



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

INSTITUTO DE LETRAS – IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – PósLIT

SAFIRA PEDREIRA CATALDI

***THE BARD IN ALL THAT BAZ:***

**A TRANSCRIÇÃO DE *ROMEU E JULIETA* EM UMA NOVA MÍDIA E EM UM  
NOVO TEMPO**

Brasília

Fevereiro/2019

SAFIRA PEDREIRA CATALDI

***THE BARD IN ALL THAT BAZ:***

**A TRANSCRIÇÃO DE *ROMEU E JULIETA* EM UMA NOVA MÍDIA E EM UM  
NOVO TEMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

Brasília

Fevereiro/2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC357t Cataldi, Safira  
The Bard in all that Baz: a transcrição de Romeu e  
Julieta em uma nova mídia e em um novo tempo / Safira  
Cataldi; orientador Cláudio Roberto Vieira Braga. --  
Brasília, 2019.  
126 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2019.

1. Literatura e cinema. 2. tradução intersemiótica. 3.  
transposição fílmica. 4. William Shakespeare. I. Braga,  
Cláudio Roberto Vieira, orient. II. Título.

CATALDI, Safira. *The Bard in all that Baz: A transcrição de Romeu e Julieta em uma nova mídia e em um novo tempo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga (TEL/UnB)  
Orientador

---

Prof<sup>ta</sup>. Dr<sup>a</sup>. Soraya Ferreira Alves (LET/UnB)  
Examinadora – Membro Externo

---

Prof. Dr. André Luís Gomes (TEL/UnB)  
Examinador – Membro Interno

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa (TEL/UnB)  
Suplente

## AGRADECIMENTOS

Há quase dez anos eu entrava na Universidade de Brasília buscando um novo começo. Ainda fresca de uma antiga paixão – a moda –, desejava encontrar novos caminhos que, depois de algumas curvas, pudessem me levar de volta a ela. Mas a UnB, sorrateiramente, fez mais que isso. O caminho não foi fácil; da minha primeira aula, coincidentemente de Introdução à Teoria Literária, no agora longínquo ano de 2010, até aqui, briguei muito com as Letras e flertei, de forma nada furtiva, com outros cursos. Mas não fui, fiquei. Me carregando por esse caminho sinuoso, a UnB me trouxe vários ciclos e, não um, mas vários começos, e – o que eu julgava impossível – me trouxe também, não só uma, mas duas novas paixões: a tradução e a literatura; por tudo isso, lhe sou grata.

Ao Prof. Dr. Cláudio Braga, que foi o primeiro que encontrei em meu caminho quando cheguei às literaturas no curso de graduação e que provavelmente nem tem ideia do quão importantes me foram essas aulas iniciais. Hoje, como orientanda, agradeço também por sua atenção e dedicação e principalmente por sua abertura e receptividade como orientador.

A Verônica, Rebecca, Deborah e Virning, por quase dez anos de conversas intermináveis que nos rendem tantos frutos. Vocês realmente são o melhor que a UnB me trouxe.

A meus irmãos, Pedro e Gabriel, por seguirem sempre ao meu lado, nos percalços e nas vitórias.

A meus pais, por me ensinarem desde cedo que estudar não é chato e por todos os sacrifícios sem os quais eu jamais sonharia chegar tão longe.

A Deus, *“He, that hath the steerage of my course”*.

## RESUMO

As transposições filmicas de obras literárias têm sido uma constante desde o advento do cinema, e William Shakespeare é um dos autores que mais se faz presente quando se trata deste assunto, seja ao se falar sobre suas obras e inúmeros correspondentes cinematográficos ou ao se falar de questões relativas a autoria e fidelidade. A presente dissertação trata de um estudo comparativo entre o texto dramático *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e sua transposição para o cinema, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, feita em 1996 pelo diretor e produtor australiano Baz Luhrmann, que foi criticada por se distanciar da visão tradicionalmente utilizada ao se lidar com as obras do Bardo. Tendo como fio condutor a forma com a qual conceitos de inovação e quebra de paradigmas sempre estiveram atrelados às obras de Shakespeare, objetiva-se demonstrar como Luhrmann faz uso do próprio texto de partida para criar um diálogo entre os elementos shakespearianos e a contemporaneidade, desenvolvendo um universo fílmico verossímil e renovando os significados trágicos do texto dentro do universo contemporâneo da década de 1990 – época em que a obra fílmica foi lançada. Ademais, pretende-se demonstrar como Luhrmann faz uso das técnicas e aspectos formais que o cinema tem a oferecer para transpor o texto de partida semântica e estruturalmente como um todo para a nova mídia, criando camadas de significação que trabalham em conjunto para construir a recepção da obra de forma multifacetada, assim como Shakespeare o fazia com sua escrita. Dessa forma, ao se analisar a obra fílmica se pode perceber, por meio da relação estabelecida entre literatura e cinema, a obra literária de partida em seus múltiplos níveis de significação, não como uma caricatura que se perde de Shakespeare, mas como uma transcrição que apreende Shakespeare em um novo tempo e em uma nova mídia.

**Palavras-chave:** *Romeu e Julieta*; Shakespeare; Baz Luhrmann; Transposição fílmica; Literatura e cinema.

## ABSTRACT

Filmic transpositions of literary works have been a constant ever since the advent of cinema, and William Shakespeare is one of the authors most constantly linked to this subject, whether concerning his works and their innumerable filmic correspondents or concerning discussions about authorship and fidelity. The present dissertation presents a comparative study between the dramatic text *Romeo and Juliet*, by Shakespeare, and its filmic transposition, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, produced in 1996 by Australian director and producer Baz Luhrmann, which was criticized due to its detachment from the points of view traditionally used when dealing with the Bard's works. By having the way in which concepts of innovation and the defiance of norms have always been attached to Shakespeare's works as a guideline, this dissertation aims to demonstrate how Luhrmann uses the very source text to create a dialogue between the Shakespearean elements and contemporaneity, developing a credible filmic universe and renewing the text's tragic significances within the contemporary universe of the 1990s – time in which the film was released. Furthermore, this dissertation aims to demonstrate how Luhrmann uses techniques and formal aspects available through cinema to transpose the source text semantically and structurally as a whole within the new media, creating layers of meaning that work together in order to establish its reception in a multifaceted way, just as Shakespeare did with his writing. With this, when analyzing the film one is able to notice, through the relationship established between literature and cinema, the source literary work in its multiple layers of meaning, not as a caricature that is lost from Shakespeare, but as a transcreation that apprehends Shakespeare in a new time and within a new media.

**Keywords:** *Romeo and Juliet*; Shakespeare; Baz Luhrmann; Filmic transposition; Literature and cinema.

*“You said ‘I love you like the stars above, I’ll love you till I die’  
There’s a place for us, you know the movie song  
When you gonna realize it was just that the time was wrong, Juliet?”*

*Romeo and Juliet, Dire Straits*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 .....	29
Figura 2 .....	30
Figura 3.....	31
Figura 4 .....	31
Figura 5 .....	32
Figura 6.....	33
Figura 7.....	42
Figura 8 .....	55
Figura 9 .....	56
Figura 10 .....	57
Figura 11 .....	60
Figura 12 .....	62
Figura 13 .....	63
Figura 14 .....	66
Figura 15 .....	84
Figura 16 .....	85
Figura 17 .....	87
Figura 18 .....	89
Figura 19 .....	89
Figura 20 .....	91
Figura 21.....	98

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>1 – A Shakespeare o que é de Shakespeare .....</b>	<b>19</b>
1.1 – Shakespeare e o cinema .....	19
1.2 – Shakespeare e o realismo .....	24
1.3 – Mundo artificial, experiência real .....	26
1.4 – O texto provê, o filme revê .....	35
<b>2 – Uma tragédia para chamar de nossa .....</b>	<b>46</b>
2.1 – A contemporaneidade e a experiência trágica .....	47
2.2 – A contemporaneidade em diálogo com o passado .....	49
2.3 – Tragédia do horário nobre .....	54
2.4 – Amor nos tempos da mídia .....	64
<b>3 – Vamos às “formalidades” .....</b>	<b>73</b>
3.1 – “Formalidades” shakespearianas .....	74
3.2 – “Formalidades” cinematográficas .....	77
3.3 – O texto se (trans)forma no visual .....	82
3.4 – A montagem forma o ritmo .....	94
3.5 – A trilha sonora (re)forma a narrativa .....	101
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>114</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>120</b>
<b>Referências Filmográficas .....</b>	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

A história de “Julieta e seu Romeu” (5º ato, cena 3)<sup>1</sup>, jovens que morreram por amor, vítimas do ódio de suas famílias, constitui uma tragédia canônica que muitos conhecem, sem, no entanto, terem tido contato com a obra em si. Isso é um aspecto comum às obras de William Shakespeare – são obras muito conhecidas e citadas, ainda que de forma superficial. Exatamente por isso, Pedro Sússekind (2008) destaca Shakespeare dentre os autores que possuem grande influência e valorização no mundo todo. Considerado, segundo Sússekind (2008), o autor mais estudado no mundo, Shakespeare segue há mais de cinco séculos servindo como um exemplo “para o caráter inesgotável da expressão artística” (SÜSSEKIND, 2008, p. 16), com obras sempre abertas a novas leituras e reinterpretações.

O cinema também tem grande influência nisso, com suas adaptações e releituras. No caso das transposições de Shakespeare para o cinema, Melissa Croteau (2009) destaca como os roteiristas e diretores transformam as peças lendárias de acordo com suas próprias expressões cinematográficas, explorando novas significações, e afirma que, mesmo depois de tantas transposições filmicas, o público continua se interessando por elas exatamente “porque uma nova leitura do velho texto será desvendada” (CROTEAU, 2009, p. 18)<sup>2</sup>.

*Romeu e Julieta*, por exemplo, foi transposta para o cinema inúmeras vezes desde a época do cinema mudo, e ainda mais se levarmos em conta as obras filmicas que recriam e adaptam o enredo do texto de partida de forma indireta – como o musical *West Side Story* (1961) – e obras filmicas que utilizam o texto de partida para criarem paródias – como o filme independente *Tromeo and Juliet* (1996) e a animação *Gnomeo & Juliet* (2011). Ilaria Floreano (2016) aponta cinco transposições filmicas de *Romeu e Julieta* desde a criação do cinema sonoro ocidental: iniciando com a de George Cukor (1936), seguindo com a de Renato Castellani (1954), e finalizando com a mais recente, com direção de Carlo Carlei e roteiro adaptado por Julian Fellowes (2013). Dentre as cinco também constam as duas transposições mais famosas: a de Franco Zeffirelli (1968) e a de Baz Luhrmann (1996). É importante ressaltar

---

<sup>1</sup> Todas as citações de *Romeu e Julieta* foram retiradas da referência bibliográfica SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliadora. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. No corpo do texto desta dissertação será indicado apenas o ato e a cena de cada referência, uma vez que o texto traduzido não é paginado nem possui numeração de linhas.

<sup>2</sup> “Because a new reading of the old text will be unveiled.” (Todas as traduções presentes nesta dissertação são de autoria nossa.)

que essas cinco obras filmicas se destacam, pois estabelecem uma conexão direta com a obra de partida, sendo recebidas pelo público explicitamente como obras filmicas de *Romeu e Julieta* – as obras filmicas *Tromeo and Juliet* (1996) e *West Side Story* (1961), por exemplo, sequer creditam *Romeu e Julieta* dentre o material utilizado para o roteiro, apesar de claramente contarem com o texto dramático como inspiração.

Mesmo com toda essa influência do cinema na recepção das obras shakespearianas, durante anos o cinema foi visto como o “primo pobre” da literatura, sendo constantemente estigmatizado como cópia e, por isso, devedor. No entanto, Marcel Vieira Barreto Silva e Rafael de Luna Freire (2007) dizem que as teorias atuais referentes a transposições filmicas têm se esforçado cada vez mais para transcender as questões de fidelidade, focando metodologias mais abrangentes. Sendo assim, os autores ponderam que, para se compreender o processo de transposição filmica, não basta apenas catalogar semelhanças e diferenças entre as obras de partida e de chegada. A análise comparativa deve entender a transposição filmica como uma ressignificação estética e ideológica; como um processo cultural.

Tânia Franco Carvalhal (2006) cita o que Etienne Souriau denomina “a correspondência das artes” (CARVALHAL, 2006, p. 49) ao mostrar a reformulação que os conceitos básicos da literatura comparada tradicional sofreram ao longo dos anos. Hoje, a literatura comparada não se ocupa apenas das relações entre textos literários, mas engloba também as relações entre literatura e outras formas de expressão artística, como o cinema, a música, as artes visuais e o teatro.

Uma vez que os estudos semióticos “trazem novas possibilidades de compreensão para essas correspondências” (CARVALHAL, 2006, p. 49), Lúcia Sá Rebello (2012) também afirma que o diferencial da literatura comparada está, hoje, exatamente “na possibilidade da disciplina para atuar em diferentes áreas e de se apropriar dos métodos dessas áreas” (REBELLO, 2012, p. 8). É importante ressaltar aqui, o aspecto literário de *Romeu e Julieta*, que mesmo sendo um texto dramático – escrito com o intuito de ser encenado –, continua sendo também estudado e entendido como literatura. Com base nisso, esta dissertação tratará das relações existentes entre literatura e cinema, as quais têm sido “uma constante ao longo dos mais de 110 anos do cinema” (REBELLO, 2012, p. 10).

Tanto para Carvalhal (2006) quanto para Robert Stam (2008), a teoria de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva em 1969 criou uma abertura no campo comparativista, encorajando os estudiosos a se livrar de preconceitos antigos e adotar

abordagens crítico-analíticas, focando as contribuições que os campos podem trazer uns aos outros. Além disso, Claus Clüver (2006) destaca a importância nos estudos interartes do recente reconhecimento de que a intertextualidade sempre significa também uma intermedialidade, pelo menos quando se trata de obras que, independentemente de sua forma, representem aspectos da realidade sensorialmente apreensível.

Quando se fala de tradução intersemiótica, que trata de uma mudança de um sistema de signos para outro, ou frequentemente de uma mídia para outra, cada vez mais o foco passa a ser como a intermedialidade influencia e renova nossa recepção do texto de partida. Questões de fidelidade se tornam, portanto, obsoletas, uma vez que o importante seria entender como a nova mídia, fazendo uso de suas técnicas próprias, entende e realça os aspectos literários do texto de partida, retrabalhando-os temática e estruturalmente.

“A expressão *tradução intersemiótica* foi dada por Roman Jakobson em 1959 para conceituar a *transmutação* ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais” (GUALDA, 2010, p. 217, grifo no original). Levando isso em conta, Linda Catarina Gualda (2010) enfatiza que ao se transpor a mensagem da obra de partida, reformulando-a e traduzindo-a para outro sistema, abre-se mão da fidelidade, uma vez que os equivalentes semânticos se estabelecem em dois sistemas de signos diferentes, sendo impossível estabelecer conexões idênticas dentro dos dois sistemas.

Dessa forma, as inter-relações que a literatura mantém com as demais artes podem, segundo Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), ser estudadas como traduções, “ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos – aqui incluídas as relações entre o cinema e a literatura dramática” (DINIZ, 1999, p. 13), já que cada vez mais a tradução é vista como um produto de leituras variadas. Com isso, Diniz (1999) ressalta como a transposição cinematográfica de obras literárias passa a ser vista menos como uma cópia e mais como uma transcrição, uma leitura crítica que leva em conta o momento em que é realizada e a audiência para qual é realizada.

“Todavia, esse procedimento considera a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para um outro texto (ou sistema)” (GUALDA, 2010, p. 217), o que quer dizer que, mesmo que as duas obras se estabeleçam como autônomas, exatamente por existir esse processo de tradução, ou transmutação, se mantém um elo entre elas, estrutural e de sentido, mesmo em mídias diferentes. Percebe-se então como, na verdade, a ideia de fidelidade

se transforma, passando a significar a forma com que a tradução mantém o elo entre as duas obras, de partida e de chegada, de forma que, mesmo constituindo obras autônomas, elas se mantenham ligadas semântica e estruturalmente.

Diniz (1999) também defende, citando Jack Jorgens, que “Shakespeare, considerado como o escritor das estruturas dramáticas intrincadas, das características ricas e da poesia cinematográfica, tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema” (DINIZ, 1999, p. 32). O contrário também acontece, segundo Mark Thornton Burnett (2000): o cinema também tem muito a oferecer a Shakespeare, uma vez que, com o drama shakespeariano sendo constantemente revisitado por meio de reinterpretações fílmicas, o *status* de fenômeno multicultural de Shakespeare é constantemente renovado. Além disso, a relação entre as obras shakespearianas e o cinema também ajuda a reabrir discussões sobre temas como a autoridade literária, a representação da literatura em outras mídias e a relevância de suas obras para a contemporaneidade.

Quando a transposição fílmica de Luhrmann foi lançada, a crítica especializada se dividiu. Algumas foram favoráveis, como a do diretor britânico Oliver Parker para a revista *Cineaste*, em 1998, que chamou o filme de “passional e vivo e incrivelmente acessível” (*apud* RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>3</sup>. Entretanto, Lucy Hamilton (2000) enfatiza que houve uma grande revolta da opinião conservadora, que expressou seu ultraje em várias críticas, muitas destas atacando desde a escolha explícita do nome do filme, *William Shakespeare’s Romeo + Juliet*, até as escolhas estéticas do diretor.

Welton Jones, do jornal *The San Diego Union Tribune*, disse que “é muito bom que o nome de Shakespeare esteja incluído no título. Caso contrário, você poderia confundir esta versão audaciosa da história do par de amantes adolescentes por um videoclipe estendido” (*apud* LEHMANN, 2001, p. 190)<sup>4</sup>. Peter Travers, da revista *Rolling Stone*, apesar de ter escrito uma crítica relativamente favorável ao filme, também se prendeu ao nome: “É bom que o nome de Shakespeare esteja incluído no título, ou você poderia confundir a cena inicial pelo *Romeu e Julieta* de Quentin Tarantino” (TRAVERS, 1996, não paginado)<sup>5</sup>, enquanto Jim Welsh, em

---

<sup>3</sup> “Passionate and poignant and hugely accessible.”

<sup>4</sup> “Good thing Shakespeare’s name is included in the title. Otherwise, you might mistake this audacious version of his tale of star-crossed teen lovers for an extended music video.”

<sup>5</sup> “It’s a good thing that Shakespeare gets his name in the title, or you might mistake the opening scene for Quentin Tarantino’s *Romeo + Juliet*.”

uma crítica para o *Literature/Film Quarterly*, alega que “o espetáculo criado no filme constantemente se sobressai, reduzindo a poesia” (WELSH, 1997, p. 152)<sup>6</sup>.

Geoffrey Way (2007) afirma que vários críticos desvalorizaram o filme, utilizando o termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) para descrevê-lo. O próprio Franco Zeffirelli criticou o trabalho de Luhrmann dizendo que o “filme não atualizou a peça, apenas a transformou em uma grande piada [...], mas pelo visto a pseudocultura dos jovens de hoje não teria digerido a peça sem que ela estivesse maquiada desse jeito, com toda essa distração” (*apud* RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>7</sup>; o que soa um tanto estranho, uma vez que, segundo Lynda E. Boose (1997), Zeffirelli “destrinchou para depois cortar e colar a narrativa do século XVI para poder contar e vender uma história mais dócil à audiência contemporânea” (BOOSE, 1997, p. 1)<sup>8</sup>.

Para Hamilton (2000), o filme de Zeffirelli, *Romeo and Juliet* (1968), também foi revolucionário para seu tempo, mas obteve críticas mais favoráveis por ser mais tradicional em suas escolhas técnicas, já que a periodização da história na Renascença contrabalançou os atores inexperientes e as alterações no texto de partida, criando uma ilusão de respeito “para com as ‘regras’ de quando se lida com o Bardo” (HAMILTON, 2000, paginação irregular)<sup>9</sup>, ao contrário de Luhrmann, que “se propôs a traduzir o poder da história de Shakespeare para uma geração visualmente direcionada” (HAMILTON, 2000, paginação irregular)<sup>10</sup>.

Na transposição fílmica mais recente, de 2013, Carlo Carlei seguiu em direção oposta à de Luhrmann e filmou o texto de partida novamente no contexto renascentista, com locação em Verona, na Itália. No entanto, apesar de Carlei ter divulgado sua transposição fílmica como a primeira desde a de Zeffirelli a “devolver a infinitamente adaptável tragédia de Shakespeare para suas raízes Veronenses” (CHANG, 2013, não paginado)<sup>11</sup>, e apesar de ter menos cortes se comparado às outras duas transposições, seu roteirista, Julian Fellowes, tomou inúmeras liberdades em relação ao texto de partida, acrescentando cenas e modificando consideravelmente os diálogos.

<sup>6</sup> “The film’s spectacle constantly overpowers and overwhelms the poetry.”

<sup>7</sup> “Film didn’t update the play, it just made a big joke out of it [...], but apparently the pseudo-culture of young people today wouldn’t have digested the play unless you dressed it up that way, with all those fun and games.”

<sup>8</sup> “Deliberately whittle down and then cut and paste the sixteenth-century narrative in order to tell and sell a story more amenable to contemporary viewers.”

<sup>9</sup> “Towards the ‘rules’ of dealing with the Bard.”

<sup>10</sup> “Attempting to translate the power of Shakespeare’s story to a visually-attuned generation.”

<sup>11</sup> “To return Shakespeare’s endlessly malleable tragedy to its Veronese roots.”

Faz-se relevante mencionar essas duas transposições filmicas em comparação à transposição feita por Luhrmann, pois pode-se perceber como a obra *Romeu e Julieta* e como a própria forma com que o texto é transposto para o meio cinematográfico se modificam ao longo dos anos e de acordo com as escolhas do diretor. As três são as mais recentes transposições explícitas do texto de partida e existe uma distância temporal considerável entre elas – quase trinta anos da primeira (1968) para a segunda (1996) e quase vinte anos desta para a terceira (2013) – estando a de Luhrmann no meio delas, o que pode ser significativo para compreender a forma com que essas obras são produzidas por seus diretores e recebidas pelo público.

Meu interesse em fazer um trabalho comparativo se deu exatamente enquanto assistia à transposição filmica de Carlei, *Romeo & Juliet* (2013). Durante o filme, percebi que sentia um certo distanciamento, como se estivesse presenciando uma sequência infundável de falas decoradas e coreografias artificiais. Foi então que me lembrei como a transposição filmica de Baz Luhrmann havia me marcado. Apesar da estética *Kitsch*, com sua tendência ao exagero e seu uso de técnicas antirrealistas, o filme me deixou, e me deixa ainda hoje, com uma grande sensação de realidade; cada cena, cada fala, me transporta para aquele mundo e me faz acreditar na história que está sendo contada.

