Dé (Romeu). Ao descobrir que o irmão sequestrou Nina, Dé o pressiona para libertá-la. Na briga, Dé acaba atingindo Carlão com um tiro, e foge com Nina para o quiosque onde trabalha. O casal acaba cercado pelos policiais. Na tentativa de sair dessa situação, Dé simula ter sequestrado Nina, e acaba levando um tiro. Ao ver Dé caído e já morto, Nina revida atirando contra os policiais e também acaba sendo morta pela polícia.</p> <p>Assim como em Shakespeare, Dé e Nina morrem juntos, porém o filme opta por uma recontextualização que tem como base o cenário urbano do Rio de Janeiro, cercado de violência. O desfecho mortal do casal permanece, mas o envenenamento da tragédia original dá lugar aos disparos das armas de fogo.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cena 16: *Era uma vez* - A tragédia no contexto brasileiro

Fonte: *Era uma vez*.

Encontramos diversas similaridades em *Era uma vez* e, ao mesmo tempo, muitas modernizações a partir de um novo contexto abrindo espaço para a cultura e a sociedade brasileira: a menina que mora em um condomínio de alto padrão (centro urbano), e o menino que trabalha no quiosque da praia e mora no morro do Cantagalo (região periférica do Rio de Janeiro). Isso é o que alimenta a rivalidade do novo Romeu e Julieta.

Atrelado à intertextualidade, o filme recorre à alusão para modernizar a tragédia, principalmente em relação às questões imagéticas: a cena do balcão, uma das cenas mais emblemáticas de Romeu e Julieta, é referenciada pela sacada do apartamento e pelo alto do morro do Cantagalo; o baile de máscaras é remodelado no contexto brasileiro pelo baile *funk* e pela festa *rave*; a autoridade do príncipe é representada pelos policiais e pelos traficantes da favela; e as espadas cedem lugar às armas de fogo.

Portanto, transpor Romeu e Julieta para o cinema significa não apenas transpor a peça para o filme, mas, em primeiro lugar, propor importantes diálogos com a sociedade e com a cultura brasileira, ou seja, explorar a questão intercultural a partir da releitura. Além disso, modernizar Romeu e Julieta significa dizer também que a fidelidade tem cada vez menos importância, enquanto a intertextualidade se destaca por proporcionar possibilidades infinitas à adaptação.

### 3.3 Análises conclusivas: *Era uma vez* e *O Casamento de Romeu e Julieta*

Ainda dentro da perspectiva de infinitas possibilidades, o filme *O Casamento de Romeu e Julieta* é mais um exemplo. Diferente da proposta do filme *Era uma vez*, que recorre às referências imagéticas de Romeu e Julieta, o filme *O Casamento de Romeu e Julieta* não traz referências imagéticas, mas recorre às ideias, aos sentidos e aos significados existentes em Romeu e Julieta, que se fazem presentes muito pela rivalidade e pelo amor proibido dentro do futebol.

Nessa adaptação/releitura, o dialogismo se faz presente por outras vias: abre-se mais espaço ao feminismo e aos espaços que a mulher contemporânea busca ocupar na sociedade (trabalho, família e filhos), vai além da posição unilateral do casamento.

A tabela abaixo tem o objetivo de esclarecer quais foram as principais similaridades e diferenças encontradas nas três versões de Romeu e Julieta:

Tabela 6: Principais diferenças e semelhanças entre o original e as adaptações/releituras

	<b>Romeu e Julieta (Original de Shakespeare)</b>	<b>O casamento de Romeu e Julieta</b>	<b>Era uma vez</b>
<b>Gênero</b>	Tragédia	Comédia	Drama/Tragédia
<b>Linguagem</b>	Popular (para a época)	Popular	Popular
<b>Nome</b>	Romeu e Julieta	Romeu e Julieta	Dé e Nina
<b>Rivalidade</b>	Entre famílias	Times de futebol	Classe social
<b>Subversão da protagonista feminina</b>	Desobediência ao pai	Tentativas de entrada no universo do futebol	Rompimento da barreira de classes

Fonte: Tabela elaborada pela autora.