Segundo Elias Pereira (2011), esse ato de “entreguismo” é o que faz com que o público se deixe “sugestionar pelo universo fictício das imagens, a ponto de se integrar no jogo de conflitos e desejos como se fizesse parte deles [...]”. O espectador, na verdade, não ‘assiste’ ao filme: ele o vive” (PEREIRA, 2011, não paginado). No entanto, para Gualda (2010), isso só acontece quando o conteúdo do filme se apresenta como um conjunto de temas combinados que suscitam reflexão, que só despertarão interesse se criarem uma conexão direta com o público.

Uma das razões de Shakespeare continuar relevante é que ao lermos suas obras conseguimos, ainda, aplicá-las às nossas questões internas e aos problemas de nossa sociedade. A partir do conceito de realismo artístico e da estética ontológica de Georg Lukács, Miguel Vedda (2014) diz que a arte serve para mostrar que no interior das variações da experiência cotidiana existe uma continuidade na conduta humana; a arte capta essa continuidade e fixa na memória da humanidade o que a experiência cotidiana não deixa o ser humano perceber prontamente. É esse aspecto desmistificador da vida, segundo Vedda (2014), que faz com que determinadas obras se tornem atemporais e possam ser relidas, repensadas e retrabalhadas ao longo dos anos sem ficarem presas a uma época específica e sem perderem sua relevância.

Assim acontece com *Romeu e Julieta*. No entanto, uma produção cinematográfica datada, que insiste em manter a história na época em que foi escrita, pode fazer o oposto, afastando o público e impedindo-o de enxergar o caráter revelador da obra. É a partir desse conceito que me proponho a analisar a escolha de Luhrmann de transportar *Romeu e Julieta* da era elisabetana para a década de 1990, tanto histórica quanto esteticamente. Será que essa escolha se faz relevante para, como Miguel Vedda (2014) coloca, renovar o “aspecto desmistificador” (VEDDA, 2014, não paginado) do texto?

É importante se perceber a obra de arte – e aqui se insere tanto a literatura quanto o cinema – como uma maneira de se enxergar e de se expressar o mundo e a sociedade, de forma que, segundo Ermenegildo Bastos (2011), a obra de arte passa a ser uma forma de revelação e compreensão da realidade. Bastos (2011) enfatiza, no entanto, que, para que isso seja possível, é imprescindível fugir tanto da visão da obra de arte como retrato sociológico da sociedade quanto da visão formalista que vê a obra de arte fechada em si mesma. Para ele, a obra de arte consegue atingir seu propósito quando combina os dois, contexto e forma, ao mesmo tempo refletindo o mundo em sua estrutura intrínseca e dando forma ao conteúdo externo para que ele se torne compreensível.

Sendo assim, para uma compreensão aprofundada da obra de arte, é necessário que se leve em conta como os dois lados, contexto e forma, são usados de forma a intensificar sua recepção e sua compreensão, criando múltiplos níveis de significação dentro dela. Shakespeare faz isso em suas obras, refletindo o conteúdo nos aspectos formais e estilísticos para enredar seu público em diversas camadas de significação. Os aspectos formais são, portanto, importantes dentro do texto de Shakespeare e devem ser também levados em conta quando seu texto é transposto para uma nova mídia, de forma que essas camadas de significação sejam mantidas, ou repensadas na nova mídia. No caso da transposição de *Romeu e Julieta* para o cinema, é importante que a obra fílmica perceba esses aspectos formais e estilísticos inseridos conscientemente por Shakespeare como intensificadores do enredo e os trabalhe dentro da nova mídia, fazendo uso das técnicas que o cinema tem a oferecer.

O contexto, por outro lado, se torna importante, não como uma forma de “explicar” a obra de arte, mas como uma forma de entender como a obra de arte e as práticas sociais se combinam e se influenciam ao longo dos anos, inclusive para que se possa analisar como as obras de arte ultrapassam os séculos se carregando de novas significações e novas interpretações sem perderem sua relevância para o novo público. O contexto pode, assim, ser

usado também como uma forma de intensificar a obra de partida, reforçando seus temas e conectando-a à experiência cotidiana do novo público.

Levando isso em conta, esta dissertação tem como foco a interpretação fílmica do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), que dividiu o público e a crítica ao transportar para o final do século XX o texto dramático de Shakespeare. Se pretende investigar, por meio de análises comparativas com o texto de partida, *Romeu e Julieta*, se a releitura dada por Baz Luhrmann à obra, com sua estética *Kitsch* e exagerada, consegue reforçar e ressignificar, não só o enredo, mas os aspectos formais e estruturais do texto de partida, ao transpor a obra para a contemporaneidade e para a nova mídia. As outras duas transposições fílmicas – de Zeffirelli e de Carlei – já mencionadas como relevantes para um entendimento de como a obra de partida é interpretada pelo diretor e rerepresentada para público de cada época, serão também utilizadas como suporte para comparações com a transposição de Luhrmann quando propício ao longo desta dissertação.

No capítulo 1, é analisado como Luhrmann faz uso de todo o potencial já existente no texto de Shakespeare para desenvolver um mundo que faça sentido para o público contemporâneo. Iniciando-se com uma contextualização sobre o conceito de originalidade, frequentemente ligado a Shakespeare, a base teórica usada é a relação de Shakespeare com o cinema, abordando questões referentes à fidelidade e à ressignificação do cânone literário em outra mídia, e os conceitos do realismo artístico de Lukács (1965), que defende a obra de arte como reveladora da realidade. Pretende-se verificar se a transposição fílmica de Luhrmann é capaz de criar um diálogo entre os elementos shakespearianos e a contemporaneidade, desenvolvendo um universo fílmico verossímil que estabeleça uma relação com o desenrolar da trama.

No capítulo 2, é analisado como a transposição fílmica faz uso de elementos existentes no texto de partida para criar diálogos com a contemporaneidade do público e renovar os significados trágicos da obra. Iniciando-se com uma contextualização sobre o desenvolvimento de *Romeu e Julieta* como tragédia, a base teórica usada é o conceito de tragédia contemporânea e de narrativas pós-apocalípticas, para refletir sobre o entendimento e a transmissão de conceitos trágicos na contemporaneidade, e a relação entre contexto histórico e expressão artística, levando em conta como ambos trabalham em conjunto para transpor a realidade para o público. Pretende-se verificar se Baz Luhrmann se utiliza do contexto histórico em que está inserida a década de 1990 de forma relevante para que se estabeleça um diálogo com o texto de

partida e a época de sua criação, e uma identificação entre a obra de partida e o público contemporâneo.

Por fim, no capítulo 3, é analisado como Luhrmann faz uso das técnicas cinematográficas para transpor o texto de partida formalmente para as telas. Iniciando-se com uma contextualização sobre como Shakespeare desenvolvia os versos dentro de seus textos dramáticos, muitas vezes quebrando as regras impostas, para que suas composições ficassem mais naturais e expressivas, a base teórica usada é estabelecida a partir da visão dos aspectos formais como partes importantes dentro da obra literária, capazes de criar novas camadas de significação, complementando o desenrolar da narrativa. Também são usados conceitos advindos dos estudos da tradução intersemiótica que entendem a transposição fílmica como uma transcrição, uma ressignificação da obra de partida temporal e esteticamente. Pretende-se verificar se Luhrmann se utiliza dos aspectos formais cinematográficos para transpor os múltiplos níveis de significação da obra de partida para a nova mídia.

Dessa forma, aborda-se a transposição fílmica *William Shakespeare's Romeo + Juliet* como uma ressignificação da obra de partida e pretende-se investigar se o longa-metragem de Baz Luhrmann, ao transpor *Romeu e Julieta* para o momento atual (o filme foi lançado em 1996, retratando a sociedade da época) e para uma nova mídia, é capaz de ressignificar os temas e nuances presentes em *Romeu e Julieta* estética e historicamente na contemporaneidade.

Pretende-se, com esta dissertação, apresentar uma nova visão de interpretação e análise de transposições fílmicas de obras literárias, que leva em conta como o texto literário pode ser percebido e transposto fazendo uso consciente das técnicas cinematográficas para transpor não apenas o conteúdo da obra literária, mas também seus elementos formais. Dessa forma, deixa-se de lado o conceito de fidelidade como uma característica estanque e limitadora, uma vez que mais importante do que pinçar as palavras e cenas do texto literário na obra fílmica, se faz mais relevante perceber como a obra fílmica retrabalha a obra literária por completo, refletindo suas camadas de significação dentro de uma nova mídia.

## CAPÍTULO 1

### A SHAKESPEARE O QUE É DE SHAKESPEARE

Para Pedro Süssekind (2008), “algumas obras de arte já foram tão estudadas, comentadas e interpretadas, que podem servir de exemplos justamente para o caráter inesgotável da expressão artística, sempre aberta a novas leituras” (SÜSSEKIND, 2008, p. 16). William Shakespeare é um desses autores que Süssekind (2008) aponta como incansavelmente estudados no mundo todo, com diversas obras que podem ser citadas como exemplos desse tipo de expressão artística inesgotável, dentre as quais *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *Romeu e Julieta* figuram como os exemplos mais conhecidos.

Foi na Alemanha da segunda metade do século XVIII que Shakespeare, segundo Süssekind (2008), recebeu uma valorização como modelo de excelência de talento artístico original. Shakespeare era visto como “o modelo de uma criação poética livre do aprisionamento das regras” (SÜSSEKIND, 2008, p. 10), que se contrapunha às imposições das normas tradicionais e representava um ideal de criação artística livre, “com base no privilégio do talento sobre a técnica, ou do efeito sobre as regras da arte” (SÜSSEKIND, 2008, p. 8). É dessa forma que surge, segundo Süssekind, o conceito de “gênio original” (SÜSSEKIND, 2008, p. 11), até hoje atribuído a Shakespeare.

Süssekind (2008) destaca, ainda, que essa abertura para receber as obras de Shakespeare foi, em si, também uma quebra de paradigmas, já que se fez necessário abrir mão de tudo que já se conhecia sobre arte para conceber essa nova forma também como arte. Analisando como Peter Szondi formula a possibilidade de o belo sofrer alterações ao longo dos anos criando novas perspectivas e possibilidades artísticas, Süssekind (2008) enfatiza como a recepção de Shakespeare na Alemanha significou “uma mudança de fundamentos na maneira de pensar a arte” (SÜSSEKIND, 2008, p. 15) – uma vez que o novo não se encaixa na concepção já existente, é necessário que se expanda os horizontes do sistema para que o novo tenha também seu lugar.

#### 1.1. Shakespeare e o cinema

Nada mais compreensível, então, que o cinema tenha recorrido a Shakespeare durante seus anos iniciais: para mais uma vez expandir os horizontes da arte, Shakespeare seria claramente o exemplo ideal. Maurice Hindle (2015) afirma que já na era do cinema mudo foram

lançadas cerca de 500 transposições filmicas das obras de Shakespeare, o que o faz questionar qual seria o atrativo para os cineastas que procuravam as obras do dramaturgo inglês, já que claramente o público não estaria ali para “ouvir” suas palavras serem declamadas. Para Hindle (2015), desde essa época, já se percebe que o cinema poderia tirar proveito das obras de Shakespeare de uma nova forma, traduzindo suas nuances verbais em espetáculos visuais de uma forma diferenciada. Kenneth S. Rothwell (2004) também frisa que

a história de Shakespeare no cinema tem sido, afinal, a busca pelo melhor meio disponível de substituir o verbal pela imaginação visual; uma evolução inevitável lastimada por alguns, mas interpretada por outros não como uma limitação, como uma extensão da genialidade de Shakespeare ao adentrar o inexplorado (ROTHWELL, 2004, p. 5)<sup>12</sup>

Pode-se perceber que desde o início das transposições das obras de Shakespeare para o cinema as opiniões já se dividiam, com o cinema sendo visto por alguns como uma ampliação bem-vinda e por outros como uma perda lastimável para a arte do Bardo. Thomas Leitch (2003) questiona o fato de o cinema ser tratado como inferior, até hoje visto como um meio de comunicação de massa com a má fama de tentar agradar a todos ao mesmo tempo para conseguir um público cada vez maior. O contraditório, segundo Leitch (2003), é exatamente que Shakespeare é consagrado por fazer a mesma coisa: proporcionar entretenimento para um público variado dentro de uma mesma obra, garantindo, assim, um vasto público.

Hindle (2015) também alega que outra razão que fez com que os cineastas recorressem a Shakespeare foi exatamente uma tentativa de “‘elevantar’ o status do cinema” (HINDLE, 2015, p. 24)<sup>13</sup>, tornando-o, assim, mais respeitável como nova mídia e, ao mesmo tempo, garantindo um público maior, já familiarizado com a reputação de Shakespeare. Pode-se perceber que o conceito de gênio original foi sendo deturpado ao longo dos anos. Mas como, então, se passou esta mudança? Com o passar dos anos, Shakespeare deixa de ser visto como o exemplo de inovação e liberdade para se tornar a regra a ser seguida, incitando críticas e reclamações daqueles que o veem como um modelo inalterável de excelência.

Para Leitch (2003), uma das razões de a fidelidade ser ainda muito discutida e cobrada quando se estuda transposições de obras literárias para o cinema, tem a ver com questões de autoria, já que “é muito mais fácil repudiar adaptações como reproduções mecânicas inevitavelmente ofuscadas de obras de arte originais do que lidar com as árduas questões sobre

<sup>12</sup> “The history of Shakespeare in the movies has, after all, been the search for the best available means to replace the verbal with the visual imagination, an inevitable development deplored by some but interpreted by others as not so much a limitation on, as an extension of Shakespeare’s genius into uncharted seas.”

<sup>13</sup> “‘Elevate’ the status of the film.”

o que constitui a originalidade” (LEITCH, 2003, p. 115)<sup>14</sup>. Além disso, Leitch (2003) também enfatiza que a base que sustenta a ideia de que textos literários devem ser valorizados por sua originalidade, e o cinema não, é falha, uma vez que quase todos os trabalhos do próprio Shakespeare são adaptações para um novo meio de escritos mais antigos.

Jeffrey Knapp (2009) afirma que foi a intensidade com que Shakespeare estava imerso no mundo do teatro que ajudou a criar o efeito de singularidade que suas obras possuem. Para ele,

em seu tempo, Shakespeare era autêntico por vários motivos. Mais peças publicadas foram atribuídas a ele em sua época do que qualquer outro dramaturgo vivo. Financeiramente, ele foi de longe o dramaturgo que mais teve sucesso em seu tempo. Ele foi, de novo, o único escritor de sua época que também atuava profissionalmente e era dono de ações no teatro e na sua companhia teatral. Nenhum outro dramaturgo da Renascença escreveu exclusivamente para uma companhia por tanto tempo quanto Shakespeare. Shakespeare parece ter sido o primeiro dramaturgo de teatros de arena a escrever um ciclo de peças – de fato, a escrever uma sequência de mais de duas peças. E tanto em papel como nas mentes de muitos contemporâneos, ele alcançou um sucesso dentre os diversos gêneros dramáticos que nenhum outro escritor de peças de seu tempo ou no passado pôde igualar (KNAPP, 2009, p. 19)<sup>15</sup>.

Sendo assim, percebe-se mais uma vez que, mesmo que Shakespeare tenha se utilizado de obras previamente existentes, o admirado em seu trabalho sempre foi a inovação, a abertura para o novo. A originalidade de Shakespeare, Leitch (2003) defende, estaria exatamente em sua habilidade de enxergar um “potencial artístico em materiais antes sem vida” (LEITCH, 2003, p. 115)<sup>16</sup>. Isso demonstra, para Leitch (2003), que o importante em um trabalho de adaptação não seria a fidelidade para com a obra de partida; pelo contrário, seria a capacidade de se transformar o produto final em algo digno de seu potencial artístico.

O cinema, como foi dito anteriormente, foi visto desde seu início como uma forma de transformar o verbal em visual. Ressalto, no entanto, que o cinema é apenas uma das maneiras de se fazer isso, uma vez que o teatro e outras formas de expressão artística já o vinham fazendo há anos. O que é importante enfatizar é que o cinema foi, e continua sendo, uma forma

---

<sup>14</sup> “It is much easier to dismiss adaptations as inevitably blurred mechanical reproductions of original works of art than to grapple with the thorny questions of just what constitutes originality.”

<sup>15</sup> “In his own time, Shakespeare was distinctive on many counts. More published plays were attributed to him in his lifetime than to any other living dramatist. Financially, he was far and away the most successful dramatist of his day. He was, again, the only playwright in his lifetime who also acted professionally and owned a share in his theater as well as his acting company. No other Renaissance dramatist wrote exclusively for one company for as long as Shakespeare did. Shakespeare appears to have been the first dramatist for the arena theaters to write a cycle of plays – indeed, to write a sequence of more than two plays. And in print as well as in the minds of many contemporaries, he achieved a success across dramatic genres that no other playwright at the time or in the past could match.”

<sup>16</sup> “Artistic potential of inert source materials.”

diferenciada de expressão artística, com técnicas próprias que o singularizam dentre as expressões artísticas que o antecederam.

Além disso, também é importante salientar que os textos de Shakespeare oferecem poucas informações quanto a direção de arte e quaisquer referências explícitas que possam ser usadas para guiar uma possível transposição visual de suas obras. Dessa forma, ainda que sejam textos dramáticos, o trabalho imagético que é feito ao se transpor o texto em elementos visuais é composto principalmente da combinação entre a interpretação que o adaptador faz dos elementos textuais e narrativos e as possibilidades que o meio escolhido para a transposição tem a oferecer.

Uma questão importante levantada por Robert Stam (2006) é o que ele chama de narratologia comparativa, que discute as mudanças feitas pelos cineastas com relação ao texto de partida. No entanto, o foco não está propriamente no que foi modificado, mas no motivo pelo qual o cineasta fez esta escolha. A narratologia, segundo Stam (2006), é “uma ferramenta indispensável para analisar certos aspectos formais das adaptações ao cinema” (STAM, 2006, p. 42), dentre as quais se pode destacar cortes ou inserções e a decisão de se atualizar a obra de partida para o período contemporâneo.

Dessa forma, o foco dos estudos comparativos passa a ser as escolhas estéticas e os procedimentos estilísticos de que o cineasta faz uso durante o processo de transposição, com o objetivo de se analisar como a obra de partida é transposta para a nova mídia. Marcel Vieira Barreto Silva e Rafael de Luna Freire (2007), também se referindo à narratologia comparativa, enfatizam como o processo de transposição pode ressignificar estética e ideologicamente a obra de partida, “acrescentando pontos de vista, reforçando críticas ou mesmo as apagando” (SILVA; FREIRE, 2007, não paginado).

Para demonstrar isso, os autores citam as sete categorias propostas por Timothy Corrigan (1998) com as quais se pode nortear um estudo comparativo envolvendo transposições fílmicas. Corrigan (1998) organiza essas categorias em: temas e motivos, personagens, ponto de vista, história/enredo/narrativa, *mise-en-scène*, elementos de estilo e estrutura, e, por fim, gênero. Todas elas funcionam, de acordo com Silva e Freire (2007), como uma forma de se compreender as transposições fílmicas para além de uma simples comparação improdutiva, aprofundando estruturalmente a análise desse processo. Dentre as sete, quatro são relevantes para esta dissertação: temas e motivos, personagens, *mise-en-scène* e elementos de estilo e estrutura.

A primeira categoria, temas e motivos, procura “evidenciar a forma com que o filme manteve ou re-elaborou tematicamente o livro ou peça, seja através da permanência de sentido do original, seja pela reconfiguração alegórica ou sócio-histórica” (SILVA; FREIRE, 2007, não paginado). Essa categoria é importante, pois, por meio dela, se pode analisar como os temas presentes no texto de partida foram retrabalhados pelo diretor, criando uma renovação e uma ressignificação para a audiência contemporânea da ideia central do texto de partida.

As duas próximas categorias estão interligadas, pois aprofundam estruturalmente a compreensão da transposição fílmica; são elas personagens e *mise-en-scène*. Por meio delas, se analisa como os personagens adquirem corporeidade a partir de descrições presentes no texto de partida e como os espaços que articulam a narrativa são visualmente apresentados, podendo “representar metáforas das atitudes mentais dos personagens ou do sentido mais amplo da história” (SILVA; FREIRE, 2007, não paginado).

Por fim, a categoria elementos de estilo e estrutura se aprofunda ainda mais na análise estrutural da transposição fílmica, pois engloba os “artifícios estilísticos do cinema narrativo que pretendem, de alguma forma, recriar efeitos de linguagem da obra original” (SILVA; FREIRE, 2007, não paginado). Nessa categoria, se analisa como a montagem, a fotografia e o som, além da velocidade do filme, dos ângulos e do movimento da câmera e da paleta de cores escolhida para os figurinos, cenografia e iluminação, podem construir significados próprios dentro da narrativa fílmica, influenciando na apreensão do enredo.

Levando isso em conta, percebe-se como o conceito de infidelidade da transposição cinematográfica para com seu texto de partida fica, cada vez mais, obsoleto e pouco efetivo para uma análise comparativa. Lúcia Sá Rebello (2012) sustenta que se deve, ao contrário, destacar a maneira como a transposição cinematográfica, “por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original” (REBELLO, 2012, p. 13).

Apesar disso, Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) chama atenção para o fato de que qualquer obra de Shakespeare acaba possuindo uma certa autoridade intrínseca, que “restringe a ação interpretativa de qualquer um que queira del[a]s se aproximar” (DINIZ, 1999, p. 30). Entretanto, Diniz (1999) também salienta que convém não se deixar abalar por essa “autoridade”, uma vez que as obras de Shakespeare possuem um potencial muito grande, que

não pode ser deixado de lado; o que Patricia Tatspaugh (2007) diz estar especialmente presente na mais popular de suas tragédias de amor: *Romeu e Julieta*.

Esse potencial artístico, que de alguma forma foi se restringindo com os anos, também é destacado por Süssekind (2008) quando o autor afirma que em geral, a grandeza das obras de Shakespeare está associada justamente “à riqueza do seu pensamento, à amplitude e profundidade de suas reflexões ao abordar diversos temas, seja de natureza política, moral, histórica ou filosófica” (SÜSSEKIND, 2008, p. 18). A arte shakespeariana demonstra que a prática artística só tem sentido como produtora de efeito, e, portanto, não deveria ser restringida, mas encorajada a se ampliar cada vez mais. Faz-se necessário resgatar esse potencial, para que as obras de Shakespeare mantenham sua atualidade e relevância mesmo com o passar dos anos.

Para Tatspaugh (2007), *Romeu e Julieta* proporciona uma grande abertura para recriações, já que praticamente convida o adaptador a explorar temas sociais, além de sobreviver bem a transposições de tempo e espaço e de acomodar sem problemas um elenco multicultural. E é com base nisso que se inicia o presente estudo. Uma vez que a questão da fidelidade se torna obsoleta para se compreender a transposição fílmica e o cinema passa a ser visto como uma fonte de pesquisa de igual importância à literatura, torna-se relevante romper com visões preconceituosas de que o cânone literário não pode ser retrabalhado e reinterpretado.

## 1.2. Shakespeare e o realismo

Para Georg Lukács (1965), os textos de Shakespeare conservam “uma atualidade viva” (LUKÁCS, 1965, p. 144), por serem ao mesmo tempo simples e complexos. Além disso, Harold Bloom (1998) reforça que a influência de Shakespeare foi, e continua sendo, ainda maior na vida do que na literatura e que, por isso,

acadêmicos que pretendem confinar Shakespeare ao contexto de sua época – social, político, econômico, racional, teatral – conseguem esclarecer certos aspectos das peças, mas não são capazes de explicar a influência de Shakespeare em nós, que é única, e que não pode ser reduzida à situação particular em que Shakespeare se encontrava, no espaço e no tempo (BLOOM, 1998, p. 717)<sup>17</sup>.

Uma das razões de Shakespeare continuar relevante é que ao lermos suas obras conseguimos, ainda, aplicá-las às nossas questões internas e aos problemas de nossa sociedade. Lukács (1965) considera Shakespeare um autor realista, apesar dos séculos que o separam do

---

<sup>17</sup> “Scholars who wish to confine Shakespeare to his context - historical, social, political, economic, rational, theatrical - may illuminate particular aspects of the plays, but are unable to explain the Shakespearean influence on us, which is unique, and which cannot be reduced to Shakespeare's own situation, in his time and place.”

movimento literário realista, pois suas obras possuem o que ele define como “o triunfo do realismo, um reflexo literariamente exato e profundo da realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 75). Segundo ele, o realismo não deve ser uma representação fotográfica da realidade, pois a visão de conjunto é mais importante que a exatidão de detalhes. A literatura deve refletir a essência da realidade, revelando as forças motrizes que articulam a vida cotidiana e a estrutura profunda da sociedade, desdobrando-as no curso da narrativa.

O realismo é, então, pensado como uma “ambição de captar a sociedade contemporânea em movimento” (BASTOS, 2011, p. 134), como o resultado de um “processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 76). Miguel Vedda (2014), estudando o realismo artístico de Lukács, enfatiza que o produto da arte deve ser sempre algo no qual o homem pode se reconhecer como humano, capaz de captar os fundamentos da vida social, se elevar “acima das estruturas coisificadas da vida corrente” (VEDDA, 2014, não paginado), e transmiti-los como processo vivo.

O realismo na arte está relacionado a uma ideia de verossimilhança, uma forma de fazer com que o público seja capaz de enxergar sua realidade na arte e de compreender a arte como uma forma de realidade, ainda que a arte não se apresente como uma cópia explícita desta realidade. Quando se fala da estética ontológica de Lukács, Vedda (2014) destaca como seu elemento fundador a contraposição dialética entre o aparente e o essencial.

Ele considera que os mais altos expoentes da arte e da literatura, ao buscar conceder forma ao historicamente novo, também configuram o duradouro e essencial, as tendências de mais amplo e profundo alcance na evolução histórica da humanidade. O homem imerso na cotidianidade costuma encontrar-se a tal ponto absorvido pelos fenômenos pertencentes à rasa e inquieta superfície da vida social, que passa por cima dos princípios que regem o nível – muito mais estável – da essência (VEDDA, 2014, não paginado).

A ontologia da obra de arte seria, portanto, sua capacidade de captar os fundamentos da vida. Para Hermenegildo Bastos (2011), tomar um texto como literário quer dizer subordinar a função da linguagem à função poética ou estética. Dessa forma, a relevância da obra literária seria exatamente permitir que “o leitor veja o que se oculta na vida cotidiana”, sendo “um olhar [...] diferenciado de percepção da vida e do mundo” (BASTOS, 2011, p. 26). É assim que a arte é capaz de provocar mudanças, e é por isso que a arte, como uma forma de “conhecimento, renova-se constantemente, exigindo novas leituras” (BASTOS, 2011, p. 18).

Aqui, além da literatura, objeto de análise constante dentro do realismo artístico de Lukács, proponho incluir também o cinema, como uma forma de produção artística também

capaz de proporcionar um olhar diferenciado com relação à vida cotidiana e de provocar mudanças. A transposição de obras literárias para o cinema, sendo também um “processo produtivo de novos significados” (CARVALHAL, 2006, p. 68), redescobre a obra de partida e forja significados que vão além dos inicialmente contidos nela, de tal forma que essa obra não pode mais ser vista “como algo acabado a deslocar-se no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável” (CARVALHAL, 2006, p. 70); como um efeito das leituras que a transformam.

Ainda assim, Hannah Dhue (2015) destaca quão difícil é, ainda, que transposições fílmicas de clássicos da literatura sejam vistos como “dignos” de suas fontes, e sugere uma forma alternativa de estudar tais transposições, levando em conta o que ela chama de “essência da obra literária” (DHUE, 2015, p. 32), que seria uma forma de transmitir os significados da obra como um todo, sem necessariamente se ater a uma extensa e laboriosa repetição de todos os detalhes do texto de partida.

A transposição fílmica de Baz Luhrmann é analisada aqui, portanto, como uma nova maneira de transmitir os significados da obra de partida, *Romeu e Julieta*, de forma a capturar sua essência e ressignificá-la para o público contemporâneo. Indo de encontro à “autoridade intrínseca” de que fala Diniz (1999), Luhrmann recupera o potencial presente em *Romeu e Julieta*, também ressaltado por Diniz (1999), mostrando como, a partir do momento em que se deixa de lado a visão restritiva e unidimensional de “respeito” ao cânone literário, pode-se retrabalhar e reinterpretar o texto literário de forma mais ampla e significativa. Neste capítulo, analisa-se como Luhrmann transporta o texto de partida para a atualidade, entrelaçando elementos contemporâneos a uma sociedade inundada de Shakespeare, brincando com as relações entre passado e presente, e transmitindo a arte do Bardo como processo vivo e verossímil.

### **1.3. Mundo artificial, experiência real**

Em entrevista compilada por Tom Ryan (2014), Baz Luhrmann afirma que costuma definir a estética de seus filmes com um termo que ele próprio inventou: “*Red Curtain Cinema*”, que diz respeito a um cinema teatralizado e que possui alguns pré-requisitos:

- (1) os filmes são baseados em mitologias elementares, então você sabe como eles terminarão assim que começam;
- (2) eles se passam em mundos excessivamente criativos; e
- (3) eles possuem algum tipo de mecanismo para ativar a experiência do

público. [...] Eles exigem que o público participe no filme (RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>18</sup>.

Em sua transposição *William Shakespeare's Romeo + Juliet*<sup>19</sup> (1996), Luhrmann faz uso dessa estética para retratar uma sociedade na qual os temas e conflitos do texto de partida continuem a fazer sentido mesmo em um contexto contemporâneo. Segundo ele, é possível que se consiga transmutar todos os elementos de uma história para outros mundos, que não o específico em que ela existe inicialmente, até se achar um mundo em que esses elementos estejam completamente expostos e desmistificados para o público.

Para sua transposição de *Romeu e Julieta* para as telas de cinema, a escolha foi Verona Beach, uma cidade fictícia que Toby Malone (2012) define como um “mundo possível”; um mundo que traz elementos familiares ao lado de outros elementos desconhecidos, o que possibilitou a criação de um “mundo paralelo aos (apesar de significativamente diferente dos) Estados Unidos do final dos anos 1990” (MALONE, 2012, p. 411)<sup>20</sup>. A familiaridade faz com que o público se reconheça dentro do que está vendo, ao mesmo tempo em que o distanciamento criado por um local fictício faz com que os elementos novos sejam facilmente aceitos.

Tom Ryan (2014) afirma que Luhrmann não está metodologicamente interessado em uma busca por realismo, apesar de estar, sim, preocupado com o que move o mundo real. Para o próprio Luhrmann (2014)<sup>21</sup>, o que importa é “criar ‘uma artificialidade real’, mais do que ‘uma realidade artificial’” (RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>22</sup>. Pode-se perceber que a visão de Luhrmann para *Romeo + Juliet* segue as mesmas bases do realismo artístico defendido por Lukács (1965), uma vez que ambos concordam com a definição de que o realismo nada tem a ver com uma reprodução fiel da realidade cotidiana, mas com a capacidade de fazer com que o público perceba o que é real por meio da história que está sendo contada. Por esse motivo, Lukács (1965) defende que obras muito anteriores ao movimento literário realista e mesmo obras que lidam com o fantástico podem ser estudadas como realistas – por exemplo, as obras do realismo fantástico alemão e o próprio Shakespeare.

Por isso também que, apesar de ter filmado em uma locação real, Mexico City, Luhrmann (2014) deixa bem claro que escolheu criar uma cidade fictícia, que seria a soma de

<sup>18</sup> “(1) The films are based on primary mythologies, so you know how they are going to end when they begin; (2) they are set in heightened creative worlds; and (3) they have some kind of device to awaken the audience’s experience. [...] They demand that the audience participate in the film.”

<sup>19</sup> A partir de agora, a transposição filmica será chamada por seu nome simplificado *Romeo + Juliet*.

<sup>20</sup> “A place parallel to (yet significantly different from) late-nineties America.”

<sup>21</sup> As citações de Luhrmann são todas referentes a entrevistas presentes em RYAN, Tom (2014).

<sup>22</sup> “Creating ‘a real artificiality’ rather than ‘an artificial reality’.”

várias localidades e ao mesmo tempo nenhuma específica, porque não queria que o filme se transformasse em “uma exploração social” (RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>23</sup>, em um retrato social de uma determinada cidade e da sociedade nela presente em determinada época.

A primeira coisa a ser identificada foi o modo de se transmitir as ideias da obra, soltar a linguagem e ambientá-la em um mundo específico. Não se poderia ambientá-la no mundo real, porque se tornaria, então, uma exploração social de Miami, ou Los Angeles, ou Sydney, onde quer que fosse. Então decidimos criar um mundo, e esse mundo foi criado a partir de uma meticulosa pesquisa do mundo elisabetano. Por exemplo, uma realidade social no mundo elisabetano era que todos carregavam armas. Então achamos uma forma de interpretar isso no século XX. [...] De repente tínhamos um lugar que se parecia um pouco com a América do Sul, mas também com Miami. Escolhemos a cultura dominante. Não importa o que digam, a cultura dominante no mundo ocidental é americana, especialmente através da mídia. Então criamos um mundo: É americano, latino, se parece um pouco com a América do Sul, lembra um pouco o México, lembra mais ou menos Miami, mas, no fim das contas, é Verona Beach, que é uma cidade universal. Agora, isso não é bem fugir do que Shakespeare fazia. [...] Ele criou sua cidade mítica (RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>24</sup>.

Assim, o diretor criou sua cidade global, combinando uma intensa pesquisa sobre a era elisabetana e a cultura dominante do final do século XX. Também se pode perceber como esse local fictício funciona como uma forma de justificar a linguagem e possíveis anacronismos dentro de uma sociedade contemporânea. Mesmo fazendo uso de técnicas consideradas “antirrealistas”, Luhrmann foi capaz de provocar um efeito de realidade.

Para Antonio Candido (1993), é esse esforço de construir uma visão coerente e verossímil que revela a verdade na literatura; e aqui posso estendê-lo também para o cinema, uma vez que este, assim como a literatura, “descreve a mudança incessante de seres, relações e coisas no fluxo temporal, mas encontra o significado nas permanências que essa mudança revela” (CANDIDO, 1993, p. 138), criando uma visão que pode não ser realista, mas é real em seu sentido mais profundo.

Discutindo essa preocupação de criar um todo coerente, Malone (2012) chama atenção para o que ele denomina elementos familiares, que são detalhes que compõem as cenas, mas que são muitas vezes ignorados pelos personagens, e não simplesmente uma infinidade de

---

<sup>23</sup> “A social exploration.”

<sup>24</sup> “The first thing to identify was a way of conveying the notions of the piece, release the language, and set it in a particular world. You couldn’t set in the real world because it would then become a social exploration of Miami or LA or Sydney, wherever. So we decided to create a world and that world was created from meticulous research of the Elizabethan world. For example, a social reality for the Elizabethan world was that everyone carried a weapon. Then we found a way of interpreting that in the twentieth century. [...] Suddenly you had a place that looked a bit like South America, but it also looked like Miami. We picked the dominant culture. Whatever you say, the dominant culture in the western world is American, especially through the media. So we created a world: it’s American, Latin, it looks a bit like South America, it feels a bit like Mexico, it feels somewhat like Miami, but, ultimately, it’s Verona Beach, which is ultimately a universal city. Now, that is not so out of keeping with what Shakespeare did. [...] He created his mythical city.”

acessórios usados conscientemente durante as cenas. É como se o mundo diegético se tornasse algo concreto, que vai além dos enquadramentos das câmeras, ganhando dimensões maiores até do que os próprios personagens conseguem vivenciar dentro do espaço fílmico.

O que é analisado aqui é justamente como Luhrmann desenvolve esse universo verossímil, que, além de justificar a linguagem e possíveis anacronismos da obra de partida em um contexto contemporâneo, cria um todo coerente capaz de envolver o espectador em diferentes camadas de significação. Para Malone (2012), isso se dá principalmente devido à utilização de significantes não apenas verbais, mas visuais e musicais, que se complementam e compõem esse mundo repleto de referências a Shakespeare, sejam elas perceptíveis ou não.

Luhrmann não se limita apenas a *Romeu e Julieta* para construir seu mundo; faz uso também de citações e expressões de outras obras de Shakespeare que ajudam a justificar a escolha por manter a linguagem do texto de partida em um contexto contemporâneo, que poderia soar antiquada para o público. Exemplos disso são os *outdoors* dispostos pela cidade (Figura 1) de forma que qualquer olho desatento possa percebê-los: pode-se ler “*Such stuff as dreams are made on*” (*A Tempestade*) em propagandas de um uísque chamado Prospero (personagem que fala essa frase no texto dramático), além de propagandas com os nomes, das agora corporações, Montéquio e Capuleto trazendo outras referências, que serão analisadas mais adiante.

Figura 1: Shakespeare e o contexto contemporâneo



Fonte: <<http://costellokerry.blogspot.com/2012/11/romeo-and-juliet-opening-analysis.html>>

O parque de diversões em ruínas à beira mar onde os amigos de Romeu costumam se encontrar também contém alguns locais com nomes familiares: bares chamados “*The Merchant of Verona Beach*” (referência à obra *O Mercador de Veneza*) e “*Rosencrantzky’s*” (nome de um

dos personagens de *Hamlet*), e uma casa de sinuca chamada “*Globe Theatre*” (Figura 2), que faz referência à casa de teatro em que Shakespeare apresentava suas peças e que se torna cenário de alguns momentos importantes para o desenvolvimento do enredo, que serão abordados mais à frente.

O próprio parque de diversões em ruínas é, em si, uma referência, já que *Sycamore Grove* não aparece como cenário no texto de partida. O bosque de sicômoros (1º ato, cena 1) é o local fora da cidade onde, segundo Benvólio, Romeu se esconde dos outros e chora suas dores de amor. Em um exemplo de como a tradução intersemiótica pode trabalhar a obra de partida de forma relevante, a fala de Benvólio se transforma em um cenário rico em detalhes que reflete a cultura marginalizada em meio à qual os jovens escolhem viver. A tradução intersemiótica e as formas com que a mudança de meio pode retrabalhar e ressignificar a obra de partida serão discutidas e analisadas no capítulo 3.

Figura 2: Casa de sinuca chamada *Globe Theatre*, em *Sycamore Grove*



Fonte: <<http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>>

No centro dessa *wasteland* às margens da cidade, está um arco de teatro em ruínas que serve de enquadramento para algumas cenas importantes, como a morte de Mercúcio (3º ato, cena 1) e seu icônico discurso sobre a parteira das fadas que invade os sonhos, rainha Mab (1º ato, cena 4). Também esse discurso ganha uma contextualização contemporânea, associando-se a um comprimido de *ecstasy* que Romeu ingere antes do baile dos Capuleto e causa alucinações – ou os “sonhos” descritos por Mercúcio.

Além disso, Lucy Hamilton (2000) assinala a atenção aos detalhes para justificar possíveis anacronismos, como as marcas das armas carregadas pelos personagens, que são apresentadas como “*Rapier*”, “*Dagger*” e “*Sword*” (Figura 3), palavras usadas pelos

personagens no texto de partida ao se referirem a suas armas – espadas e adagas, que na contemporaneidade se transformam em armas de fogo. Também a caracterização de Romeu e de Julieta no baile de máscaras (Figura 4) é relevante para justificar falas posteriores em que Romeu chama Julieta de anjo (2º ato, cena 2) e Julieta chama Romeu de cavaleiro (3º ato, cena 2).

Figura 3: Respectivamente, armas de Mercúcio e Teobaldo



Fontes: <<http://www.imfdb.org/images/0/02/RJ-02092.jpg>>  
<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Rapier\\_Pistole.jpg/440px-Rapier\\_Pistole.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Rapier_Pistole.jpg/440px-Rapier_Pistole.jpg)>

Figura 4: Julieta e Romeu no baile de máscaras



Fonte: <<http://www.vulture.com/2013/05/romeo-juliet-soundtrack-favorite-song.html>>

Por outro lado, algumas referências fazem com que o universo criado se torne reconhecível pelo público contemporâneo, como a capa da revista *Time*, no filme astutamente renomeada de *Timely* – palavra que quer dizer “oportuno” ou “conveniente” e faz um jogo com a história dos jovens amantes e sua “*untimely death*”, ou “morte inesperada” (1º ato, cena 4). Outro exemplo é o *outdoor* “*Wherefore L’Amour*” (Figura 5), que faz uma referência direta aos *outdoors* da *Coca-Cola* – e que também está presente em outros dois filmes de Luhrmann: *Strictly Ballroom* (1992) e *Moulin Rouge!* (2001). Segundo Malone (2012), o design familiar faz com que o público consiga identificar semioticamente esses símbolos, mesmo que as palavras diferentes causem um distanciamento.

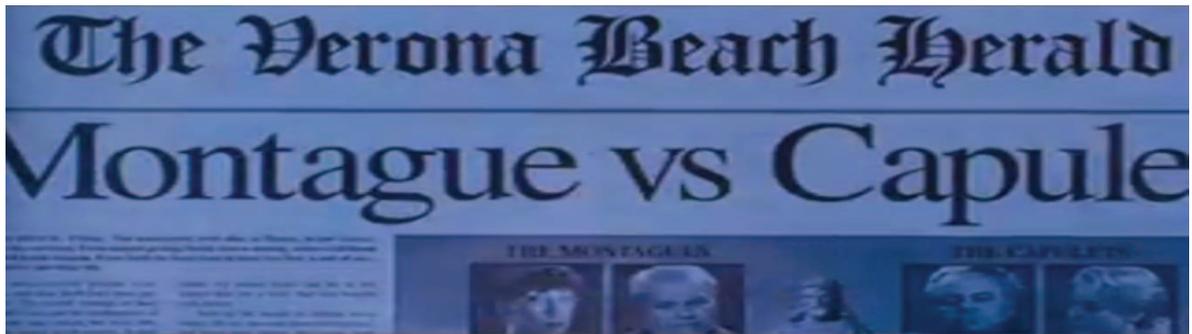
Figura 5: Propaganda em referência direta à *Coca-Cola*



Fonte: <<http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>>

Dessa forma, Luhrmann traz elementos do cotidiano do público contemporâneo para dentro do mundo saturado de Shakespeare que está criando nas telas, tornando-o reconhecível e, assim, criando uma identificação do público com o que está sendo visto. Para completar a *mise-en-scène*, muitas das referências se encontram em níveis mais subliminares, como as notícias nos jornais (Figura 6) e vandalismos e pichações nos muros, que mal podem ser lidas, mas também misturam formas contemporâneas com o conteúdo shakespeariano.

Figura 6: Manchete no jornal da cidade fazendo referência ao conflito entre as famílias



Fonte: <<http://www.fanpop.com/clubs/romeo-and-juliet-slash/images/32712191/title/youth-brawl-photo>>

Uma adição interessante para o desenvolvimento do enredo foi o uso de expressões criadas por Shakespeare como gírias usadas pelos jovens, atualizando a linguagem dos personagens para a contemporaneidade sem perder a conexão direta com a linguagem do texto de partida. Os amigos de Romeu se chamam constantemente de “*taffeta punk*”, um termo usado em *Tudo bem quando termina bem* que quer dizer literalmente “uma prostituta vestida em tafetá”, ou figurativamente uma prostituta pela qual se paga muito caro. Outra expressão repetida pelos jovens é “*king urinal*”, que, segundo J. Madison Davis e A. Daniel Frankforter (2011), foi usado em *As alegres senhoras de Windsor* com um significado obscuro, provavelmente chamando o personagem de mictório, ainda que um mictório digno de um rei.

Uma terceira expressão usada pelos jovens vem de *Conto de Inverno*: “*peddler’s excrement*”, que, segundo William C. Carroll (1996), reflete mudanças de duas formas. *Peddlers* – termo que pode ser traduzido por mascates – eram frequentadores de feiras, mercados e “locais públicos fora dos limites normais de vigilância e controle, e, dessa forma, eles eram socialmente marginais em todos os sentidos do termo” (CARROLL, 1996, p. 171)<sup>25</sup>. Além disso, essas figuras em Shakespeare representam, segundo o autor, uma nova concepção de mercado, “não mais fechado, mas aberto; não estável, mas fluido; não fixo em sua comodidade, mas ‘sem lugar’ [...]. Eles representam, em resumo, a fluidez transgressiva do capital” (CARROLL, 1996, p. 172)<sup>26</sup>. A segunda parte da expressão, *excrement*, é usada pelo personagem de *Conto de inverno* em relação a seu disfarce, quando Autólico arranca a barba falsa que está usando e revela sua verdadeira identidade.

Dino Preti (2000) afirma que historicamente a gíria é “o vocabulário de uma anti-sociedade, de um grupo marginal, em conflito com a comunidade” (PRETI, 2000, p. 253). O

<sup>25</sup> “Public sites outside the normal boundaries of surveillance and control, and thus they were socially marginal in every sense of the term.”

<sup>26</sup> “No longer closed but open, not static but fluid, not fixed in its elements but ‘placeless’ [...]. They represent, in short, the transgressive fluidity of capital.”

autor usa o termo marginal em seu sentido mais amplo, que quer dizer algo de fora, excluído, e não necessariamente ilícito. Sendo uma linguagem de contracultura, a gíria esteve durante anos situada em uma posição contrária à linguagem padrão. No entanto, quando pensamos a década de 1990, Preti (2000) destaca que a gíria passa a ganhar uma nova configuração.

A década de 1990, que é a ambientação para a transposição fílmica de Luhrmann e será trabalhada mais a fundo no capítulo 2 desta dissertação, é vista como um marco para a contracultura, trazendo para o gosto popular diversos aspectos da sociedade antes marginalizados, e a gíria se encaixa também dentro dessa apreciação pelo que antes era visto com preconceito. A cultura jovem dos anos 1990 faz uso constante de gírias, para expressar sua individualidade. Destaco também como as gírias escolhidas pelo diretor carregam um simbolismo direto com relação à situação em que os jovens de *Romeo + Juliet* se encontram. Todas refletem a relação contraditória da era capitalista entre ser e parecer, combinando riqueza e marginalidade. Assim, Luhrmann desenvolve de forma significativa a cultura dos jovens na transposição, dialogando com seu público sem deixar de lado o universo shakespeariano criado para desenvolver o enredo.