Retomando mais uma vez o conceito de fidelidade, nota-se que as duas adaptações de *Romeu e Julieta* recorreram às transformações para modernizar a narrativa, a temática e as características estéticas, mas, ao mesmo tempo, conseguiram captar o que é fundamental em *Romeu e Julieta*: a rivalidade e o amor proibido. Tanto a rivalidade como o amor proibido foram representados por outras vias. Vale mencionarmos que a proibição em *Romeu e Julieta* é um elemento muito importante. Não se trata de uma mera proibição, mas de proibições que representem de alguma forma a vida ou morte, ainda que o final da tragédia alcance um final feliz como em *O Casamento de Romeu e Julieta*.

Nota-se também que a intertextualidade no campo da adaptação proporciona mudanças não só em relação ao contexto e aos personagens, mas implica em transformações em relação aos gêneros. Nesse sentido, o filme *Era uma vez* transpõe a tragédia para as telas e a modifica, explorando recursos propriamente cinematográficos, principalmente recursos relacionados às questões visuais e ao realismo por meio das tensões sociais e históricas. Ou seja, o gênero, nesse caso, reforça a representação do mundo contemporâneo contrapondo o morro e o centro urbano carioca (criando tensões características de uma tragédia e/ou do drama).

Já o filme *O Casamento de Romeu e Julieta* propõe um diálogo mais intenso com a comédia, embora a tragédia também esteja presente (já que é traço marcante em *Romeu e Julieta*). Desde o teatro, segundo Aristóteles (2013), a comédia é vista como um gênero menor, mas também é muito popular. Em uma perspectiva cinematográfica, analisamos que a comédia é um gênero que atende muito a proposta da Globo enquanto produtora cinematográfica, já que o objetivo é atender ao grande público. Talvez o diálogo com o grande público seja a maior ligação entre a comédia e os filmes da Globo Filmes.

Além disso, a comédia abre espaço para a realidade cotidiana, e representa pessoas comuns (PAIVA, 2008), o que cria relações com as transformações da narrativa fílmica: Romeu é oftalmologista (um cidadão comum, com uma profissão comum); Julieta é uma torcedora fanática do Palmeiras, que vai a todos os jogos do time do coração. Além do casal Romeu e Julieta, a realidade cotidiana e a representação de pessoas comuns estão também presentes nas torcidas organizadas, no movimento da cidade, que é alterado em dia de jogo, e nas superstições dos torcedores, as quais representadas de maneira cômica provocam o humor, assim como os empasses que Romeu e Julieta enfrentam.

Em relação à linguagem popular, nota-se que ela está aderente à proposta presente nos filmes da Globo Filmes, por isso foi mantida nas duas adaptações. A Globo Filmes

visa agradar ao grande público, e, além disso, a estratégia mercadológica da Globo é produzir um sistema integrado de mídias. Com base nessa estratégia, muito do que é popular na TV tem sido levado ao cinema. Vale mencionar que essa estratégia revolucionou o cinema brasileiro, desagradando aos críticos, mas agradando ao público, de acordo com dados de bilheteria.

Tabela 7: Ranking Filmes Nacionais – 2005 (por público)

	titulo	distrib.	sem.	cópias	público	renda	p.m.i.
1	DOIS FILHOS DE FRANCISCO	COL	20	290	5.319.677	36.728.278,00	6,90
2	XUXA E O TESOURO DA CIDADE PERDIDA	WAR	26	300	1.331.652	7.108.730,00	5,34
3	O CASAMENTO DE ROMEO E JULIETA	BVI	18	215	969.278	7.303.657,00	7,54
4	TAINÁ 2: A AVENTURA CONTINUA	COL	49	164	788.442	4.612.264,00	5,85
5	O CORONEL E O LOBISOMEM	FOX	13	163	654.983	4.678.543,00	7,14
6	MEU TIO MATOU UM CARA	FOX	17	121	591.120	4.095.008,00	6,93
7	ELIANA EM O SEGREDO DOS GOLFINHOS	FOX	21	103	330.742	2.022.729,00	6,12
8	MAIS UMA VEZ AMOR	WAR	20	144	228.567	1.662.516,00	7,27
9	VINICIUS	UIP	8	32	205.603	1.880.834,00	9,15
10	CASA DE AREIA	COL	23	35	187.296	1.557.698,00	8,32
11	CIDADE BAIXA	LUM/VIDEOF	10	31	117.224	934.346,00	7,97