Apesar de imperceptíveis até para os olhos mais treinados, essas referências até aqui analisadas, que misturam o universo shakespeariano e a contemporaneidade, fazem com que o universo construído pela produção tenha uma verossimilhança, uma coerência interna que torna a transposição fílmica crível e compreensível. A designer de produção do filme, Catherine Martin (*apud* MALONE, 2012), diz que a intenção era criar “uma sociedade intensa em torno de Romeu e Julieta, que reforçasse o texto dentro de um mundo de mito contemporâneo” (*apud* MALONE, 2012, p. 400)<sup>27</sup>.

Essa ideia também é reforçada pela estética *Kitsch*, com sua tendência ao exagero e combinações exóticas, presente também nas outras obras fílmicas do diretor. O produto final vira uma colagem, que sobrepõe esses elementos intertextuais e antiquados a formas contemporâneas facilmente identificáveis pelo público-alvo, como o vestuário, a trilha sonora e o uso de mídias contemporâneas. A estética trabalhada por Luhrmann será analisada mais a fundo no capítulo 3 desta dissertação.

Antonio Candido (1993) ressalta a importância de se usar o singular em favor da generalidade, ou seja, de não deixar que o olhar se detenha à superficialidade, mas de ser capaz de enxergar a profundidade através dos elementos de uma obra. É isso que acontece no filme

---

<sup>27</sup> “An intense society around Romeo and Juliet which reinforced the text within a world of contemporary myth.”

de Luhrmann. O simples acúmulo do que Candido (1993) chama de pormenores levaria apenas a uma visão superficial da realidade. No entanto, percebe-se como os pormenores presentes na transposição fílmica se unificam, criando uma totalidade mais profunda e coerente. Isso quer dizer que, mesmo os espectadores não sabendo de onde saíram as referências, nem conhecendo profundamente a obra de Shakespeare, conseguem compreender o todo e assimilar o universo criado pela *mise-en-scène* de uma forma significativa.

Lukács (2011) enfatiza que é necessário que todos os elementos inseridos em uma história estejam lá com o objetivo de propagar a ação. Isso quer dizer que o próprio enredo determina a necessidade desses elementos, criando uma totalidade. Quando isso não acontece, eles se tornam desconexos dentro da obra, uma “justaposição pedante de elementos isolados de um suposto ‘meio’” (LUKÁCS, 2011, p. 211). Da mesma forma, pode-se perceber que em *Romeo + Juliet* os detalhes existem para impulsionar o enredo para frente e não apenas como distrações desnecessárias. Cada referência foi cuidadosamente pensada para combinar os elementos shakespearianos à sociedade contemporânea criada no universo fílmico, de forma que se consiga compreender o enredo como um todo coeso e significativo.

#### 1.4. O texto provê, o filme revê

Segundo Diniz (1999), foi Peter Brook quem, com sua adaptação de *Rei Lear* de 1971, introduziu a ideia de anti-cinema, “cujo objetivo era evitar que a audiência mergulhasse inocentemente no mundo da ficção e fazer com que ela passasse a questionar os próprios processos que lhe forneciam as informações sobre o mundo” (DINIZ, 1999, p. 95). Brook reforça a ideia de que se deve desconstruir a história de amor piegas na qual *Romeu e Julieta* se transformou e “voltar à violência, paixão e excitação das multidões, feudos e intrigas da era elisabetana [...] [para] apresentar uma obra no nível afetivo e instintivo, que provoque entusiasmo e excitação” (BROOK *apud* DINIZ, 1999, p. 95).

Para Luhrmann (2014), é importante compreender o mundo em que o texto foi criado; ter um entendimento profundo da história, da cultura e da origem do universo que está sendo representado, para que não se interprete o texto em um vácuo. E, segundo Diniz (1999), em Shakespeare podemos encontrar “a revolta do homem contra a ordem tradicional, contra os meios de domínio sobre o indivíduo” (DINIZ, 1999, p. 124), apesar de o conceito de sociedade como o conhecemos hoje só ter nascido efetivamente com a revolução industrial, nos séculos XVIII e XIX. Shakespeare foi capaz, segundo Lukács (1965), de mostrar o que se passa no

interior do homem, com palavras que “traduzem as tensões das relações entre os homens e a sociedade (quadro e instrumento de seu destino)” (LUKÁCS, 1965, p. 138).

No entanto, é necessário que se consiga enxergar essas nuances no texto de partida, e que se escolha representá-las de uma forma que seus personagens e seus conflitos sejam revelados mais uma vez para o público. Luhrmann (2014) enfatiza isso ao dizer que *Romeu e Julieta* pode ser lida simplesmente como uma história, como entretenimento, mas também pode ser lida com base nas suas ideias mais amplas, transpondo a questão dos nomes a outras questões, como raça, sexualidade, classe ou religião. Luhrmann (2014) diz que tentou interpretar a obra através de imagens do século XX da mesma forma que Shakespeare o faria, com o objetivo de “encontrar uma maneira de comunicá-la para uma audiência contemporânea” (RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>28</sup>.

A Verona Beach de Luhrmann é, segundo Malone (2012), um mundo construído exatamente de dentro do texto que o diretor é criticado por descaracterizar. Ao mesmo tempo, traz todos os elementos presentes na sociedade do fim dos anos 1990. Analiso, então, como *Romeo + Juliet* trabalha a relação dualística entre o indivíduo e a sociedade e traz à tona várias questões relevantes para a contemporaneidade de seu público, como a opressão da sociedade do consumo, a desigualdade de classes, a violência e o abandono urbanos, o hibridismo cultural, o abismo entre pais e filhos e o isolamento social. Questões que dizem respeito exatamente à interdependência que existe entre o indivíduo e a sociedade de que fala Lukács (1965) e que, para Mark Thornton Burnett (2000), ao invés de levarem a um esvaziamento da obra de Shakespeare, fazem com que a transposição filmica crie diálogos com a contemporaneidade, olhando ao mesmo tempo para o passado e para o futuro.

Vedda (2014) enfatiza como Lukács vê a arte como um reflexo da realidade humana; para ele, “ela está ligada à vida cotidiana e tem um papel importante na humanização do homem, na compreensão da vida” (VEDDA, 2014, não paginado). O que torna obras de arte atemporais seria sua capacidade de criar diálogos com o público, mesmo com um distanciamento de seu contexto histórico; sua capacidade de se manter relevante e passível de novas leituras com o passar dos anos. Dessa maneira, é importante que se desenvolva todo o potencial que já está presente em *Romeu e Julieta* de forma que seus temas não fiquem perdidos em significações vazias, mas incitem questionamentos relevantes para o público a cada nova releitura.

---

<sup>28</sup> “To find a style for communicating it to a contemporary audience.”

Uma dessas questões contemporâneas trabalhadas em *Romeo + Juliet* é o hibridismo cultural, que está presente de forma indireta, mas significativa, na diferença entre as famílias. Geoffrey Way (2007) destaca o fato de os Montéquio serem caracterizados como uma família branca, tipicamente americana, e os Capuleto serem caracterizados como latinos; distinção que aparece primeiramente na escolha dos atores, e diegeticamente na caracterização dos personagens: enquanto Romeu e os outros Montéquio se vestem com simples camisas havaianas, os Capuleto se vestem com tecidos mais pesados e cores fortes características da cultura latina, como preto e vermelho, além de abusarem de imagens religiosas, em tatuagens, armas e na decoração dos ambientes.

A disputa entre as famílias ganha, assim, uma nova camada de significação. Mais do que famílias tradicionais que perpetuam uma rixa antiga há anos sem motivo aparente, Montéquio e Capuleto são representadas como lados opostos do espectro da sociedade capitalista bem-sucedida: a família Capuleto representa os “novos ricos”, estrangeiros que chegaram ao país e conseguiram fazer fortuna, criando um atrito direto com os “old money” Montéquio, representados com toda a sobriedade de quem não precisa se preocupar nem com dinheiro nem com poder social. Podemos ver essa diferenciação inclusive na forma como os personagens se portam com relação ao luxo e ao dinheiro: enquanto o patriarca Montéquio mal aparece na transposição filmica, se fazendo presente apenas para resolver os problemas criados por seu filho e sobrinho, o patriarca Capuleto é mostrado fazendo negócios em saunas e organizando eventos luxuosos para receber a alta sociedade.

Também os nomes dados aos personagens refletem essa diferença. No texto de partida, os patriarcas das famílias são tratados apenas pelos sobrenomes, Montéquio e Capuleto. Em *Romeo + Juliet*, ambos recebem nomes próprios: Fulgencio Capulet e Ted Montague, sendo Fulgencio um nome de origem espanhola, e Ted um apelido comumente derivado de Edward, nome de origem inglesa que significa protetor próspero e foi um nome bastante popular nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970<sup>29</sup>.

Por fim, os *slogans* das duas corporações também refletem de forma indireta a diferença entre as famílias. A corporação Capuleto é divulgada com o *slogan* “*Experience is by industry achieved*” – ou “a experiência se adquire pela prática”, de *Os dois cavalheiros de Verona*, uma das primeiras comédias de Shakespeare, que traz em seu enredo personagens mudando de

---

<sup>29</sup> Fontes: website *Wikipedia* <<https://en.wikipedia.org/wiki/Edward>> e website *Behind the Name* <<https://www.behindthename.com/name/ted>>. Acesso em 13 abr. 2018.

idades a procura de dinheiro e novas experiências. Já a corporação Montéquio usa o *slogan* “*Retail’d to posterity*” – que vem de *Ricardo III* e cria um duplo sentido com a palavra *retail’d*. Se a compreendemos no sentido contemporâneo, a relacionamos diretamente ao contexto de vendas, entendendo o *slogan* como promovendo algo feito para durar. No texto de Shakespeare, no entanto, *retail’d* significa contada ou transmitida; o personagem está se referindo a como a história pode ser transmitida por eras e eras como verdade inquestionável, mesmo que não escrita oficialmente. Pode-se perceber como os *slogans* das duas famílias retratam duas situações opostas, que refletem a posição de cada uma dentro da sociedade criada no filme. Enquanto a corporação Capuleto construiu sua fama e fortuna na prática, ganhando, assim, experiência e consequentemente *status* social e econômico, a corporação Montéquio já demonstra ter todos esses atributos como verdades inquestionáveis, conseguidas por anos e anos de tradição.

Para Peter Burke (2010), é natural que exista uma preocupação com esse assunto em um período como a contemporaneidade, em que encontros culturais se tornam mais frequentes e intensos. “A globalização cultural envolve hibridização” (BURKE, 2010, p. 14), por processos de encontro, interação e troca cultural. Burke (2010) ressalta, entretanto, que mesmo que essas trocas culturais sejam comumente vistas como formas de enriquecimento, muitas vezes elas ocorrem em detrimento de uma das partes. “O preço da hibridização, especialmente naquela forma inusitadamente rápida que é característica de nossa época, inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais. Certamente não é por acidente que a atual era de globalização cultural, às vezes vista mais superficialmente como ‘americanização’” (BURKE, 2010, p. 18), é vista muitas vezes como uma perda cultural, como uma diluição.

Dessa forma, Burke (2010) aponta como é importante resistir à tendência de assumir que toda troca ou interação cultural é necessariamente um reflexo de tolerância e abertura ao novo. Apesar disso, Burke (2010) também enfatiza a dificuldade de se separar culturas na contemporaneidade, uma vez que cada vez mais as culturas se entrelaçam e se envolvem, sendo difícil que qualquer cultura se mantenha pura e livre de heterogeneidades. Isso acontece principalmente em locais de troca, segundo ele, como metrópoles e zonas de fronteira, “onde pessoas de diferentes origens se encontram e interagem” (BURKE, 2010, p. 70). Gradualmente, esses grupos individuais vão sendo assimilados à cultura urbana local e acrescentando algo de novo a ela.

Segundo o autor, “estas zonas de fronteira, como cidades cosmopolitas, podem ser descritas como ‘interculturais’, não apenas locais de encontro, mas também sobreposições ou

interseções entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente” (BURKE, 2010, p. 73). Essa definição de Burke (2010) para a situação contemporânea de hibridização cultural dialoga diretamente com a visão proposta por Luhmann para sua cidade fictícia, que seria uma cidade global, um reflexo de várias culturas, mas que, no final das contas, é um local novo e único. Destaco, ainda, como a escolha de Luhmann de dar ênfase à cultura dominante – estadunidense – se faz relevante, levando em conta a diluição cultural, ou “americanização”, de que fala Burke (2010). Os Estados Unidos são, principalmente por meio da mídia, como o próprio Luhmann (2014) ressalta, o retrato dessa “intercultural” de que fala Burke (2010).

Percebe-se, então, como, dentro do mundo criado por Luhmann, o conflito entre as famílias dialoga diretamente com a sociedade contemporânea globalizada. Segundo Ryan (2014), os filmes de Luhmann em geral se mostram preocupados em retratar como as restrições de classe e diferenças culturais podem evoluir para rupturas sociais, o que pode se tornar destrutivo tanto para a sociedade como um todo, quanto para os indivíduos que se sentem isolados. Seus personagens, para Ryan (2014), se encontram constantemente aprisionados no dualismo entre a vontade de pertencer a uma comunidade e a vontade de se libertar das amarras impostas a eles.

Em *Romeu e Julieta* esse dualismo está particularmente presente quando se fala da relação entre os jovens e suas famílias. O conflito entre pais e filhos não é um problema propriamente contemporâneo, visto que é um dos temas mais presentes no texto de Shakespeare e também foi trabalhado com muita ênfase em 1968 na transposição filmica de Franco Zeffirelli, *Romeo and Juliet* (1968). Quase trinta anos separam a transposição de Zeffirelli e a de Luhmann, mas, segundo Patricia Tatspaugh (2007), ambas têm em comum a tentativa de trabalhar o conflito entre gerações dentro do contexto contemporâneo, de forma a tornar o texto de partida interessante para uma audiência jovem.

Tatspaugh (2007) afirma que o filme de Zeffirelli tinha como público-alvo a juventude que se rebelou contra a guerra do Vietnã, tendo como foco uma geração isolada de seus pais, que prezava a paz e o amor em oposição à tradição militar dos mais velhos. Essa relação fica clara no filme, que mostra adultos opressores e cheios de defeitos em contraste aos jovens Romeu e Julieta, inocentes e pacíficos. Para que isso fique ainda mais explícito, Deborah Cartmell (2007) aponta a decisão de Zeffirelli de excluir do filme a cena de Romeu comprando o veneno do boticário (5º ato, cena 1) e afirma que o final do filme sugere claramente “a

injustiça de uma sociedade na qual os velhos vivem enquanto os jovens (que têm o potencial de redimir a sociedade) morrem” (CARTMELL, 2007, p. 218)<sup>30</sup>.

O contraste entre a transposição de Luhrmann e a de Zeffirelli se faz relevante, pois, segundo Tatspaugh (2007), é mais uma referência à diferença entre gerações, uma vez que o público-alvo de Zeffirelli se tornou os pais do público-alvo de Luhrmann. A transposição de Luhrmann é consideravelmente diferente da de Zeffirelli, tanto quando se trata da linguagem visual, quanto da apropriação dos temas do texto de partida, sendo este tema em particular trabalhado de forma bem diferente. O foco quase trinta anos depois não está na diferença de crenças e ideais, mas na falta de comunicação entre as gerações. Luhrmann retrata como os jovens, incompreendidos e isolados dentro de suas famílias, refletem esse conflito na sua relação com a sociedade.

Tanto Capuleto quanto Montéquio são pais que não se comunicam com seus filhos, nem se habilitam a ouvi-los. Luhrmann os coloca em dois extremos, segundo Way (2007). De um lado a violência de Capuleto, representante do patriarcalismo abusivo:

**Capuleto** [...] Então, mulher,  
Já lhe contou nossa decisão?  
[...]  
**Julietta** Meu bom pai, eu imploro, de joelhos;  
Ouça com paciência uma palavra.  
[...]  
**Capuleto** [...] Ou é minha pr'eu dá-la ao meu amigo  
Ou enforque-se, então! Morra nas ruas!  
Pois juro por minh'alma renegá-la  
E impedir que o que é meu venha a ser seu. (3º ato, cena 5)

Pode-se perceber como Capuleto é retratado como um pai controlador, que em diversas cenas responde pela família como um todo, desconsiderando as opiniões da esposa, da filha e até de Teobaldo. Aqui, inclusive, também se faz relevante a diferença cultural das famílias na transposição filmica. Segundo Way (2007), na transposição de Luhrmann, a escolha pelo lado latino para caracterizar a família Capuleto se justifica também por eles apresentarem de forma mais pronunciada preocupações com valores familiares e respeito a tradições. O patriarcalismo abusivo de Capuleto é representado em *Romeo + Juliet*, de uma forma intensificada, e até um tanto estereotipada, por meio dos valores familiares e protetores latinos.

---

<sup>30</sup> “The unfairness of a society where the old live while the young (who have the potential to redeem their society) die.”

Do outro lado, temos o silêncio de Montéquio, que não compreende as decisões do filho e se afasta:

**Montéquio** [...] Meu triste filho esconde-se da luz  
 E bem sozinho tranca-se em seu quarto,  
 Fecha as janelas afastando o dia,  
 Criando noite falsa para si.  
 O seu humor só pode piorar,  
 Se um bom conselho não o faz mudar.  
**Benvólio** Meu nobre tio, não conhece a causa?  
**Montéquio** Não a conheço, e ele não diz nada.  
**Benvólio** O senhor já tentou todos os meios?  
**Montéquio** Não só eu como inúmeros amigos.  
 Mas ele, conselheiro do que sente,  
 Fica só — e eu não sei se pra seu bem —  
 Tão secreto em si mesmo, tão fechado. (1º ato, cena 1)

Percebe-se também como a caracterização feita por Luhrmann vem diretamente do texto de partida. Como foi dito anteriormente, Montéquio só aparece na trama para interceder por seu filho durante os momentos de confusão pública. Como não consegue dialogar com o filho, Montéquio tenta resolver os problemas de forma prática, se dirigindo às autoridades. Esse afastamento reflete a falta de comunicação familiar da cultura americana, presente em diversos filmes de James Dean sobre juventudes transgressoras e rebeldes sem causa, que Luhrmann (2014) cita como referências suas para desenvolver a personalidade de Romeu.

Como se pode ver, o texto de partida já mostra como nenhum dos pais tem uma relação saudável com seus filhos. Ao dar enfoque ao isolamento em que Romeu e Julieta se encontram, Luhrmann dialoga diretamente com os jovens do final do século XX, fazendo com que eles, não só entendam a obra de Shakespeare, como também se identifiquem com seus personagens e seus conflitos. O diretor faz uso do conflito de gerações para justificar algo maior: como a juventude estava rompendo com o poder controlador da sociedade, para tentar se firmar como indivíduos autônomos e “reivindicar a década como própria de sua geração” (HAMILTON, 2000, paginação irregular).

Maureen Callahan (2015) afirma que na década final do século XX havia uma “fome de mudança borbulhando [...], os anos 1990 seriam uma ruptura com tudo que tinha vindo antes” (CALLAHAN, 2015, p. 19-20). A cultura jovem nos anos 1990 ganhava cada vez mais força, quebrando paradigmas e seguindo caminhos totalmente diferentes dos escolhidos pelas gerações anteriores. Entretanto, apesar da cultura alternativa estar ganhando cada vez mais espaço e expressividade, existia uma mentalidade antiga que predominava, forçando a sociedade a se manter presa na década anterior. Essa dicotomia pode ser vista claramente na

transposição de Luhrmann, com os excessos da década de 1980 estampados nos pais, em contraste à cultura marginalizada de seus filhos, que, segundo Callahan (2015), é *cool* apesar de si mesma e rejeita todo esse excesso quase moralmente.

A figura 7 mostra esse contraste, reforçado na transposição pelo figurino e pelos cenários frequentados pelos personagens. A partir dele, Luhrmann aproveita para deixar a desigualdade social ainda mais pronunciada em *Romeo + Juliet*, outro tema contemporâneo relevante. Se vê uma riqueza absurda ao lado de muita pobreza, enfatizando, mais uma vez, a escolha dos jovens de viverem à margem e de rejeitarem as escolhas de seus pais. Percebe-se como o cenário em que as cenas entre os jovens mais acontecem – o parque de diversões à beira mar – é claramente a periferia da cidade, onde as regras de conduta parecem ser mais frouxas. Enquanto os adultos frequentam suntuosas mansões e se locomovem em carros com motoristas, os jovens circulam entre mendigos e prostitutas.

Figura 7: A ostentação dos pais em contraste à cultura marginalizada dos filhos



Fontes: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/18/80/70/1880705ec745365c3ec8d35993a5d30f.jpg>>  
<<http://mattymagpie.blogspot.com.br/>>

Em claro contraste à transposição de Zeffirelli, Luhrmann não exclui a cena de Romeu com o boticário, mas a modifica, transferindo-a de Mântua para Verona. O boticário se transforma no dono da casa de sinuca, *Globe Theatre*, que já havia aparecido anteriormente no filme como um cenário frequentado por Romeu e seus amigos. Essa mudança mostra a familiaridade de Romeu com a cultura marginalizada e o fácil acesso que ele e seus amigos

teriam a substâncias ilícitas, o que já fica aparente no início da transposição fílmica com os comprimidos de *ecstasy* que Mercúcio distribui aos amigos antes do baile dos Capuleto.

Outro detalhe que deixa essa relação clara é o fato de que na esquina da casa de sinuca pode-se observar algumas pichações com os nomes de Romeu, Benvólio e dos demais rapazes do grupo, demonstrando que os rapazes, além de serem frequentadores do local, estão acostumados a praticar transgressões. Além disso, uma outra mudança relacionada às atitudes dos personagens que pode ser realçada é o fato de alguns deles terem seus “lados” da disputa alterados. No texto de partida, Abraham é um dos servos dos Montéquio, enquanto Gregory e Sampson são servos dos Capuleto. Já na transposição fílmica, Abraham aparece como o braço direito de Teobaldo, com seu nome reduzido para Abra, e Gregory e Sampson se tornam integrantes do grupo de amigos de Romeu.

Para justificar essa mudança de lados feita por Luhrmann, é importante notar a forma com que esses personagens se portam no texto de partida e como são representados no filme. Os rapazes do grupo de amigos de Romeu são caracterizados no filme como mais descolados, apresentando um tom de deboche e desleixo para com as normas e padrões ditados pela sociedade. Por outro lado, os jovens da família Capuleto, apesar de também viverem envolvidos em brigas públicas, seguem uma linha mais rígida de conduta, sempre impecavelmente vestidos e engomados, retratando exatamente a forma com a qual Mercúcio descreve Teobaldo: “Veja, não há regulamento que ele não cumpra com bravura: ele luta como quem lê música: respeita o ritmo, o andamento e a proporção. Faz uma pausa na mínima, conta um, dois, e o três é no seu peito: é um assassino de botões de seda” (2º ato, cena 4).

A primeira cena do texto de partida, que mostra o mais novo embate entre as famílias, retrata essa diferenciação de forma bastante significativa e justifica como essa mudança de lados dos servos se faz relevante na transposição fílmica. Gregory e Sampson (no texto de partida traduzido: Gregório e Sansão) seguem fazendo piadas e trocadilhos, ao passo que Abraham (no texto de partida traduzido: Abraão) é caracterizado como mais sério, como o personagem de pavio curto que se ofende com as “brincadeiras” e inicia a briga pública. Depois dessa primeira cena, esses personagens não aparecem mais; sendo seu propósito apenas dar início à trama que se seguirá a partir da briga. Na transposição, no entanto, esses personagens seguem como integrantes dos grupos jovens liderados por Romeu e Teobaldo, o que faz com que a troca de lado dos personagens sirva para manter a coerência da caracterização dos grupos opostos dentro da transposição fílmica.

Vale notar, no entanto, que essa familiaridade com a cultura marginalizada não quer dizer que eles tenham aberto mão das regalias e do dinheiro. Roupas e sapatos de marca, colares, relógios e armas caras e carros do ano com placas personalizadas continuam fazendo parte de seu dia a dia. Luhmann deixa claro em sua transposição o fato de que, apesar de as duas famílias serem diferentes entre si, ambas fazem parte da classe alta social e economicamente e, por isso, ambas têm diversos privilégios e regalias. Isso justifica a atenção dada ao caso na mídia, tanto da disputa entre as famílias quanto da posterior série de fatalidades que leva ao final da história. Justifica também o fato de os jovens “andarem pela cidade sem obrigação alguma” (WAY, 2007, p. 17)<sup>31</sup>, fazendo o que bem entendem e desrespeitando as leis, sem que grandes punições sejam executadas. Pode-se, inclusive, destacar como Romeu, ao matar Teobaldo (3º ato, cena 1), não recebe a pena de morte prometida para quem perpetuasse violência pelas ruas de Verona, mas uma pena atenuada – o exílio.

Percebe-se, então, como a transposição feita por Luhmann traz à tona elementos que já estavam presentes no texto de Shakespeare, mas que em outras transposições filmicas acabam sendo deixados de lado para dar mais enfoque ao amor arrebatador dos dois jovens. Volta-se mais uma vez a destacar como o papel da arte é exatamente o de fazer as pessoas refletirem sobre a conjuntura dentro da qual estão inseridos, buscando realçar o que é relevante para a vida. Dentro do mundo criado por Luhmann, esses aspectos que fazem de *Romeu e Julieta* uma história forte e relevante voltam a ganhar destaque, reforçando a atemporalidade e a adaptabilidade do texto de Shakespeare.

Luhmann também foi o primeiro cineasta a dar destaque a atores negros: a autoridade máxima na história, o príncipe Éscalus, que em *Romeo + Juliet* vira o chefe da polícia local, e Mercúcio, considerado um dos personagens mais carismáticos de Shakespeare, além da apresentadora do jornal televisivo, que transmite a trama para o público. Luhmann dá, assim, visibilidade a outra questão contemporânea importante, a representatividade, que ao longo dos anos passou despercebida em transposições de *Romeu e Julieta*. Com a entrada do século XXI e a luta da população por mais inclusão e respeito, cada vez mais transposições filmicas e televisivas têm se preocupado em dar destaque a essas questões. Em 2017, por exemplo, a rede de televisão americana ABC desenvolveu uma série chamada *Still Star-Crossed*, que seguia os acontecimentos posteriores às mortes de Romeu e Julieta e tinha como protagonista uma

---

<sup>31</sup> “Run around the city with no real obligations.”

Rosalina negra. Luhrmann foi, então, um precursor para essa questão tão relevante na contemporaneidade, que na década de 1990 estava apenas começando a se destacar.

O elenco multicultural de Luhrmann reforça, mais uma vez, o que já foi dito sobre *Romeu e Julieta* ser uma obra aberta a adaptações e ressignificações; basta que seu adaptador consiga enxergar as nuances e possibilidades que podem surgir de dentro do texto. Da mesma forma que o realismo não representa uma questão de estilo ou técnica, mas “um ângulo de visão da realidade, da posição tomada diante dela” (OTSUKA, 2010, p. 40), Baz Luhrmann faz de sua transposição fílmica uma obra significativa para sua época, se preocupando em atualizar os temas e conflitos presentes no texto de partida para a contemporaneidade do público. Ao transpor a história para os anos 1990, explorando a sociedade da época e combinando-a aos elementos shakespearianos, Luhrmann devolve a Shakespeare sua força e relevância e a *Romeu e Julieta* todo o entusiasmo que se perdeu com os anos.

Até agora foram analisados aspectos da transposição que dialogam diretamente com a contemporaneidade, para mostrar como Luhrmann repensa o texto dramático dentro de conceitos e questões da sociedade global pós-moderna, e que demonstram quão inesgotáveis e repletas de possibilidades são as obras de Shakespeare – em particular *Romeu e Julieta*. No próximo capítulo, será analisado como Luhrmann se utiliza de temas mais específicos da sociedade dos anos 1990, que dialogam diretamente com *Romeu e Julieta*, para trazer ainda mais a história para a conjuntura de seu público, transformando-a em uma tragédia própria da contemporaneidade.

## CAPÍTULO 2

### UMA TRAGÉDIA PARA CHAMAR DE NOSSA

Wolfgang Clemen (2004) afirma que as tragédias revelam o que há de melhor nas técnicas dramáticas de Shakespeare. Segundo ele, nas tragédias “todo elemento de estilo, na verdade cada linha, agora se torna dramaticamente relevante. O mesmo se pode dizer do caráter imagético, das imagens se tornando uma parte intrínseca da estrutura dramática. Elas se transformam em instrumentos eficazes na mão do dramaturgo” (CLEMEN, 2004, p. 50)<sup>32</sup>, o que quer dizer que Shakespeare é capaz de usar a linguagem para criar uma atmosfera que guia o público até o efeito dramático desejado, e isso ocorre de forma mais eficaz em suas tragédias.

*Romeu e Julieta* foi, segundo Harry Levin (2004), o produto mais elaborado do que se poderia chamar o período lírico de Shakespeare e foi também sua primeira experiência com tragédias. Para Harold Bloom (1998), apesar de ser “um triunfo do lirismo dramático” (BLOOM, 1998, p. 87)<sup>33</sup>, *Romeu e Julieta* foi muitas vezes desvalorizada criticamente, talvez, segundo o autor, exatamente por sua tão permanente popularidade. Levin (2004) destaca também que exatamente devido a todo esse sucesso é difícil para a crítica e o público perceberem o tamanho da inovação que esta tragédia representou para o período.

Quais seriam, então, as intenções de Shakespeare ao construir *Romeu e Julieta* como uma tragédia? Esse é o questionamento que Bloom (1998) faz ao apontar que algumas poucas modificações poderiam transformá-la em uma comédia tão leve e otimista quanto *Sonho de uma Noite de Verão*. Segundo Levin (2004), romances eram tipicamente usados como enredo em comédias, deixando as tragédias para temas vistos como mais sérios e relevantes. Tragédia romântica seria, então, “uma daquelas contradições terminológicas que Shakespeare parece ter se deleitado em resolver” (LEVIN, 2004, p. 167)<sup>34</sup>.

Percebe-se mais uma vez a inovação como veículo motor da criação shakespeariana. Para Levin (2004), *Romeu e Julieta* transcende os usos comuns das comédias românticas; Shakespeare, por meio do uso da linguagem, faz com que seus personagens alcancem uma dimensão mais profunda e relevante. Vale lembrar que Shakespeare não criou *Romeu e Julieta*

---

<sup>32</sup> “Every element of style, in fact every single line, now becomes dramatically relevant. The same applies to the imagery, the images becoming an inherent part of the dramatic structure. They become effective instruments in the hand of the dramatist.”

<sup>33</sup> “A triumph of dramatic lyricism.”

<sup>34</sup> “One of those contradictions in terms which Shakespeare seems to have delighted in resolving.”

do zero. Barbara Heliadora, tradutora da versão em português usada nesta dissertação, destaca em seu texto de apresentação da obra que as origens da trama dos jovens amantes são incertas, tendo esta sido retrabalhada desde o século III. Shakespeare utilizou como fonte principal o poema de Arthur Brooke, que, segundo a tradutora, alcançou extrema popularidade em seu tempo e serviu para que Shakespeare tivesse acesso a uma vasta quantidade de detalhes sobre a Itália e seus costumes.

Apesar de ser clara a fonte usada por Shakespeare, ou mesmo por causa disso, Heliadora (*apud* SHAKESPEARE, 2011) destaca a considerável diferença entre a versão de Brooke e a de Shakespeare. A tradutora frisa a capacidade de Shakespeare de enxergar a obra de um ponto de vista autoral e de, sem fazer quaisquer alterações significativas na trama, conseguir promover uma mudança de postura, transformando-a em algo relevante para seu público. Percebe-se, mais uma vez, a importância de se abordar a obra com novos olhos, retrabalhando-a para que seus significados trágicos se mantenham compreensíveis e relevantes.

Da mesma forma, Raymond Williams (2002) enfatiza que examinar a tradição trágica não deve necessariamente significar se ater a um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações de supostas totalidades. Para ele, significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que possuem ligações suficientemente evidentes para se associar em nossas mentes “por meio de uma única e poderosa palavra” (WILLIAMS, 2002, p. 34) – tragédia; significa observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, mas também na sua continuidade histórica, “examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual” (WILLIAMS, 2002, p. 34).

## **2.1. A contemporaneidade e a experiência trágica**

Para Williams (2002), entretanto, fica claro que a tradição mais comum em torno da tragédia é uma ideologia na qual o que está em jogo não é apenas um processo que vincula um evento a um sentido geral, mas principalmente as características intrínsecas desse sentido. Para ele, o caráter universalista das teorias sobre tragédia faz com que o estudo dessas obras se torne uma repetição mecânica de regras. Como o desígnio, ou destino, estava incorporado às instituições (tanto no mundo elisabetano quanto na Atenas do século V as crenças abstratas da época eram, e muitas vezes continuam a ser, interpretadas como pano de fundo para seus escritores), o que fazia dessas obras tragédias era, segundo Williams (2002), a capacidade de

conectar o evento a um conjunto de fatos mais gerais, de modo que esse evento não fosse mais visto como um acidente, mas se mostrasse capaz de carregar um sentido universal.

Partindo dessa regra, ou temos a generalização desse desígnio “como um destino cego” (WILLIAMS, 2002, p. 76), em que o destino se torna um plano universal; “ou temos o recuo do sofrimento significativo e, por conseguinte, da tragédia” (WILLIAMS, 2002, p. 76), de forma que a tragédia contemporânea é vista como inviável exatamente porque tais sentidos não mais existem no presente.

Segundo o autor, “encontrar significação é ser capaz de tragédia” (WILLIAMS, 2002, p. 76), mas, tanto na teoria quanto na crítica, sempre foi mais fácil encontrar uma ausência de significação, devido à sistematização de valorizar o passado em detrimento ao presente e de separar a teoria crítica da prática criativa. Dessa forma, o que Williams (2002) chama de as tragédias vivas do nosso próprio mundo acabam por não serem assimiladas como tragédias, exatamente por não poderem ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; “elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais” (WILLIAMS, 2002, p. 76). No entanto, Williams (2002) afirma que se rejeitarmos essa premissa o problema se transforma, e

tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação (WILLIAMS, 2002, p. 70).

Dessa forma, para que seja possível a tragédia contemporânea, são necessários, segundo Williams (2002), novos tipos de relações e novos tipos de leis, capazes de estabelecer vínculos com o nosso sofrimento presente e de interpretá-lo. Faz-se necessário não apenas entender e descrever a teoria trágica, mas também a experiência trágica de nossa própria época.

Seguindo o mesmo raciocínio, Melissa Croteau (2009) destaca o fato de muitas das produções fílmicas contemporâneas das obras de Shakespeare investirem em visões apocalípticas e pós-apocalípticas de mundo, registrando culturalmente preocupações com a alienação tecnológica, com a destruição espiritual, com os efeitos da globalização, e com o caminho da sociedade a uma inevitável *wasteland* global em que nada realmente importa. Para a autora, nosso mundo se encontra enredado nessa movimentação desgovernada e desorientada, e narrativas apocalípticas, de certa forma, servem para que consigamos entender essa imagem de caos.

Croteau (2009) afirma que as obras de Shakespeare oferecem “compreensibilidade e continuidade em tempos de desorientação e divergência” (CROTEAU, 2009, p. 23)<sup>35</sup>, e que, por isso, fazer uso das histórias de Shakespeare como mediadoras mostra uma tentativa de navegar tempos de intensa transformação, seja essa transformação positiva ou negativa. A autora cita Frank Kermode ao definir o apocalíptico como “uma forma de ‘fazer sentido do mundo’” (CROTEAU, 2009, p. 12)<sup>36</sup>, acrescentando que, para sermos capazes de fazer isso, é comum que usemos horizontes e padrões do passado, adaptando-os para o novo mundo em que vivemos. Dessa forma, “nós voltamos a Shakespeare, periodicamente regenerando o Bardo em nossas próprias imagens” (CROTEAU, 2009, p. 19)<sup>37</sup>.

Também para Williams (2002), “o cenário histórico mais usual da criação de tragédias importantes parece ser o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura” (WILLIAMS, 2002, p. 78). Isso acontece, segundo ele, porque a experiência trágica comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e na tragédia renascentista é possível perceber claramente a tensão entre o velho e o novo, entre as contradições herdadas e as possibilidades do desconhecido. E mesmo com uma distância de quatro séculos, essa tensão dialoga diretamente com as questões que permeavam o final da década de 1990.

## 2.2. A contemporaneidade em diálogo com o passado

O fato de que durante a década de 1990 houve, segundo Mark Thornton Burnett (2000), um aumento considerável de reinterpretações filmicas das obras shakespearianas corrobora tanto o ponto de vista de Croteau (2009) quanto o de Williams (2002). Houve um retorno a Shakespeare, tanto de forma explícita, transpondo seus textos para as telas, quanto de forma implícita, fazendo uso de seus personagens e enredos para desenvolver novas produções. Burnett (2000) salienta como, a partir disso, o Bardo tem seu *status* de fenômeno multicultural renovado, provando mais uma vez que suas obras podem se manter atemporais e relevantes.

David Ansen (1996), em sua crítica ao filme, afirma que Luhrmann também justifica essa aproximação exatamente por a sociedade do final dos anos 1990 se encontrar em um período de mudança, o que faz com que as pessoas “comecem a procurar por aquelas coisas que tenham um centro universal. E a se perguntarem ‘o que isto significa para nós neste

---

<sup>35</sup> “Comprehensibility and continuity in a time of disorientation and dissonance.”

<sup>36</sup> “A way of ‘making sense of the world’.”

<sup>37</sup> “We return to Shakespeare, periodically regenerating the Bard in our own images.”

momento?” (LUHRMANN *apud* ANSEN, 1996, não paginado)<sup>38</sup>, percebendo como o passado pode ser visto por meio de novas significações, para que o presente possa então fazer sentido. Ansen (1996) também chama atenção para como isso pode realmente ser visto por meio dos revivais das obras de Shakespeare no cinema: também houve um grande número de produções cinematográficas baseadas em Shakespeare no turbulento período entre as décadas de 1960 e 1970 e, antes disso, durante o período da Segunda Guerra Mundial, ambos períodos de extrema mudança e instabilidade.

A década de 1990, por ser a última década do século e do milênio, pode ser considerada uma das décadas mais significativas do século XX, especialmente quando falamos dos jovens. Foi uma década em que a diversidade ganhou espaço, com subculturas alternativas e a juventude cada vez mais em exposição. Croteau (2009) aponta para o fato de que esta foi a primeira geração a nascer e crescer na era pós-moderna, inteiramente saturada pela mídia e dominada pela cultura consumista do capitalismo.

A autora também destaca uma característica importante que diferencia esta geração de suas antecessoras: sua autorreflexividade. Segundo ela, esta geração “passou a existir no momento em que anunciou a si própria, em sua própria voz, para si mesma [...]; uma geração se viu no espelho pela primeira vez e percebeu que seu reflexo era único” (CROTEAU, 2009, p. 110)<sup>39</sup>. Isso mostra como esta geração se constrói a partir da sociedade capitalista, tentando se definir como única dentro de um mundo de reproduções.

Também levando em conta como o capitalismo molda, de certa forma, a década de 1990, Maureen Callahan (2015) chama esses anos de “tempo fugaz” (CALLAHAN, 2015, p. 20), uma década ao mesmo tempo fortemente influenciadora e efêmera em que os jovens buscavam simultaneamente inclusão e autenticidade; uma década de contradições que reflete exatamente a era do consumismo, com sua ilusão de individualidade, mas repleta de escolhas pré-determinadas; sua busca constante por felicidade, que ironicamente aumenta cada vez mais os problemas psicológicos e o isolamento social.

Por causa disso, segundo Marc Oxoby (2003), houve um grande esforço, não para entendê-los, mas para deixar os jovens se expressarem, principalmente porque o abismo que separava a geração adulta dos jovens parecia cada vez mais expressivo. Ao mesmo tempo, a

---

<sup>38</sup> “They start to look for those things that have a universal center. And they say, ‘What does it mean to us now?’”

<sup>39</sup> “Existed the moment it announced itself, in its own voice, to itself [...] a generation saw itself in the mirror for the first time and realized that its own reflection was unique.”

juventude dos anos 1990 era retratada pela mídia como desmotivada e apática, sendo consideravelmente menos engajada do que as gerações anteriores. Oxoby (2003) sugere que o nome dado a esta geração, geração Y<sup>40</sup>, reflete exatamente essa falta de preocupações niilista, em uma época em que a depressão, o número de suicídios e o uso de drogas ilícitas cresceram consideravelmente.

Segundo Thaïs Flores Nogueira Diniz (1999), a visão de mundo do final do século XX carrega uma grande semelhança com as questões que permeavam a Renascença, como “o sentimento de desespero e futilidade, de descrença e ceticismo frente às leis temporais e espirituais” (DINIZ, 1999, p. 112), além da visão de mundo defendida pelo humanismo, que colocava o destino do homem em suas próprias mãos, deixando de lado o poder sobrenatural divino que, de certa forma, guiara as escolhas humanas até então. A era elisabetana é um período de transição, instável entre o feudalismo em declínio e o capitalismo crescente. Assim, também, se encontra a década de 1990, às margens do novo milênio, presa entre valores desacreditados e instituições culturais ultrapassadas e as ansiedades advindas do novo desconhecido.

Mas a Renascença nem sempre foi vista com esses olhos. Jean E. Howard (2004) afirma que inclusive o próprio entendimento da Renascença se alterou durante o final do século XX. Segundo a autora, o período renascentista foi visto durante muito tempo como a era do descobrimento do homem como indivíduo, com a vida saindo do controle da religião e da Igreja; era da difusão de conhecimento e do retorno ao clássico. No final do século XX, no entanto, a Renascença passou a ser interpretada de outra forma:

como *nem moderna nem medieval*, mas como uma divisão ou espaço limítrofe entre dois períodos mais uniformes em que se pode ver expressa uma quebra de paradigmas e ideologias, um divertimento com os sistemas significantes, uma autorreflexividade e uma autoconsciência sobre a tênue solidez da identidade humana, que se alinha com alguns dos elementos dominantes da cultura pós-moderna. [...] A Renascença, vista como o último refúgio do homem pré-industrial, é de interesse de acadêmicos da era pós-industrial de tal forma porque tais acadêmicos interpretam o período de forma a refletir seu próprio senso de exaltação e temor por viver em uma fenda na história, quando os paradigmas que estruturaram o passado parecem condescendentes e os novos paradigmas incertos (HOWARD, 2004, p. 460, grifo no original)<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Aqui o autor se refere ao termo em inglês, lido da mesma forma que o pronome interrogativo “why” (por que).

<sup>41</sup> “As *neither* modern nor medieval, but as a boundary or liminal space between two more monolithic periods where one can see acted out a clash of paradigms and ideologies, a playfulness with signifying systems, a self-reflexivity, and a self-consciousness about the tenuous solidity of human identity which resonates with some of the dominant elements of postmodern culture. [...] The Renaissance, seen as the late refuge of preindustrial man, is of such interest to scholars of the postindustrial era because these scholars construe the period in terms reflecting their own sense of the exhilaration and fearfulness of living inside a gap in history, when paradigms that structured the past seem facile and new paradigms uncertain.”

Howard (2004) conclui destacando que essa visão da Renascença se faz possível principalmente pelo fato de o período ter sido constantemente visto como um período de transição. No entanto, enquanto antes a ênfase era a continuidade, ou seja, em como o período mantinha um elo com o passado ao mesmo tempo em que antecipava o futuro, a partir do final do século XX, a ênfase recai na descontinuidade, o que torna narrativas de ruptura, tensão e contradições mais compreensíveis e mostra como, segundo a autora, o passado é sempre visto, pelo menos em parte, com as ferramentas disponíveis do presente.

Para a autora, no entanto, deve-se tomar cuidado ao se utilizar o contexto histórico para se falar de literatura. Ao se usar a história para “explicar” a literatura, Howard (2004) encontra dois fatores de risco: primeiro, entende-se a história como algo estável e transparente, objetivo e único. Ao contrário, está cada vez mais em uso o conceito de “histórias”, salientando a visão de subjetividade e relatividade. Segundo, corre-se o risco de se esvaziar a obra literária de suas múltiplas significações, transformando-a em um simples espelho da realidade extratextual. Ao contrário, a literatura deve ser vista como uma agente que também constrói a realidade de uma cultura, como uma força criativa e motora da história.

Stephen Greenblatt (2004) também salienta que o teatro de Shakespeare não estava isolado do que acontecia do lado de fora de suas paredes, mas tampouco era apenas um refletor passivo das forças sociológicas e ideológicas que se faziam presentes no mundo ao seu redor. O autor chama o teatro elisabetano de “evento social” (GREENBLATT, 2004, p. 446)<sup>42</sup> ao afirmar que a expressão artística está inevitavelmente marcada pela cultura e pelas práticas sociais de sua época, deixando claro que um depende do outro para sobreviver durante e depois de seu tempo.

Para Hermenegildo Bastos (2011), literatura e mundo são polos opostos de uma mesma relação dialética. A obra de arte não é o mundo; ela se afasta do mundo exatamente para ser capaz de se constituir como arte. Ao mesmo tempo, ela traz o mundo em si, e aí, segundo Bastos (2011), está a dialética. “Ao falar de si mesma, ela fala também do mundo” (BASTOS, 2011, p. 14). No entanto, o autor ressalta que “o que não pode (nem deve) ser feito é partir de alguma coisa externa à obra, o que resultaria numa leitura redutora da literatura. É forçoso partir da própria obra, de alguma sugestão que ela oferece” (BASTOS, 2011, p. 11).

---

<sup>42</sup> “Social event.”