Tabela 8: Ranking Filmes Nacionais – 2008 (por público)

	titulo	distrib.	estréia	cópias*	salas*	renda 2008	público 2008	renda total	público total
1	Meu nome não é Johnny	SONY/DTF	04/01/2008	162	171	18.021.354,00	2.075.731	18.367.101,00	2.115.673
2	Ensaio sobre a cegueira	FOX	12/09/2008	97	97	7.682.943,00	892.272	7.682.943,00	892.272
3	Era uma vez...	SONY	25/07/2008	89	89	4.542.398,00	565.258	4.542.398,00	565.258
4	Casa da mãe Joana	IMAG	19/09/2008	151	151	3.852.415,00	525.035	3.852.415,00	525.035
5	Última parada - 174	PAR	24/10/2008	135	137	3.715.951,00	522.670	3.715.951,00	522.670
6	Bezerra de Menezes - O diário de um espírito	FOX	29/08/2008	44	49	3.526.005,00	443.143	3.526.005,00	443.143
7	Sexo com amor?	FOX	01/02/2008	122	122	3.547.305,00	432.195	3.547.305,00	432.195
8	A guerra dos Rocha	FOX	10/10/2008	90	90	2.348.954,00	346.028	2.348.954,00	346.028
9	O guerreiro Didi e a ninja Lili	DIS	20/06/2008	130	130	2.048.541,00	329.106	2.048.541,00	329.106
10	Romance	DIS	14/11/2008	87	87	1.980.730,00	295.477	1.980.730,00	295.477
11	Xuxa em Um sonho de menina	WAR	21/12/2007	220	220	1.194.417,00	212.978	1.983.117,00	339.477
12	Os desafinados	DTF	29/08/2008	51	68	1.675.456,00	193.962	1.675.456,00	193.962
13	Chega de saudade	DIS	21/03/2008	31	31	1.514.059,00	180.045	1.514.059,00	180.045
14	Linha de passe	UNI	05/09/2008	56	56	1.429.956,00	160.342	1.429.956,00	160.342
15	A mulher do meu amigo	DIS	21/11/2008	59	59	1.078.641,00	147.621	1.078.641,00	147.621

Fonte: <http://www.filmeb.com.br/database2/html/home.php>. Acesso em: 20.12.2019.

Tanto em *Era uma vez* como em *O Casamento de Romeu e Julieta*, a linguagem popular colabora com os contextos. A forma simples de falar do menino do morro, ou as gírias utilizadas pelos traficantes e pelos torcedores de futebol, todas essas questões de linguagem reforçam a ideia que o filme quer passar, bem como o cenário. Vale lembrar que a linguagem popular está presente desde a peça de Shakespeare. Assim como os filmes, as peças também atendiam ao grande público, embora não fosse exclusividade, já que no teatro elisabetano havia estrutura tanto para a alta classe quanto para a classe baixa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um conjunto de fatores caracteriza a identidade do cinema brasileiro nos últimos anos. Este processo envolve a atuação do Estado na criação de um cenário econômico, alinhado com o desenvolvimento cultural, onde as leis e todos os projetos de incentivo colaborem com o crescimento do cinema nacional, tornando-o mais competitivo econômico e comercialmente. Daí a importância de leis como a Lei Roaunet e do Audiovisual, assim como a criação de órgãos oficiais que tratem do fomento e da fiscalização da indústria cinematográfica brasileira, como é o caso da Ancine.

Dado o cenário econômico do Brasil e muito também devido à globalização, torna-se inviável isolar as produções cinematográficas, ou seja, diferentes meios midiáticos estão convergindo cada vez mais. Partindo dessa análise, ao considerarmos o cinema brasileiro por meio da adaptação e da releitura, foi possível estabelecermos alguns pontos de semelhanças e diferenças na relação entre teatro, cinema e TV, já que as estratégias de produção e de formato passam por essas três mídias.

Nota-se a importância não só da construção narrativa da peça e dos filmes, mas também o contexto de produção, e como o contexto interfere nos elementos de cada uma das narrativas. Analisar o teatro elisabetano e Shakespeare colaborou com a pesquisa em diferentes aspectos, principalmente em relação às análises comparativas, já que o objetivo foi esmiuçar cada personagem, cada cenário e as diferentes formas de rivalidade. Analisar a identidade cultural e histórica presente em cada produção também auxilia para entendermos os diálogos que se abrem tanto em relação à peça como em relação aos filmes. Aqui nos concentramos principalmente em torno da personagem de Julieta, ainda que seja de maneira breve, como no filme *O Casamento de Romeu e Julieta*, em que as ideologias em torno do patriarcado e/ou do feminismo estão presentes.