Sendo assim, é importante que o contexto histórico não seja usado de forma a limitar a leitura do texto, mantendo a obra presa a um período específico. Não se deve tentar forçar uma explicação da obra por meio do contexto histórico, mas sim retirar elementos de dentro da obra que possam ser relacionados ao seu contexto de produção e, eventualmente, reinterpretados em outros contextos. O contexto histórico, aqui em particular as semelhanças entre os dois períodos, se torna relevante a partir do momento em que a obra de arte recupera esse sentido histórico “para além das cadeias de causalidade” (BASTOS, 2011, p. 17), para propor uma interpretação do mundo.

Se as obras literárias fossem apenas registros cronológicos e factuais, perderiam seu valor quando os fatos caducassem. Se ainda hoje lemos *Os sertões*, de Euclides da Cunha, quando a guerra de Canudos já acabou há tanto tempo, é porque a obra não se limita a ser um registro cronológico e factual. Digamos que é uma forma muito específica de representação ou mimese. A narrativa literária não representa o evento factual, mas, às vezes, tomando-o como pretexto, dá-lhe uma dimensão outra que é universal (BASTOS, 2011, p. 10).

Isso quer dizer que a obra literária seria uma outra maneira de se enxergar o mundo e a sociedade. “Pela obra literária, passa-se a ter outra dimensão da história, que não se reduz ao registro cronológico e factual” (BASTOS, 2011, p. 10), e aqui, quando o autor fala de obra literária, proponho estender seu conceito para qualquer obra de arte que torna possível “ver o extrínseco (ou social, ou histórico, ou objetivo) no intrínseco” (BASTOS, 2011, p. 24), inclusive o cinema. Segundo o autor, é este o movimento que se deve acompanhar quando se analisa uma obra de arte, a qual deve se constituir como uma representação e não como uma repetição, revelando o disforme e desconexo da vida dentro de si, tanto em seu enredo quanto em sua forma.

Levando isso em conta, o papel da arte se torna ainda mais importante em momentos de crise e mudanças significativas, como os vivenciados tanto durante a Renascença de Shakespeare quanto durante a década de 1990. Para Bastos (2011),

a resposta é que, sem dialética, não perceberemos o momento da crise uma vez que a crise, sendo literária, é também, e ao mesmo tempo, da sociedade. Escapamos assim de duas formas redutoras de leitura: da leitura formalista, que reduz a obra a um sistema fechado em si mesmo; e da leitura sociológica, que reduz a obra a uma expressão de condições histórico-sociais tomadas como externas à obra. Se a literatura é, por si mesma, um momento de crise, tal momento é, ao mesmo tempo, literário e social. Por outro lado, perguntamos: para que dialética? A resposta é uma, mas pode ser formulada de duas maneiras complementares: sem a dialética deixaremos morrer o momento de crise – cabe, portanto, ao crítico evitar que a crise caia no esquecimento; sem a dialética, nem a obra nem a sociedade são inteligíveis. A função do crítico literário é, pois, muito mais do que apenas acadêmica, ainda que seja a academia o espaço em que ela se exerça predominantemente hoje. O trabalho crítico é (ou deve ser) uma forma de intervenção. A obra literária é fundamentalmente uma pergunta para a qual a obra é uma resposta, mas uma resposta dialética, quer dizer,

uma resposta que não se fecha como resultado analítico, mas que mantém viva a pergunta (BASTOS, 2011, p. 127).

Percebe-se, portanto, mais uma vez, a importância do papel da arte como desmistificadora, fazendo com que o público questione sua própria percepção da realidade. O cinema também se torna uma expressão artística relevante quando assume esse papel, uma vez que, segundo Lúcia Sá Rebello (2012), o cinema, assim como a literatura, mantém uma relação direta com o imaginário, “alimentando-se de procedimentos próprios e reforçando a reflexão sobre o homem e o mundo em que vive” (REBELLO, 2012, p. 13).

Dessa forma, e levando em conta tudo que já foi dito até aqui sobre como se passa a apreensão da experiência trágica na contemporaneidade e como o diálogo criado entre obra de arte e contexto histórico pode ser relevante para a apreensão da arte como reveladora da realidade, a escolha de Baz Luhrmann de transportar *Romeu e Julieta* para o final do século XX se faz relevante, pois renova o aspecto desmistificador do texto, fazendo com que se possa enxergar na obra as peculiaridades próprias da contemporaneidade. Neste capítulo analisa-se como a transposição fílmica se aproveita do diálogo já existente entre as duas épocas – a era elisabetana e o final do século XX – para criar uma conexão entre dois dos temas mais importantes de *Romeu e Julieta* e a cultura da década de 1990, com o objetivo de questionar, e não amenizar, a imagem de caos que aflige a sociedade contemporânea, refletindo a experiência trágica da época por meio da obra de partida.

### 2.3. Tragédia do horário nobre

A transitoriedade é um tema importante para o desenvolvimento do enredo de *Romeu e Julieta* e é o primeiro aqui analisado, pois foi usado na transposição fílmica de forma bem significativa. No texto de partida, este tema está presente na urgência dos jovens em viver seu amor, refletindo formalmente a efemeridade com que tudo acontece na trama. *Romeu e Julieta* se passa diegeticamente no curso de quatro dias, um período curto para a quantidade de acontecimentos e, principalmente, de reviravoltas que enredam a história. Na transposição fílmica, Luhrmann conecta diretamente essa rapidez presente no texto de partida à presença da mídia na contemporaneidade e, mais ainda, à efemeridade que as relações humanas assumem a partir dela.

Já no início, temos a televisão como dispositivo de enquadramento da história, enquanto uma apresentadora de jornal recita o prólogo (Figura 8), transformando “a narrativa em uma série de reportagens de primeira capa e itens em notícias televisivas” (TATSPAUGH, 2007, p.

149)<sup>43</sup>. A partir disso, o enredo se desenvolve retrospectivamente, como se o público estivesse acompanhando o mais recente caso nesse “mundo fragmentado de notável riqueza, consumismo exagerado, abandono urbano, constante violência e nostalgia” (RUTTER, 2007, p. 262)<sup>44</sup>.

Figura 8: Apresentadora de jornal recita o prólogo como uma das notícias da edição



Fonte: <<http://fergcchs.edu.glogster.com/romeo-and-juliet-prologue>>

Luhrmann se utilizou desse recurso midiático para inserir o texto de partida diretamente no contexto contemporâneo, renovando-o aos olhos do público. A transmissão televisiva invade a realidade e o prólogo é, então, repetido de forma mais enfática e sensacionalista, enquanto uma série de manchetes de jornal e capas de revista bombardeia o público, mostrando os sucessivos embates entre as famílias. O cenário apresentado na reportagem é de caos, com helicópteros sobrevoando a cidade e várias causalidades sendo mostradas como consequência enquanto a polícia tenta conter a constante guerra entre Montéquios e Capuletos.

Percebe-se como as cenas do início da transposição fílmica são mostradas como uma continuação da notícia televisiva, como se no meio de todo esse caos as câmeras jornalísticas documentassem a guerra entre as famílias para então transmiti-la para o resto da população – e para o público. Richard Gyde (1997) destaca esse uso de técnicas televisivas no início da transposição de Luhrmann, como o fato de os cenários serem introduzidos com visões aéreas e amplas, para que o público se localize antes de seguir com o enredo. Além disso, os cenários

<sup>43</sup> “The narrative into a series of front page stories and television news items.”

<sup>44</sup> “A fragmenting world of conspicuous wealth, kitsch consumption, urban dereliction, ubiquitous violence and nostalgia.”

que serão mais recorrentes durante a trama são apresentados pelo nome (Figura 9), para que o público os reconheça ao longo do desenrolar dos acontecimentos.

Figura 9: Apresentação do cenário “Mansão dos Capuleto”



Fonte: <<https://screenmusings.org/movie/dvd/Romeo-and-Juliet/pages/Romeo-and-Juliet-1996-0150.htm>>

Como já foi destacado no capítulo 1, *Romeu e Julieta* não contém muitas referências técnicas que possam explicitamente guiar a produção de cenários e caracterização dos personagens; a transposição das palavras para o meio visual se dá por meio de detalhes implícitos nas cenas e, principalmente, pela interpretação do adaptador, a qual guiará suas escolhas estéticas e formais. Esse tópico será mais desenvolvido no capítulo 3, mas aqui é relevante notar como Luhrmann dialoga com o contexto em que seu público se encontra inserido diariamente, apresentando a história de uma forma que a torne mais facilmente apreensível.

Também os personagens são apresentados como em uma série de televisão: a cena congela e seus nomes aparecem escritos, seguidos de uma breve descrição de como eles se encaixam na história que vai ser contada (Figura 10) – o que de certa forma já existe no texto de partida, com a lista de *dramatis personae* que é apresentada aos leitores antes que a obra se inicie. Na transposição filmica, essa apresentação faz com que eles deixem de fazer parte da realidade, se tornando integrantes de um programa televisivo que pretende agarrar a atenção do público com esta trama que durante “duas horas em cena está presente” (Prólogo). Um detalhe importante, no entanto, é que nem Romeu nem Julieta aparecem nesta apresentação inicial – mas guardemos essa informação para mais adiante.

Figura 10: Apresentação de Teobaldo na cena inicial



Fonte: <<http://www.sankles.com/2014/04/style-dissection-romeo-and-juliet.html>>

Uma contradição que toma conta de *Romeo + Juliet* é a dualidade entre o que é real e o que é fictício. Ao mesmo tempo em que esses personagens são mostrados de uma forma deslocada da realidade, o filme desenvolve uma relação de proximidade com a conjuntura da época, o que desperta uma sensação de realidade, ou verossimilhança. A cultura midiática se torna o ponto de referência para o desenvolvimento do enredo, e está diretamente relacionada à contemporaneidade do público, uma vez que, segundo Oxoby (2003), os anos 1990 foram a era do evento midiático.

Como foi mostrado no capítulo 1, o processo de criação da Verona Beach de *Romeo + Juliet* foi descrito por Luhrmann (2014) como uma forma de transmitir as ideias da obra ambientando-a em um mundo que fosse capaz de criar uma sensação de realidade, apesar de ser fictício. Também foi abordado no capítulo 1 como a mídia se torna um elemento importante na apreensão e na disseminação da cultura na era globalizada, e como Luhrmann (2014) se utiliza disso para que essa cidade fictícia possa ser percebida como uma mistura de várias localidades e ao mesmo tempo nenhuma específica, escolhendo trabalhar com a cultura dominante, que, segundo o diretor, é a cultura estadunidense, principalmente quando apreendida por meio da mídia.

Rafael Litvin Villas Bôas (2011) aponta que foi nos anos de 1940 que os valores estadunidenses passaram a influenciar o mundo, transmitidos pelo cinema, pela literatura e principalmente pela publicidade, tomando o lugar dos padrões europeus. Segundo o autor, a constituição da sociedade de consumo nos Estados Unidos nessa época modificou completamente o relacionamento com a cultura e, mais ainda, sua disseminação, uma vez que

ela passa a ser vista como um investimento comercial. A cultura, dessa forma, se torna reificada, ou seja, alienada; não é algo que brota espontaneamente das pessoas, mas mais uma mercadoria do capitalismo.

Foi nos anos de 1990, entretanto, que toda essa relação se intensificou. A mídia e sua relação com a sociedade de consumo e a disseminação de padrões tomaram proporções antes inimagináveis com o aumento da globalização. Oxoby (2003) destaca a forma com que a mídia tratava e transmitia as informações e acontecimentos, para que fossem cada vez mais vistos como entretenimento e não simplesmente reportagens. Os casos que chamaram a atenção da população e acabaram por se transformar em grandes eventos (como o julgamento de O. J. Simpson, a overdose de River Phoenix e o suicídio de Kurt Cobain) o faziam, não apenas por sua relevância social, mas também por sua relevância como narrativas. As notícias passaram a ser mais interessantes que qualquer programa televisivo intencionalmente produzido. Também foi na década de 1990 que houve um aumento no interesse da população pela vida das celebridades e que os *reality shows* começaram a ganhar espaço como formas de entretenimento.

Ao mesmo tempo em que a vida real se torna interessante, sendo explorada como entretenimento e distração, a efemeridade do sensacionalismo midiático faz com que os acontecimentos e as pessoas percam sua importância, se tornando apenas algo passageiro que logo será substituído. Essa efemeridade torna a sociedade entorpecida para os acontecimentos; tudo é extremamente interessante e no segundo seguinte já não importa mais. A princípio, *Romeo + Juliet* se parece exatamente isso; a história de amor dos dois jovens se torna apenas mais uma dentre as que aparecem diariamente na mídia, perdendo sua especificidade trágica e sendo retratada como mais uma fatalidade da era pós-moderna que será esquecida antes mesmo de se completarem os quatro dias que a tornaram possível.

Em *Romeo + Juliet*, a história dos dois jovens é apreendida por meio da mídia. Entretanto, com o desenrolar do enredo percebe-se como o diretor não pretende passar uma ideia de resignação e impotência perante os flagelos da sociedade contemporânea, mas fazer com que o público questione o que acontece em seu dia a dia. A transposição de Luhmann, dessa forma, usa os próprios meios contemporâneos para criticar a relação alienante que se criou entre eles e a sociedade contemporânea. Chamando atenção para como acontecimentos que teriam tudo para serem vistos como trágicos e comoventes passam a ser vistos como formas

de entretenimento e distração, a transposição de Luhmann torna possível enxergar a experiência trágica que é a própria contemporaneidade.

Para Lukács (2009), é possível encontrar todos os elementos do trágico na própria vida, e é por isso que “a forma artística do trágico só se realiza mediante a concentração artística, sensível, da trama ideal contida na realidade” (LUKÁCS, 2009, p. 263). Isso quer dizer que o trágico na arte deve se ater ao conteúdo da realidade, “não no sentido de que a arte possa eliminar as deficiências da realidade, ‘aperfeiçoando-as’, mas no de que o mais profundo conteúdo ideal da realidade se concentra [...] na forma da tragédia” (LUKÁCS, 2009, p. 264).

Levando isso em conta, pode-se retomar o ponto de vista defendido por Williams (2002) de que para que a tragédia contemporânea seja possível, e compreensível, é necessário que se estabeleça um vínculo com o sofrimento presente. A partir dos conceitos da teoria trágica, faz-se necessário interpretar a experiência trágica de cada época para que esta, em constante processo de transformação, continue fazendo sentido como tragédia. Lukács (2009) dialoga com Nicholai G. Tchernichevski ao tentar fazer sentido desta relação entre o trágico e a realidade:

dizem-nos: “um fracasso meramente casual é um contrassenso na tragédia”. Replicamos: é verdade, especialmente nas tragédias criadas pelos escritores, mas não na vida real. Na criação literária, o autor acredita ser seu dever imprescindível “extrair a solução do próprio enredo”; mas, na vida, a solução é, muitas vezes, puramente casual e o destino é trágico. [...] “O trágico é o aterrorizante na vida do homem” – esta definição é absolutamente completa para o trágico, na vida e na arte. [...] Em primeiro lugar, é duvidoso que a arte proceda corretamente representando o aterrorizante como quase inevitável, quando, na própria realidade, ele nem sempre o é, sendo simplesmente casual; em segundo lugar, parece que, com frequência, pelo mero costume de procurar em toda grande obra de arte “a necessária concatenação dos eventos”, “o necessário desenvolvimento da ação a partir da íntima essência dela mesma”, nós procuramos forçosamente encontrar “a necessidade contida no curso dos acontecimentos” mesmo onde ela não existe absolutamente, como é o caso em boa parte das tragédias de Shakespeare (TCHERNICHEVSKI *apud* LUKÁCS, 2009, p. 254)<sup>45</sup>.

Percebe-se, assim, a necessidade de se quebrar os paradigmas das convenções trágicas para que se possa experimentar a tragédia em sua totalidade, uma vez que o trágico na contemporaneidade está cada vez mais atado à realidade. Para que o público possa perceber isso, no entanto, não basta apenas uma repetição mecânica da realidade; é necessário que as obras de arte sejam capazes de desmistificar essa realidade, ou seja, de proporcionar, por meio

---

<sup>45</sup> Trata-se de trecho retirado por Lukács da dissertação *As relações estéticas entre a arte e a realidade*, escrita por Tchernichevski em 1853 na Universidade de São Petersburgo.

da arte, um novo olhar com o qual se pode perceber a realidade, transmitindo-a de forma significativa para o público.

Na transposição fílmica de Luhrmann, o uso da cultura midiática, combinada à imagem pós-apocalíptica de que fala Croteau (2009), que se faz significativamente presente desde o início do filme, mostra a revolução desgovernada e desorientada que tomou conta da sociedade capitalista no final do milênio. Para Bastos (2011), “o poder único (e daí sua relevância) que tem a obra de arte é [...] dar a ver aquilo que a olho nu não se percebe” (BASTOS, 2011, p. 37); a obra de arte “ao evidenciar o sentido humano da vida, [...] aspira à liberdade” (BASTOS, 2011, p. 20) dentro deste mundo de alienação e isolamento.

Sendo assim, ao tratar a história dos jovens amantes como mais um caso dentre os muitos que permeiam os noticiários, *Romeo + Juliet* chama atenção para como a própria realidade pode também ser trágica, ainda que casualmente vivenciada todos os dias. Vale destacar também que a mídia não está inserida no filme apenas como um elemento avulso que se excluído não faria diferença alguma. Além de ser um dispositivo de enquadramento conveniente que, segundo Patricia Tatspaugh (2007), ajuda o diretor a fazer a transição entre algumas cenas e a reduzir outras, pode-se perceber como a mídia se torna um elemento ativo dentro da trama, que transmite e manipula os acontecimentos, ajudando o enredo a se desenvolver.

Exemplos iniciais da inserção do meio midiático no enredo acontecem quando Romeu fica sabendo da nova briga entre Montéquios e Capuletos (1º ato, cena 1) por meio da notícia no jornal televisivo, e quando Páris é apresentado a Julieta como “o solteiro do ano” (Figura 11) da revista *Timely* – “a fina flor do verão de Verona” (1º ato, cena 3).

Figura 11: Paris, o solteiro do ano da revista *Timely*



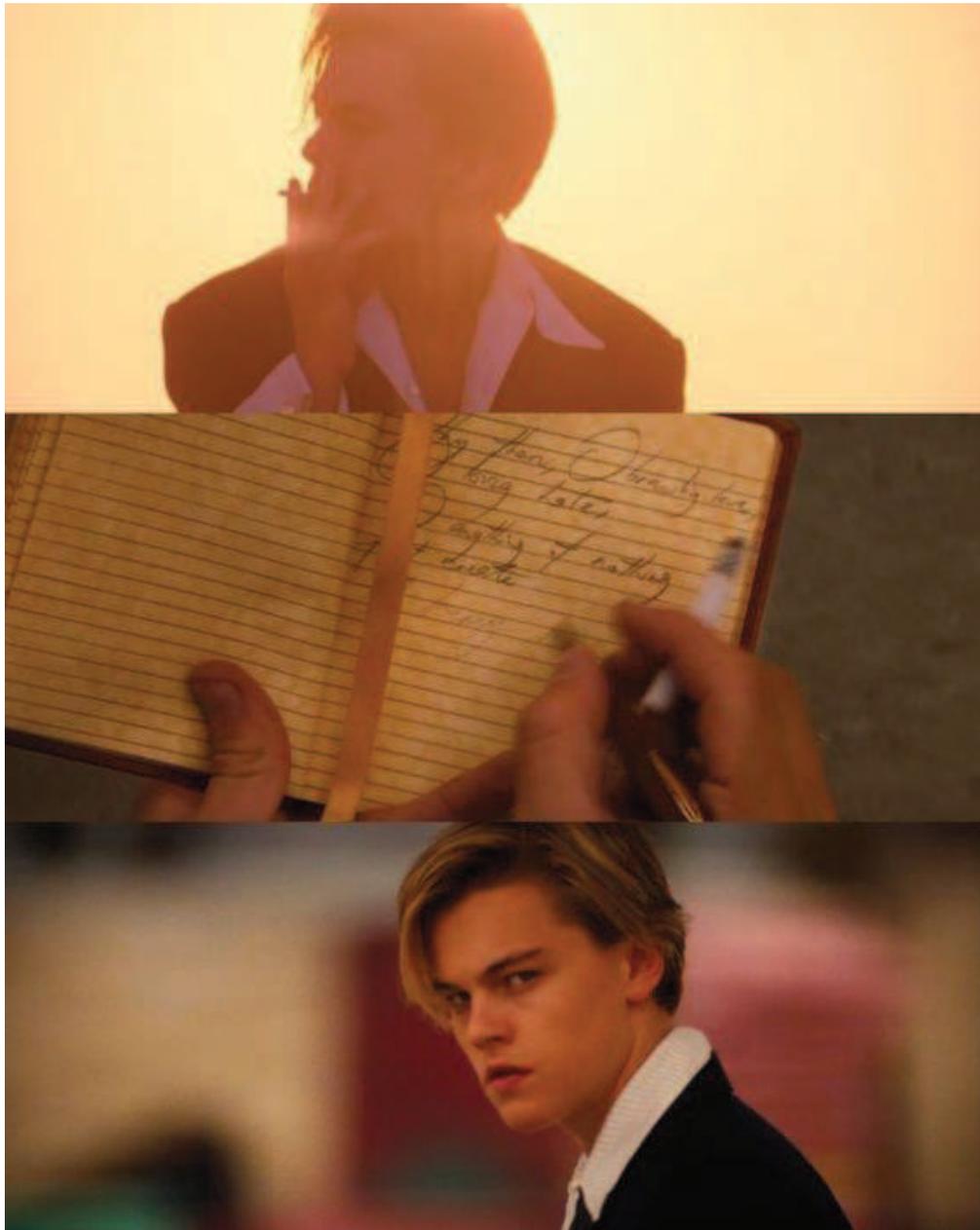
Outro exemplo ainda mais importante para o desenrolar da trama acontece em uma substituição feita por Luhrmann: a cena em que um dos servos dos Capuleto que não sabe ler pede a ajuda de Romeu para encontrar os convidados para o baile (1º ato, cena 2), e acaba estendendo o convite para ele, se transforma em uma nota de um programa televisivo de fofocas. A cena é consideravelmente reduzida, mas mantém sua relevância pois, da mesma forma, Romeu fica sabendo do baile e é convencido a ir, para curar suas dores de amor, acabando por conhecer Julieta. Essa cena mostra como Luhrmann entrelaça a mídia ao desenrolar da trama, inserindo a contemporaneidade de forma relevante para que a história se desenvolva.

Para Carol Chillington Rutter (2007), na Verona Beach de Luhrmann, a cultura midiática é o retrato da cultura como um todo, na qual as imagens, freneticamente manipuladas, criam uma realidade pastiche que parece apenas reproduzir a vida como um evento televisivo. No entanto, Romeu e Julieta são, para a autora, um centro de sanidade dentro dessa realidade manipulada; um claro contraste que torna a transposição ainda mais expressiva.