Vale também ressaltarmos como a identidade popular esteve presente, tanto em Shakespeare, que foi popular em sua época, e que tinha como plateia diferentes públicos, como nos filmes, isso muito por conta da presença da Globo Filmes, que tem como marca de suas produções ou coproduções dialogar com o grande público. Os filmes buscam um cenário cotidiano e uma temática popular.

Em relação à adaptação, nota-se que os elos compartilhados entre a obra original e a adaptação/releitura demonstram o que Robert Stam e André Bazin teorizam: a fidelidade é algo a ser desmistificado. Por se tratar de um outro processo de produção e um outro tempo histórico, a narrativa é inevitavelmente modificada, mas essas

modificações não distorcem ou desqualificam a tragédia de Shakespeare. Como vemos em todos os exemplos imagéticos, houve apropriação da obra shakespeariana para a adaptação fílmica, mas seu espírito permanece, sofre atualização em novo contexto e outra matriz cultural, mas não deixa que se perca o significado e o sentido trágico com a crítica social.

O filme problematiza também a questão popular, característica marcante de Shakespeare e de suas peças, já que o teatro elisabetano era frequentado por diferentes classes sociais. *Era uma vez* opta por estender essa popularidade à matriz cultural brasileira ao representar algo que faz parte do cenário carioca: a dualidade entre o centro e a periferia, tão próximos e tão distantes.

O conceito de dialogismo se mostra em concordância com os estudos culturais, ao passo que, por meio dos diálogos dos próprios personagens e até mesmo pela construção da personalidade de cada um, abrem-se múltiplos diálogos, como, por exemplo, a personagem Julieta, que se demonstra uma personagem subversiva desde a obra original, e permite uma análise pelos discursos feministas, que aqui não aprofundamos, mas abrimos para reflexões futuras. O filme expandiu esse diálogo também ao personagem de Romeu, que foi reinterpretado por Dé, e ganhou novas características. O diálogo ou os diálogos propostos pelo filme estão em concordância com o espaço-tempo e com a sociedade que representa.

Ao analisarmos a dramatização e os gêneros tragédia e comédia, podemos levantar alguns elementos da narrativa que estão presentes desde o teatro grego, que originou o teatro, e organizou sua estrutura da forma em que hoje conhecemos. O uso de máscaras, por exemplo, que estavam presentes tanto no teatro grego quanto em Shakespeare, ainda é muito utilizado. Apesar de *Romeu e Julieta* não ser uma homenagem aos deuses, ainda assim, existe uma força ligada ao destino e a luta do herói contra vontades soberanas ou ordem dominante, que resulta em sofrimento e final infeliz: a morte do par central.

Além disso, temos a questão da catarse abordada por Aristóteles, que pode ser aplicada tanto ao gênero tragédia, no teatro, quanto ao gênero drama romântico no filme *Era uma vez*. Mesmo com a questão intercultural, o filme também provoca a libertação das emoções nos espectadores, afinal mexe com os sentimentos, além de existirem objeções ao amor, que também se aproximam muito da realidade, visto que a verossimilhança é uma das demandas da estrutura fílmica nesse contexto. Embora o gênero drama romântico abra possibilidade para o final feliz, diferente da tragédia, o filme optou por manter o final trágico do casal.

A análise intercultural mostra-se fundamental, uma vez que permite um aprofundamento maior em relação à coerência intertextual entre a tragédia de Shakespeare e o filme. Tanto a questão da adaptação e releitura quanto o processo intercultural permitiram aprofundarmos três elementos fundamentais nesse processo de apropriação: citação (por meio de semelhanças e alterações); alusão (cenas que embora tenham sofrido alterações, reproduzem a ideia central) e estilização (já que a adaptação fílmica possui um estilo próprio).

A própria linguagem cinematográfica, por meio de cenários, trilhas sonoras, fotografia e diálogos, permite diferentes possibilidades, por refletir não só sentimentos, mas também valores, realidades e ideologias. O filme, assim como a literatura, o teatro e artes afins, não é apenas entretenimento, mas constrói significados, e, enquanto objeto de comunicação, exige uma reflexão mais profunda e crítica em relação à problemática proposta.

A adaptação não apenas transpõe Romeu e Julieta como jovens que vivem um amor proibido por conta da rivalidade entre as famílias, mas expande com possíveis fechamentos das arestas deixadas, proporcionando uma releitura que se constrói com estilo próprio. O filme aborda assuntos delicados e complexos, como preconceito, violência, exclusão social e injustiça. Tal diversidade temática abre caminhos que dialogam com questões sócio-históricas e com críticas pertinentes ao cotidiano, principalmente dos jovens.

O cinema não está abaixo da literatura ou da filosofia, ele se realiza por conceitos diferentes, enraizados e criados pelo próprio campo cinematográfico. Em outras palavras, cinema não torna o espectador incapaz, preguiçoso ou acomodado, o filme pode preencher as lacunas da obra original, explorando as características das mídias audiovisuais e agregando diferentes e novos significados à obra adaptada, como ocorre nos dois filmes analisados. O cinema faz uso de obras, sejam elas em forma de desenho, série, peça, seja qual for o formato, sendo ele audiovisual ou não, para atribuir sentido que ecoa na cultura e no cotidiano.

A partir das teorias contemporâneas, a adaptação não cumpre um papel meramente de imitar a obra original, os temas e conceitos que foram acordados na mesma, mas atualiza o original, dialogando com as novas demandas socioculturais. A adaptação através das demandas próprias do cinema agrega questões multiculturais. Mais do que transpor o cânone para o audiovisual, o trabalho de adaptação também revisa a literatura e insere questões que estão à margem da sociedade. A própria ideia de literatura “pura”

fica cada vez mais distante, os resultados são produtos cada vez mais híbridos e multidiscursivos. A adaptação encontra sempre formas inovadoras de se realizar e atualizar a ficção, atribuindo novas características aos repertórios em que se baseia. Elas ganham cada vez mais autonomia, trabalham muitas vezes com o simbólico do texto prévio e se desprendem cada vez mais das amarras de fidelidade (STAM, 2006).

Os processos adaptativos englobam, dentre outras questões, a criatividade, que, através de características dos personagens e da construção narrativa do texto prévio, engendram novas características, muitas vezes por ficções e contextos de mundos paralelos, como o cotidiano retratado da comunidade do Cantagalo ou o universo do futebol brasileiro.

Transpor o conteúdo a um outro meio midiático implica em perdas e ganhos. Enquanto o cinema explora os recortes da câmera, o jogo de cenas, a tecnologia de som e imagem, dentre outras peculiaridades do mundo cinematográfico, o cinema acaba perdendo um pouco na questão verbal que o teatro, por sua vez, explora muito bem, considerando que os atores estão face a face com os espectadores, e as exigências performativas são outras, com outras possibilidades e recursos: as ações no teatro acontecem ali, naquele exato momento diante dos espectadores; enquanto a narrativa fílmica é passado, está gravada e editada (GAUDREAULT e JOST, 2009).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **A dialética do esclarecimento**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. 1. ed. São Paulo: Aeroplano, 2003.
- ALVES, Roosenberg Rodrigues. Família patriarcal e nuclear: conceito, características e transformações. **Pesquisa da Pós-graduação em História UFG/UCG**, 2009.
- ALVES, Soraya Ferreira; ANCHIETA, Amarílis Macedo De.; FRASÃO, Cândida Mendes. Interfaces, ressignificações e crítica da adaptação da literatura para o cinema. **Tradterm**, v. 21, p. 97-129, 2013.
- ARISTÓTELES. **A arte poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural Iluminuras, 2012.
- BARROS, De Luz Pessoa. Diana; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. Cap. 10, p. 122-147.
- BAZIN, André. **O que é cinema**. 1. ed. São Paulo: UBU, 2018.
- BEAUVOIR, Simone. De. **O segundo sexo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BERTIN, Marilise. Resende; MILTON, John. **William Shakespeare / Romeo and Juliet / Romeu e Julieta**. 2. ed. São Paulo: Disal, 2006.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare - A invenção do humano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês Batista. **Da Rússia czarista à web. Bakhtin e o Círculo**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- BRANDÃO, Tânia. **Uma empresa e seus segredos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2009.
- BUTCHER, Pedro. **A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro**. 1. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.



- CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- COSTA, Fábio Soares. Da; DOS SANTOS, Andréia. Mendes. Diferença e igualdade nas relações de gênero no esporte. **Holos**, v. 5, p. 140-150, 2018.
- FONTANA, Fabiana. Shakespeare, teatro moderno e movimento amador: a experiência do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno. **Pitágoras** 500, v. 7, p. 43-62, 2014. ISSN 7.
- GAUDREAULT, Aandré; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Unb, 2009.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: FAE/UFGM, 2006.
- GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. **Revista Brasileira de Educação Física e Esporte**, v. 19, p. 143-151, 2005. ISSN 2.
- GRECO, Clarice; PENNER, Thomaz. A. O cabo e a rede: relações entre a nova lei da TV paga e a produção webséries brasileiras. **Animus**, p. 17-33, 2018.
- GREENBLATT, Stephen. **Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England**. Oakland: Univ Califórnia Press, 1988.
- HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HELAL, Ronaldo George. Futebol, cultura e cidade. **Logos**, v. 3, p. 5-2, 1996. ISSN 2.
- HELIODORA, Bárbara. **Por que ler Shakespeare**. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2014.
- HELIODORA, Bárbara. **Caminhos do teatro ocidental**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. 1. ed. Abingdon: Routledge, 2012.
- IKEDA, Marcelo. **O cinema brasileiro a partir da retomada**. 1. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2015.
- KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEÃO, Liana. De Camargo; SANTOS, Marlene. **Shakespeare, sua época e sua obra**. 1. ed. São Paulo: Beatrice, 2008.

- LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo De. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, p. 17-34, 2003.
- LUSTOSA, Solange De Carvalho. **Brasilidade no cinema nacional: problematizando os processos de identidade**. Tese de doutorado - Universidade de Brasília - UnB. [S.l.]: [s.n.], 2013.
- LYRA, Bernardette. Horror, humor e sexo no cinema de bordas. **Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, p. 131-146, 2006. ISSN 51.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela**. 1. ed. São Paulo: Gente, 2014.
- NORIEGA, Sanchez. **De la literatura al cine**. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2000.
- NUNES, Glória Elena. Pereira. **Leituras de Shakespeare: da palavra à imagem**. **Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Elizabeth Chaves de Mello**. Universidade Federal Fluminense. Tese (Doutorado em Literatura Comparada - Centro de Estudos Gerais - Instituto de Letras). Rio de Janeiro, p. 154 p. 2006.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo. Perspectiva, 2008
- POLIDÓRIO, Valdomiro. A representação da natureza humana em Hamlet de William Shakespeare. **Travessias**, v. 3, 2009. ISSN 2.
- RESENDE, Aimara Da Cunha. Shakespeare on the screen: Brazilian cinema and TV. **Actes des congrès de la Société Française Shakespeare**, 2015.
- SANDVOSS, Cornel. Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, p. 08-41, 2013. ISSN 28.
- SANGION, Juliana. **Vale a pena ver de novo?: A Globo Filmes e as novas configurações do audio-visual brasileiro na pós-retomada**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 397. 2011.
- SANGION, Juliana. Cinema e TV no Brasil: breve panorama a partir da criação da Globo Filmes. **Ciência e Cultura**, v. 3, n. 64, p. 52-55, 2012.

- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Romeu e Julieta no cinema brasileiro: adaptações, apropriações e intertextos. **E-compós**, 2009.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. **A adaptação intercultural**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2013.
- STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2000.
- STAM, Robert. **Literature and Film**: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. 1. ed. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2004.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies**, v. 51, p. 19-53, 2006.
- STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- STAM, Robert. **World, literaturee, transnational cinema, and Global Media**. 1. ed. Abingdon: Routledge, 2019.
- STRAUBHAAR, Joseph. Brazilian television: The decline of American influence. **Communication Research**, v. 11, n. 2, p. 221-240, 1984.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 1. ed. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1995.
- TOLEDO, Luiz Henrique De. A cidade das torcidas: representações do espaço urbano entre os torcedores e torcidas de futebol na cidade de São Paulo. **MAGNANI, JGC e TORRES, L. de L. Na metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo, Edusp/Fapesp, p. 124-155, 1996.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2006.
- VIEIRA, João Luiz. O corpo popular: a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, 2003.