Posso agora retomar a importância de nenhum dos dois aparecerem na apresentação inicial do filme. No texto de partida, pode-se perceber como Romeu e Julieta se destacam do mundo em que vivem: nenhum dos dois parece se importar com a rivalidade entre as famílias, sendo mostrados no início da obra como completamente alheios aos acontecimentos e desinteressados em seus desdobramentos. Na primeira e na quarta cena do primeiro ato, Shakespeare desenvolve a imagem de Romeu como um idealista, que vive de sonhos e palavras bonitas. Julieta, por sua vez, aparece pela primeira vez na terceira cena do primeiro ato, respondendo vagamente às investidas da mãe e da ama, mostrando total desinteresse no assunto e no que a rodeia.

Na transposição filmica essa ruptura fica ainda mais clara com os contrastes visuais que Luhrmann cria ao redor dos dois jovens. Ambos são apresentados individualmente, em ambientes isolados e reflexivos, ao contrário de todos os outros personagens. Romeu aparece pela primeira vez sozinho no arco de teatro em ruínas, escrevendo versos em um caderno (Figura 12) – uma forma interessante de materializar os muitos solilóquios que o sonhador Romeu proclama em seus momentos de solidão. Enquanto isso, Julieta nos é apresentada imersa em uma banheira, completamente isolada dos ruídos e da bagunça ao seu redor (Figura 13).

Figura 12: Apresentação de Romeu – isolamento poético



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/403564816589920595/>>

Além disso, as cenas que envolvem o casal são, em geral, consideravelmente diferentes do resto do filme, lentas e com poucas cores, em contraste às cenas excessivamente coloridas e barulhentas que envolvem os outros personagens. Essa diferenciação faz com que seja possível uma identificação com os personagens, tornando-os mais do que apenas objetos para um consumo imediato e descartável. Chris Palmer (1997) também destaca esse detalhe na transposição fílmica, afirmando que Romeu e Julieta não estão caracterizados como “meros espetáculos, a uma certa distância visual, como [...] os outros [personagens] [...]”. Nós

contemplamos Romeu e Julieta como corpos naturais e inocentes” (PALMER, 1997, não paginado)<sup>46</sup>, destacando-os do resto tanto visual como significativamente.

Figura 13: Apresentação de Julieta – isolamento sonoro



Fonte: <<http://www.sankles.com/2014/04/style-dissection-romeo-and-juliet.html>>

Ademais, essa separação dos dois jovens se torna ainda mais evidente quando eles são inseridos diretamente dentro dessa cultura de câmeras e constante vigilância. Um exemplo bem significativo se dá na cena do balcão (2º ato, cena 2), uma das mais conhecidas e importantes para o desenrolar da trama. Esta é uma das cenas mais íntimas do texto de partida, em que Romeu e Julieta estão finalmente sozinhos e podem expressar seu amor pela primeira vez, antes de serem interrompidos pelos chamados da ama.

Em *Romeo + Juliet*, no entanto, antes mesmo da ama de Julieta aparecer com seus incessantes gritos, Romeu e Julieta têm de se esquivar de dezenas de câmeras, que vigiam cada movimento no jardim/piscina dos Capuleto. Assim que trocam as primeiras palavras, a cena é cortada para uma sala de vigilância de onde se pode ver como os jovens, aparentemente sozinhos, estão cercados por olhos que os observam de cada ângulo. Um segurança aparece para checar a movimentação suspeita, mas os dois conseguem despistá-lo, dando ainda mais expressividade para a fala que se segue:

**Julieta:** Eu não quero por nada que o vejam.

**Romeu:** Tenho o manto da noite pra esconder-me.

E se você me ama, não me encontram. (2º ato, cena 2)

<sup>46</sup> “Solely as spectacles, at a certain visual distance, as [...] the others [...]. We contemplate Romeo and Juliet as natural, innocent bodies.”

A partir daí, o tom da cena muda, se tornando um retrato íntimo da cumplicidade dos dois, sem fachadas, formalidades ou artificialidades, como Julieta mesma aponta. É como se o manto da noite realmente os escondesse, as câmeras desistissem dos dois, e eles pudessem finalmente revelar seus anseios e desejos sem sofrer qualquer julgamento ou punição.

Para Burnett (2000), a transposição feita por Luhrmann é um espetáculo próprio do fim do século. Luhrmann evidencia ao mesmo tempo o excesso frenético da cultura midiática do final do século XX e o isolamento em que a juventude se encontrava, separando os jovens Romeu e Julieta do resto do filme tanto esteticamente quanto tematicamente. O excesso e a artificialidade presentes principalmente nas cenas iniciais, retratadas especialmente pela montagem e pela edição das cenas, se perdem nas cenas que envolvem Romeu e Julieta, individualizando-os e fazendo com que o público se identifique com eles. Assim, a transposição de Luhrmann seria, segundo Lucy Hamilton (2000), não uma caricatura grotesca, mas uma renovação dos temas presentes no texto de partida.

#### 2.4. Amor nos tempos da mídia

Essa separação dos jovens Romeu e Julieta do resto dos personagens se torna ainda mais relevante quando se analisa outro tema importante do texto de partida: a forte presença da morte e sua relação com o dualismo entre amor e ódio. A transposição de Luhrmann também trabalha esse tema de forma significativa, utilizando os elementos do texto de Shakespeare para criar mais um diálogo com a contemporaneidade do público.

Lukács (1965) afirma que a unidade dramática de Shakespeare nasce dos contrastes, de “forças estéticas, que, a partir desta multiplicidade, criam a unidade final” (LUKÁCS, 1965, p. 141). Em *Romeu e Julieta* a relação paradoxal entre o amor e o ódio, quase sempre associada à morte, se torna um elemento importante para o desenrolar do enredo e logo na primeira cena é descrita por Romeu com a devida confusão:

**Romeu:** [...] Não me conte; essa história eu já conheço:  
Trata muito de ódio, e mais de amor  
Então, amor odioso, ódio amoroso,  
Oh qualquer coisa que nasceu do nada!  
Densa leveza, vaidade tão séria  
Caos deformado de bela aparência!  
Pluma de chumbo, fumaça brilhante,  
Fogo frio, saúde doentia,  
Sono desperto que nega o que é!  
Esse amor sem amor é o que eu sinto. (1º ato, cena 1)

Essa fala de Romeu é usada para descrever a relação entre as famílias, quando ele conversa com Benvólio sobre o conflito mais recente. Já na primeira cena do texto de partida, essa fala nos proporciona uma descrição cheia de paradoxos e contradições que reflete, não só a relação conflituosa e nebulosa da rixa entre as famílias, mas também as reviravoltas que a trama irá tomar. É importante ressaltar que isso se passa antes mesmo de Romeu e Julieta se conhecerem, o que torna o paradoxo “amor odioso, ódio amoroso” um tipo de *foreshadowing*, ou prenúncio, para o que acontecerá com os dois jovens.

Luhrmann intensifica o papel dessas contradições no desenrolar da trama e em seu desfecho trágico. Inicialmente, *Romeo + Juliet* traz amor e ódio isolados, quase como se não pertencessem ao mesmo mundo. Com o desenrolar dos acontecimentos e a intensificação das relações entre os personagens, no entanto, amor e ódio se entrelaçam e se confundem criando uma teia que enreda os dois jovens. No texto de partida, a morte se faz uma presença constante desde o início; uma presença tímida, que aparece em pequenos detalhes no começo, mas que também se intensifica com o entrelaçamento dos dois sentimentos.

A relação entre ódio e morte é bem significativa no texto de partida, sendo a relação mais óbvia dentro do conflito entre as famílias, e Pauline Adamek (1997) afirma que Luhrmann deixa ainda mais claro em sua transposição a intenção de mostrar como a propagação de ódio e rancor pode levar a consequências trágicas, uma vez que seu filme é o mais violento dentre as transposições fílmicas de *Romeu e Julieta*. Luhrmann faz uso de descrições presentes no texto de partida para demonstrar o ódio e a violência por meio da caracterização dos personagens e dos cenários. Um exemplo disso seria a caracterização do esquentado Teobaldo no baile de máscaras, em que ele está fantasiado de diabo, acompanhado de seus amigos vestidos de caveiras mexicanas.

Outro exemplo importante se dá na cena clímax do texto de partida, quando Teobaldo mata Mercúcio (3º ato, cena 1), em que o conflito é inserido como parte da *mise-en-scène*, demonstrando visualmente como o clima da história fica mais sombrio a partir daí. Na transposição, a cena é filmada em meio a um furacão (Figura 14), que escurece os céus e traz uma grande tempestade, dialogando com a mudança de estado de espírito dos personagens e prevendo os acontecimentos que se seguirão no enredo.

Figura 14: Cena da morte de Mercúcio – clima muda literal e metaforicamente



Fonte: <<http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>>

Quanto ao amor, no texto de partida podemos perceber como este é relacionado à morte em vários momentos, apesar de ser uma relação mais sutil que a anterior. No primeiro ato, o amor é ligado ao sofrimento quando Romeu se martiriza ao falar de Rosalina. Ao ser questionado por Mercúcio, Romeu responde:

**Mercúcio:** Mas amante pede asas ao Cupido  
Pra voar muito acima disso tudo.

**Romeu:** A sua flecha foi tão fundo em mim  
Que não dá pr'eu voar com suas penas.  
Não alcança mais alto que um suspiro,  
'Stou me afogando ao peso desse amor.

[...]

**Romeu:** O amor é delicado? É antes bruto.  
Rude demais, e espeta como um espinho. (1º ato, cena 4)

O amor é algo pesado, que machuca e oprime quem o sente. Mais tarde, Julieta vê a morte ao olhar para seu amado quando eles se despedem após a noite de núpcias (3º ato, cena 5), e esta relação passa a aparecer predominantemente em momentos que servem de presságio para a tragédia que está por vir, o que faz com que seja extremamente significativa para a compreensão da história como um todo.

Levando em conta esse aspecto da obra de partida, faz-se relevante contrastar *Romeo + Juliet* à transposição fílmica mais recente, *Romeo & Juliet* (2013), na qual o diretor Carlo Carlei e seu roteirista Julian Fellowes optaram por apagar esses momentos de *foreshadowing*, retirando as referências à morte prematura dos jovens amantes e, mais ainda, modificando o prólogo para que o final da história não fosse mencionado. Uma escolha arriscada, que, de certa forma, exclui uma camada importante de significação presente no texto de Shakespeare.

*Foreshadowing* é um recurso literário usado para fornecer dicas ao leitor, criando uma ambientação que prenuncia os acontecimentos que se seguirão no enredo. Em *Romeu e Julieta*, esse recurso se torna importante, não só no desenvolvimento do enredo, mas principalmente na maneira com que o enredo é apreendido pelo leitor – e pelo público da transposição filmica –, pois, a partir dele, Shakespeare desenvolve o que Edgar V. Roberts e Henry E. Jacobs (2006) chamam de ironia dramática, que acontece quando são fornecidas ao leitor/público informações desconhecidas pelos personagens. Dessa forma, segundo Roberts e Jacobs (2006), o leitor/público é levado a torcer para que os personagens adquiram essas informações e possam evitar o que está por vir.

Para Richard Gyde (1997), muito do *pathos* do texto de partida e da cuidadosa ironia que o permeia vem exatamente do conhecimento prévio dado ao leitor/espectador. Sendo assim, pode-se questionar a escolha de Carlei, que, em uma tentativa de criar uma atmosfera de suspense – provavelmente guiado pela sempre presente preocupação com *spoilers* que atualmente vem tomando conta da cultura midiática e de entretenimento –, acaba por destituir a história de Romeu e Julieta de sua ironia e comoção. Luhrmann, ao contrário, se aproveita desses momentos, segundo Geoffrey Way (2007), exatamente para criar uma atmosfera de tensão para o espectador, enfatizando os pequenos instantes que separam sucessos de fracassos no enredo.

Além disso, o diretor se aproveita do fato de a relação entre amor e morte também se encontrar intrínseca na década de 1990, tempo em que, segundo Maureen Callahan (2015), a imperfeição se tornou, não apenas aceitável, mas a nova norma, *glamourizando* aspectos da sociedade antes ignorados, como a morte, a violência e as drogas. Um exemplo disso é a escolha do diretor em adiantar a fala de Romeu sobre o veneno do boticário, “rápida é a droga” (5º ato, cena 3), para a cena do baile (1º ato, cena 5), quando Romeu toma o comprimido de *ecstasy*, criando mais um momento de presságio. O uso da droga neste momento torna possível uma sequência de *flashforward*, justificada pelo processo de alucinação, que o mostra na tumba dos Capuleto do último ato e se conecta a sua fala anterior:

**Romeu:** [...] A minha mente teme  
 Algo que, ainda preso nas estrelas,  
 Vá começar um dia malfadado  
 Com a festa desta noite, e ver vencido  
 O termo desta vida miserável.  
 Com a pena vil da morte inesperada. (1º ato, cena 4)

Luhrmann (2014) afirma que sua intenção era passar a ideia de amor como uma droga, algo fora de controle, o que dialoga diretamente com seu público-alvo, transpondo a subcultura que Callahan (2015) diz estar tão intrínseca no final do século XX para dentro do texto de partida. Dessa forma, o diretor articula os momentos de *foreshadowing* à expressão de raiva e pavor que assolava a juventude da década de 1990, uma vez que, segundo Callahan (2015),

assim como o movimento Romântico do fim do século XVIII foi, de muitas formas, uma reação à revolução industrial, essa nova desarticulação de beleza de *fin de siècle*, o movimento coletivo em direção ao narcótico e ao necrótico, era uma expressão de raiva e pavor milenar (CALLAHAN, 2015, p. 70).

Percebe-se como Luhrmann usa o contexto histórico em que seu público está inserido para articular os temas do texto de partida de forma significativa. A visão de amor descrita por Romeu é uma visão compartilhada pelo público da época; uma visão mais sombria e pesadosa, que contrasta com a leitura feita pelas outras transposições filmicas, mas que, como se pode notar, está presente no texto de partida de forma relevante para o entendimento mais aprofundado da tragédia. Além disso, o fato de Romeu e Julieta estarem caracterizados de uma forma diferente dos outros personagens se torna ainda mais expressivo, uma vez que reflete esse isolamento da juventude da época, tanto em relação à família quanto à sociedade como um todo.

Patricia Tatspaugh (2007) critica que a transposição de Luhrmann reduz o casal de jovens amantes a símbolos vazios, transformando-os em jovens suicidas que conseguiram “seus quinze minutos de fama” (TATSPAUGH, 2007, p. 149)<sup>47</sup> em uma reportagem sensacionalista, o que seria reforçado pelo final seco e sem emoção de corpos ensacados sendo levados em meio à transmissão midiática. Isso porque, seguindo novamente no sentido contrário das outras transposições filmicas, Luhrmann também apaga, segundo Crystal Downing (2000), qualquer traço de reconciliação, encerrando o filme com um clima de resignação e remorso, como se ao final de tudo, nada tivesse sido resolvido.

Para Bloom (1998), no entanto, esse seria o *pathos* adequado. Segundo ele, qualquer produção de *Romeu e Julieta* que se preze deve deixar em seus espectadores as ironias presentes no texto de partida fortemente marcadas, e não abrandadas com uma simples reconciliação. Da mesma forma, Russell Jackson (2007) destaca a importância de Luhrmann encerrar sua

---

<sup>47</sup> “Fifteen minutes of fame.”

transposição com a absorção da história pela mídia, mostrando ao público que apenas o fato de que “de tudo isso há muito o que falar” (5º ato, cena 3) não é suficiente.

Ao contrário do que afirma Tatspaugh (2007), e a partir da análise feita ao longo deste capítulo, pode-se perceber como as escolhas de Luhrmann enfatizam os elementos trágicos do enredo. O final repleto de resignação, que é transmitido pela mídia na transposição filmica, traz à tona as ironias do texto de partida de que fala Bloom (1998) e, ao mesmo tempo, serve para tornar compreensível a imagem contemporânea de caos de que fala Croteau (2009). *Romeo + Juliet* não transforma os dois jovens em símbolos midiáticos vazios; ao contrário, faz uso do recurso midiático para intensificar a experiência trágica da história para o público contemporâneo, de forma que esse público possa se identificar com Romeu e Julieta.

A forte relação do enredo com a morte se faz presente, sim, desde o prólogo – “a peça já deixa claro quão rápida essa felicidade deve ser” (BLOOM, 1998, p. 92)<sup>48</sup>. No entanto, para Bloom (1998), existe pouca evidência que sugira que Romeu e Julieta amem a morte tanto quanto um ao outro; a história “termina em um suicídio mútuo, mas não porque os dois jovens desejem a morte” (BLOOM, 1998, p. 93)<sup>49</sup>. É importante que isso seja reforçado para que, segundo Bloom (1998), o final trágico não usurpe os outros aspectos do texto de Shakespeare e não guie o público a um entendimento errôneo de seus temas.

Um ponto importante para que isso seja reforçado em *Romeo + Juliet* é o fato de Romeu e Julieta estarem, segundo Jennifer L. Martin (2002), retratados como jovens consideravelmente mais centrados e reflexivos, mais maduros e com um caráter mais bem construído do que em outras versões. A autora compara a transposição feita por Luhrmann à de Zeffirelli, mostrando como os jovens da transposição de 1968 são muito mais imaturos, imediatistas e impulsivos.

O filme de Zeffirelli mostra a urgência presente no texto de partida na maneira como Romeu e Julieta desejam incontrolavelmente estar juntos, destacando a impulsividade como a grande causa de todos os percalços e reviravoltas do enredo e retratando os jovens como incapazes de controlar seus impulsos e desejos, o que pode ser visto inclusive na música-tema do casal:

What is a youth? Impetuous fire.  
What is a maid? Ice and desire.  
The world wags on,

O que é a juventude? Fogo arrebatador.  
O que é uma donzela? Gelo e desejo.  
O mundo continua girando,

<sup>48</sup> “The play has already made clear how brief this happiness must be.”

<sup>49</sup> “It concludes in mutual suicide, but not because either of the lovers lusts for death.”

A rose will bloom...  
 It then will fade.  
 So does a youth,  
 So does the fairest maid (JACKSON, 2007, p.  
 147).

Rosas florescerão...  
 Para depois desvanecer.  
 Também assim a juventude,  
 Também assim a mais bela donzela (Tradução  
 nossa).

O próprio texto de partida, no entanto, vai de encontro a essa visão desenvolvida por Zeffirelli. Na cena do Balcão (2º ato, cena 2), por exemplo, momento em que os dois se encontram mais do que nunca tomados pelo arrebatamento da paixão, Julieta já demonstra sensatez ao apontar a rapidez e a intensidade dos acontecimentos:

**Julieta:** Não jure, já que mesmo me alegrando  
 O contrato de hoje não me alegra:  
 Foi por demais ousado e repentino,  
 Por demais como o raio que se apaga  
 Antes que alguém diga “Brilhô”. Boa-noite.  
 Este botão de amor, sendo verão,  
 Pode florir num nosso novo encontro.  
 Boa-noite, ainda. Que um repouso são  
 Venha ao meu seio e ao seu coração. (2º ato, cena 2)

Percebe-se como a transposição de Luhrmann utiliza esses detalhes do texto de partida para construir e desenvolver o caráter dos personagens, dando expressividade às nuances que permeiam o texto de Shakespeare. Retratado de uma forma mais delicada em *Romeo + Juliet*, e refletindo mais uma vez a diferença entre as gerações dos públicos de Zeffirelli e de Luhrmann, o amor dos dois jovens contrapõe-se ainda mais à imediatividade da sociedade que os rodeia.

Apesar disso, Luhrmann (2014) afirma que o tópico do suicídio foi muito discutido durante a produção do filme e até se considerou remover a cena final, fazendo apenas uma referência a ela, devido à grande semelhança a situações reais que vinham permeando os noticiários. No final das contas, os produtores resolveram por seguir o texto de partida e manter a cena, e Luhrmann (2014) conclui que o fato de a obra estar conectada a situações cotidianas é exatamente o que faz dela poderosa, e que se deve apenas tentar recontá-la de uma forma significativa para o público.

Assim, em vez de glorificá-los e idealizá-los em sua morte como é comum acontecer em transposições do texto de partida, o suicídio dos dois jovens em *Romeo + Juliet* captura o desespero autodestrutivo de uma juventude desiludida com o mundo a sua volta e reflete essa relação em seu final trágico. A escolha de Luhrmann foi bem-sucedida, pois, assim como cortar os momentos de *foreshadowing* priva o enredo de sua meticulosa ironia, cortar a cena que conclui a saga dos dois jovens poderia modificar consideravelmente a forma com que a história

é recebida e absorvida, prejudicando toda a experiência trágica que a transposição fílmica se propõe a proporcionar.

Bloom (1998) também chama atenção para como o final trágico de *Romeu e Julieta* pode deixar uma dúvida com relação à responsabilidade dos jovens amantes para com as consequências finais do enredo. Segundo o autor, apesar de o prólogo dar a entender que a culpa seria das estrelas (*no pun intended*), vários outros elementos podem ser tidos como culpados, inclusive os próprios jovens. Com a inserção da mídia como participante ativa no desenrolar do enredo, Luhrmann adiciona ainda mais um elemento que poderia ser dito como culpado pela tragédia. Seriam Romeu e Julieta meras vítimas desta sociedade alienada e fora de controle?

Essa interpretação, no entanto, transformaria efetivamente os dois jovens em símbolos vazios, como afirma Tatspaugh (2007), reduzindo os acontecimentos e reviravoltas da história a simples joguetes do acaso – ou da mídia. Seria atribuir à trama de Shakespeare uma visão simplificada, que não condiz com todas as nuances que *Romeu e Julieta* pode proporcionar. Para Bloom (1998), é muito importante que essas nuances sejam respeitadas, já que o próprio “Shakespeare se recusa a atribuir culpa, seja à geração anterior que perpetua a rixa, ou aos amantes, ou ao destino, tempo, acaso e contrariedades cosmológicas” (BLOMM, 1998, p. 93)<sup>50</sup>, deixando que as ironias do texto falem por si.

Para Grigori Kozintsev (*apud* DINIZ, 1999),

precisamos ver, em Shakespeare, não as lutas irrelevantes de um passado, mas as realidades vividas do presente (...), que as gerações que admiram a arte clássica encontram no bardo, não o fóssil de um ideal, mas os interesses e sentimentos de seu próprio tempo (...) [e que] cada diretor precisa encontrar em Shakespeare o que é relevante para si próprio, [pois] só aí a variedade e as dimensões múltiplas da obra do dramaturgo alcançam significado (KOZINTSEV *apud* DINIZ, 1999, p. 41, cortes no original).

Dessa forma, com a inserção da mídia como participante ativa no desenrolar do enredo, Luhrmann vai de encontro às críticas que acusam a transposição fílmica de simplificar a tragédia de Shakespeare, transformando-a em uma história fútil e sem consequências reais. Ao contrário, como foi demonstrado ao longo deste capítulo, Luhrmann faz uso de elementos que já estavam presentes no texto de Shakespeare para intensificar a experiência trágica da contemporaneidade e desmistificar a realidade para seu público. Os dois temas aqui analisados mostram como Luhrmann é capaz de enxergar a obra de um ponto de vista autoral, sem fazer

---

<sup>50</sup> “Shakespeare stands back from assigning blame, whether to the feuding older generation, or to the lovers, or to fate, time, chance, and the cosmological contraries.”

quaisquer mudanças significativas em sua trama, assim como Shakespeare o fez, promovendo uma mudança de postura: a obra de Shakespeare se torna mediadora para a experiência trágica contemporânea.

Além disso, percebe-se como *Romeu e Julieta* não foi simplesmente copiada e colada dentro de um cenário contemporâneo. O contexto histórico e cultural para o qual a trama foi transferida se faz relevante para, como Bastos (2011) coloca, propor uma interpretação do mundo e, o que é ainda mais importante, é desenvolvido a partir dos elementos da própria obra. Dessa forma, o passado é carregado de novas significações para que o presente possa fazer sentido, transportando a narrativa de ruptura, tensões e contradições do contexto de Shakespeare para a década também contraditória de 1990. Os elementos inseridos por Luhrmann aqui analisados foram detalhadamente pensados para que a história continuasse fazendo sentido e seu enredo caminhasse com a leveza e fluidez que o texto de Shakespeare proporciona ao leitor.

No próximo capítulo, entrarei mais a fundo nos conceitos de tradução intersemiótica e transcrição, para analisar como Luhrmann, além de transpor o enredo de *Romeu e Julieta*, transpõe também os aspectos formais do texto de Shakespeare para as telas, transformando suas palavras em composições imagéticas e sonoras. Será analisado como as técnicas cinematográficas usadas pelo diretor intensificam ainda mais a recepção da história, transformando *Romeo + Juliet* em uma transposição multifacetada e eficaz do texto de partida.

### CAPÍTULO 3

#### VAMOS ÀS “FORMALIDADES”

Para George T. Wright (2004), Shakespeare possui grande compreensão da teoria da linguagem de seu tempo; mas mais que isso, ele foi capaz de demonstrar esse conhecimento exatamente por quebrar algumas regras estabelecidas pela teoria. Segundo o autor, Shakespeare repensa toda a interrelação que existe entre linhas e sentenças, brincando com a métrica para desenhar relações complexas e até contraditórias dentro de seus versos.

Até então, o problema para os escritores, segundo Wright (2004), era controlar as sentenças para que elas ficassem presas à linha do verso. Dessa forma, os escritores procuravam por combinações que tivessem ritmos capazes de serem submetidos ao pentâmetro. Logo se percebeu que esse trabalho seria pouco efetivo, e os escritores foram aos poucos sendo encorajados a tomar mais liberdades em seus trabalhos. E foi Shakespeare, Wright (2004) afirma, quem mais se destacou com essas liberdades, criando um estilo de escrita capaz de revelar o que cada uma dessas ordens – verso e sentença – significa para o texto e quão profundamente elas se relacionam, criando forças diferentes, mas complementares.

Wright (2004) destaca como o pentâmetro iâmbico de Shakespeare se liberta da métrica rígida do início do período, sendo capaz de acomodar uma variedade de sentenças muito maior, e transformando seus versos em formas de expressão mais interessantes e, de certa forma, mais naturais. “A sintaxe gradualmente se torna mais flexível e sinuosa, e as sentenças fluem por meio de unidades retóricas cada vez menos presas à linha do verso. [...] Os limites da linha do verso e da sentença são cada vez menos congruentes” (WRIGHT, 2004, p. 867)<sup>51</sup>.

Quando se fala dos textos dramáticos de Shakespeare, esses aspectos também se fazem presentes, uma vez que suas obras teatrais também são escritas seguindo a forma do pentâmetro iâmbico – e, portanto, também quebrando suas “regras”. *Romeu e Julieta*, em especial, é um texto dramático que faz parte do período lírico de Shakespeare e, sendo assim, está diretamente ligada a esta fase de descobertas e inovações dentro da escrita poética do autor. É importante salientar também, segundo Patricia Parker (2004), que essas liberdades e a maneira com a qual Shakespeare explora a escrita em suas obras representa mais do que uma simples elegância

---

<sup>51</sup> “The syntax gradually becomes more flexible and sinuous, and sentences flow through less line-bound rhetorical units. [...] Boundaries of line and phrase are less often congruent.”

estilística. Para a autora, o mais importante é notar como Shakespeare usa esses elementos, e a escrita de uma forma geral, como espelho para o enredo de suas tramas.

### 3.1. “Formalidades” shakespearianas

Para Hermenegildo Bastos (2011), a obra de arte é uma forma privilegiada com a qual se pode perceber os nexos sociais. Essa percepção, no entanto, mais do que presente em seu conteúdo, deve se fazer sentir em seus elementos formais. Segundo ele, esse conjunto de elementos literários que compõem a obra, aparentemente superficiais, está ali como resultado de escolhas conscientes, como resultado de uma “orquestração” (BASTOS, 2011, p. 34) formal que se oferece ao leitor para que a obra seja melhor compreendida.

A forma é, por si mesma, uma tentativa de ajustar partes desconexas, captar a totalidade social. A obra produz um significado, ou uma forma, para tudo isso que parece desconexo porque só o podemos perceber pela forma poética. O aparentemente desconexo, a sociedade, é o conteúdo. Na verdade, não é desconexo, mas não é perceptível a olho nu. [...] O trabalho poético é, portanto, o de produzir a forma (BASTOS, 2011, p. 35).

Sendo assim, percebe-se como, apesar de os aspectos formais da obra de arte serem importantes para uma compreensão efetiva, isso apenas acontece se eles estão conectados ao seu conteúdo. Isso não quer dizer “que o escritor tenha acesso a um sentido que é negado aos demais, mas que, ao construir a narrativa, o escritor, em busca da eficácia estética de sua representação literária, vai dando forma ao que estava vivo, mas ainda informe no subterrâneo da dinâmica social” (PILATI *et al.*, 2011, p. 51). O escritor dá forma ao conteúdo histórico, o que mostra, mais uma vez, a importância de não se deixar guiar apenas por um dos dois elementos quando se analisa obras literárias; forma e contexto histórico se combinam dentro do texto literário e devem ser entendidos em conjunto para que se possa ter uma visão completa da obra.

Para Parker (2004), é muito importante que se dê a devida atenção à exploração que Shakespeare faz de figuras de linguagem e de estruturas da retórica exatamente porque esses elementos estilísticos podem nos fornecer uma compreensão mais aprofundada de suas obras. Para a autora, o uso desses elementos vai além de simples trocadilhos e tiradas sarcásticas; o que não deixa de existir em suas obras, uma vez que esses usos se fazem presentes em uma leitura inicial. No entanto, a autora enfatiza como, se analisadas mais profundamente, essas figuras estilísticas podem deixar entrever relações mais importantes dentro das obras, como até mesmo questões políticas, sociais e ideológicas que teóricos tanto se esforçam para extrair de Shakespeare.

É importante, no entanto, como já foi ressaltado no capítulo 2, que essas questões externas à obra sejam analisadas partindo de dentro da obra. Bastos (2011) enfatiza que é imprescindível que se parta sempre da própria obra e não de algo externo a ela, o que não quer dizer que a obra literária seja algo fechado em si mesmo, sem influências externas, mas que as condições prévias e externas à obra só têm “valor estético-literário quando internalizada[s] na obra, na sua organização textual” (BASTOS, 2001, p. 124). As escolhas formais não são, portanto, apenas escolhas técnicas e isoladas; elas devem ser usadas para refletir o conteúdo da obra, criando novas camadas de significação para seu público. É assim, Bastos (2011) acentua, que as obras de arte atravessam os tempos e se mantêm fontes de questionamento e provocação para cada novo leitor.

Parker (2004) afirma que o Bardo cria uma lógica figurativa que dá forma a suas obras, começando na linha do verso e se estendendo às cenas como um todo; versos e cenas se ecoam e se explicam simultaneamente. E isso vai ficando cada vez mais evidente com o passar dos anos até suas obras finais. Em *Romeu e Julieta*, que é considerada a obra que introduziu as chamadas “grandes tragédias”, já se pode perceber como Shakespeare trabalha esses elementos estilísticos para refletir o enredo formalmente em seu texto dramático, espelhando as incertezas e reviravoltas que tomam conta do enredo nas linhas que compõem o texto dramático.

De acordo com Wright (2004), nos trabalhos de Shakespeare desse período, a maioria das falas ainda funciona como unidades de sentido completas, mas Shakespeare já começa a “negociar com os limites da métrica” (WRIGHT, 2004, p. 868)<sup>52</sup>. Segundo o autor, isso reflete uma nova maturidade, de Shakespeare, mas mais significativamente dos próprios personagens.

A partir do momento em que o *enjambement* se torna a regra e não a exceção, a partir do momento em que a sentença tipicamente termina no meio da linha e a linha no meio da sentença, podemos ver que existem duas ordens trabalhando no verso: a ordem métrica, que nos obriga a manter, seja por voz ou ouvido, as regularidades e medidas aproximadas de um padrão rítmico; e a ordem gramatical, que nos obriga a seguir as relações estruturais que surgem dentre os elementos da nossa fala normal e a apreender essas estruturas transitórias como conjuntos significativos, formalmente coerentes, semanticamente expressivos e retoricamente convincentes. Podemos, como leitores, ocasionalmente perder noção de ambas essas ordens; mas elas seguem um curso dualístico, e se falharmos em perceber como elas carregam e mudam uma a outra, perdemos uma dimensão significativa da peça (WRIGHT, 2004, p. 866)<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> “Sentences negotiate the metrical boundaries.”

<sup>53</sup> “But once enjambment becomes the rule rather than the exception, once the phrase typically ends in midline and the line in midphrase, we can see that there are two different orders at work in this verse: the metrical order, which obliges us to sustain, by voice or ear, the approximate regularities and lengths of a rhythmic pattern; and the grammatical order, which obliges us to follow the emerging structural relationships among the elements of our common speech and to apprehend these passing structures as meaningful aggregates, formally coherent,

Dessa forma, Wright (2004) destaca como a linha se torna cada vez mais uma dúvida, com sentenças que fluem livremente para além das margens métricas e com abruptas trocas de frases curtas que quase parecem prosa, criando uma maior dinamicidade dentro do texto dramático. O ritmo interno e a métrica iâmbica ainda estão presentes na estrutura intrínseca dos versos, mas a maneira com a qual esses versos se adequam à métrica é cada vez menos óbvia; “o corpo iâmbico segue presente, sílaba por sílaba, mas sua estrutura aparece menos e menos” (WRIGHT, 2004, p. 866)<sup>54</sup>.

Para Parker (2004), as estruturas retóricas e formais funcionam como interpretantes silenciosos, que, se deixados de lado, prejudicam a leitura das obras de Shakespeare, pois se perde um aspecto dentro da complexidade dos textos. Os elementos formais devem, segundo a autora, ser compreendidos com toda a sua complexidade para que se possa ter uma leitura completa do texto. Wright (2004) segue a mesma linha de pensamento, enfatizando como a poesia dramática de Shakespeare se constrói por meio de uma polifonia, de um ritmo composto de quatro partes:

este ritmo de quatro pés – de verso, sentença, detalhes argumentativos incorporados no imagético, e cumulativo impacto retórico – que forma a base da maioria da impressionante poesia dramática de Shakespeare [...]. Os quatro são, é claro, diferentes em função e atuação: os dois últimos são transmitidos por meio dos dois primeiros – conteúdo semântico e criação de emoção se apoiam na métrica e na sintaxe. Mas qualquer explicação de como uma fala [...] funciona deve levar em conta como os quatro se combinam para alcançar um projeto conjunto, o qual só está completo com a palavra final. No coração deste projeto está a métrica” (WRIGHT, 2004, p. 878)<sup>55</sup>.

Sendo assim, percebe-se como a construção da estrutura formal do texto dramático se torna importante para um entendimento mais aprofundado da obra escrita por Shakespeare. Quando se trata das transposições cinematográficas, as escolhas formais e estéticas do diretor também se tornam muito importantes, não apenas para que a relevância do texto de partida seja renovada, mas igualmente para que esses aspectos formais do texto sejam refletidos na obra fílmica, transpostos para a nova mídia. Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) enfatiza a necessidade de a poesia dramática de Shakespeare ser traduzida intersemioticamente para

---

semantically significant, and rhetorically compelling. Both these orders we may, as listeners, occasionally lose track of; but they run a dual course, and if we fail to hear how they carry and shed one another, we miss a significant dimension of the play.”

<sup>54</sup> “The iambic body runs on, foot by foot, but its bone shows less and less.”

<sup>55</sup> “This fourfold rhythm – of line, sentence, argumentative detail embodied in imagery, and accumulating rhetorical impact – that underlies most of Shakespeare’s impressive dramatic poetry [...]. The four are, of course, different in function and operation: the last two are carried forward on the first two – semantic content and emotional design ride on the meter and the syntax. But any account of the way a speech [...] works must notice how all four proceed in time to achieve their collective design, which is complete only with the final word. At the heart of this design is the meter.”

imagens, criando uma linguagem visual que traduza as ideias já contidas no texto de partida. Dessa forma, o importante, na verdade, não seria reproduzir fielmente as palavras do texto de Shakespeare, mas refletir sobre elas, relendo-as e adaptando-as de uma forma que faça uso consciente das possibilidades que o novo meio tem a oferecer.

### 3.2. “Formalidades” cinematográficas

Quando se fala de tradução intersemiótica, que trata de uma mudança de um sistema de signos para outro, ou frequentemente de uma mídia para outra, Robert Stam (2006) segue a mesma linha de pensamento reforçando que uma recriação cinematográfica ao mesmo tempo em que revela facetas da obra de partida, de seu período e cultura de origem, também se utiliza do contexto e do meio midiático no qual está inserida para reacentuar a obra de uma maneira singular. E isso não significa necessariamente que todas as transposições filmicas devam “atualizar” a obra de partida para sua contemporaneidade, mas que, inevitavelmente, a obra de partida é vista com os olhos do presente e é transposta fazendo uso das possibilidades midiáticas existentes no presente.

Dessa forma, as transposições cinematográficas passam a serem vistas menos como uma cópia e mais como uma transcrição, uma leitura crítica que leva em conta o momento em que é realizada e a audiência para qual é realizada. Transcrição é um termo cunhado por Haroldo de Campos como uma maneira de pensar “a criação literária dentro de um outro registro, como o audiovisual” (REBELLO, 2012, p. 11). Haroldo de Campos (2013) afirma que

numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a *iconicidade* do signo estético) (CAMPOS, 2013, p. 5, grifos no original).

Sendo assim, o importante, quando se estuda a transposição – ou tradução – de uma obra para outro meio, seria destacar como os aspectos intrínsecos da obra de partida foram retrabalhados temática e estruturalmente, de acordo com as possibilidades que o novo meio oferece. No entanto, Bernardo Rodrigues Espíndula (2008) destaca que, apesar de não mais se pregar uma necessidade de fidelidade, por ainda se tratar de um “processo de tradução ou transmutação de matéria na arte, [...] algo do primeiro deve se manter no segundo” (ESPÍNDULA, 2008, não paginado). Ainda assim, Espíndula (2008) ressalta que

a tradução é uma atividade criativa e resulta numa obra de arte autônoma. Os cuidados com a materialidade do signo e sua formatação de acordo com a mídia para que se

traduz o texto caracterizam uma operação poética, observando-se a dimensão estética inerente a qualquer tradução de obras de arte (ESPÍNDULA, 2008, não paginado).

Percebe-se que o conceito de fidelidade se transforma, recebendo uma característica mais fluida, que percebe a relação entre as obras de partida e de chegada como algo estético que se mantém como um fio conector entre elas, apesar de ambas serem tratadas como obras de arte autônomas. O cinema, portanto, deve ser analisado como uma diferente forma de realçar os aspectos literários do texto que está sendo traduzido para o novo meio, fazendo uso das técnicas próprias desse novo meio.

Dessa forma, o foco dos estudos comparativos passa a ser as escolhas estéticas e os procedimentos estilísticos de que o cineasta faz uso durante o processo de transposição, com o objetivo de se analisar como a obra de partida é transposta para a nova mídia. Marcel Vieira Barreto Silva e Rafael de Luna Freire (2007), também se referindo à narratologia comparativa, que foi descrita no capítulo 1 desta dissertação, enfatizam como o processo de transposição pode ressignificar estética e ideologicamente a obra de partida, “acrescentando pontos de vista, reforçando críticas ou mesmo as apagando” (SILVA; FREIRE, 2007, não paginado).

Tanto para Tânia Franco Carvalhal (2006) quanto para Stam (2006), a teoria de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva em 1969 criou uma abertura no campo comparativista, encorajando os estudiosos a se livrar de preconceitos antigos e adotar abordagens crítico-analíticas, focando as contribuições que os campos podem trazer uns aos outros. A partir do conceito de Kristeva, Gerard Genette (2010) chega ao conceito de transtextualidade, que Stam (2006) diz ser mais inclusivo, pois se refere a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (STAM, 2006, p. 28-29).

Para definir a transtextualidade, Genette (2010) parte da definição de palimpsesto, que, segundo ele,

é um pergaminho cuja a primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não se esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa leitura de segunda mão, que se escreve através da leitura, [...] um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 7, grifo no original).

Dessa forma, pode-se enxergar o processo de transposição de obras de arte como uma forma de se escrever por meio da leitura, em que as obras literárias – e de arte, como um todo – se influenciam e se renovam constantemente. A transtextualidade, para ele, seria uma

“transcendência textual do texto” (GENETTE, 2010, p. 13), que também engloba, mas ultrapassa a intertextualidade explorada por Kristeva. Genette (2010) subdivide a transtextualidade em cinco categorias, de acordo com o tipo de relação existente e que são descritas pelo autor em uma ordem crescente de grau de abstração e globalidade: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e, por fim, a arquitextualidade.

A primeira categoria é a intertextualidade, que foi a primeira a ser explorada nos estudos literários e acabou por fornecer o paradigma terminológico para as outras categorias que Genette (2010) expande a partir dela. Genette (2010) define a intertextualidade como a “presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2010, p. 14), seja por citação direta ou indireta ou por alusão de um texto a outro(s). A segunda categoria é a paratextualidade, que, segundo Genette (2010), é estabelecida entre o texto literário e seus paratextos, dentro do conjunto da obra literária, como a capa, título e subtítulos, prefácios, posfácios e ilustrações, dentre outros tantos elementos “que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor [...] nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2010, p. 15). A terceira categoria, metatextualidade, é a relação que Genette (2010) chama de comentário, “que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2010, p. 17).

Genette (2010), então, propositalmente, pula a quarta categoria para definir a quinta, que seria a arquitextualidade. A arquitextualidade é a mais abstrata e implícita categoria dentro da transtextualidade, por ser uma categoria completamente silenciosa, segundo Genette (2010), que articula um “caráter puramente taxonômico” (GENETTE, 2010, p. 17). Seria, por exemplo, a declaração no título, ou juntamente ao título na capa, do gênero textual, que na prática pode ser questionada, mas que acaba por guiar o entendimento do leitor, criando um horizonte de expectativa. Genette (2010) deixa a quarta categoria, a hipertextualidade, por último, porque é a categoria que o autor mais expande quando analisando as relações entre textos. Genette (2010) explica a hipertextualidade como “toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*)” (GENETTE, 2010, p. 18, grifo no original), seja por transformação simples ou indireta.

Dentre as cinco categorias, Stam (2006) destaca a hipertextualidade como sendo a mais significativa para os estudos de transposições filmicas, uma vez que essa categoria se refere “à

relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33-34). Por esse motivo, nesta dissertação também se fez relevante deixar esta categoria por último. Segundo Stam (2006), as transposições cinematográficas seriam hipertextos criados a partir de hipotextos já existentes, que podem incluir tanto a obra de partida, quanto transposições prévias, gerando um “processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2006, p. 34), o que questiona mais uma vez a fidelidade como método de análise, uma vez que dentro desse processo fica difícil de apontar um ponto exato como sendo o inicial, ou original.

É importante, aqui, inserir um adendo. Apesar de os estudos feitos por Genette (2010) estarem focados no texto literário e na transposição de textos literários entre si, Claus Clüver (2006) enfatiza como nos estudos interartes recentes a intertextualidade – ou, no caso, a transtextualidade – sempre significa também uma intermedialidade, principalmente quando se trata de obras que, independente de sua forma, representem aspectos da realidade sensorial apreensível. Também por isso, Clüver (2006) destaca que, entre os semioticistas, obras de arte diversas são entendidas como estruturas sígnicas, o que faz com que sejam denominadas “textos”. Independente do sistema sígnico a que pertençam, configuram sempre textos que podem ser lidos.

Dessa forma, pode-se expandir os conceitos de Genette (2010) para as outras áreas atualmente estudadas dentro da literatura comparada, que dialogam com a literatura e com o processo de criação literário. O próprio Genette (2010) chama atenção para como as cinco categorias de transtextualidade não podem, nem devem, ser vistas como classes estanques, uma vez que estão constantemente se comunicando e se relacionando por meio de interseções, e que devem ser vistas, não como categorias fixas a textos escritos, mas como categorias referentes à literariedade das obras, trazendo à tona, inclusive, “algumas similaridades ou correspondências que revelam o caráter transartístico” (GENETTE, 2010, p. 126) – o que corrobora a visão defendida por Clüver (2006) de textos como estruturas sígnicas e a correlação feita por Stam (2006) entre os conceitos do autor e as transposições filmicas de obras literárias.

Genette (2010) coloca um outro detalhe que o faz defender a diferença entre intertextualidade e hipertextualidade, para justificar a necessidade de se expandir o conceito de transtextualidade em subcategorias: o fato de que o hipotexto nunca é indispensável para a compreensão do hipertexto, ao contrário do que acontece com a intertextualidade.

Todo hipertexto, ainda que seja um pastiche, pode, sem “agramaticalidade” perceptível, ser lido por si mesmo, e comporta uma significação autônoma e, portanto, de uma certa maneira suficiente. Mas suficiente não significa exaustiva. Há em todo hipertexto uma *ambiguidade* [...]. Essa ambiguidade se deve principalmente ao fato de que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com o hipotexto. [...] a hipertextualidade é mais ou menos obrigatória, mais ou menos facultativa segundo os hipertextos. Mas seu desconhecimento retira sempre o hipertexto de uma dimensão real, e observamos frequentemente com que cuidados os autores se previnem, ao menos pela via dos índices paratextuais, contra um tal desperdício de sentido, ou de valor estético. [...] O hipertexto *ganha* portanto sempre – mesmo que esse ganho possa ser julgado, como se diz de certas grandezas, negativo – com a percepção de seu ser hipertextual. O que é “beleza” para uns pode ser “feiuura” para outros, mas, pelo menos, esse não é um valor que se possa desprezar (GENETTE, 2010, p. 144, grifos no original)

Dessa forma, percebe-se como os conceitos de Genette (2010) expandem as relações existentes entre os textos literários para além do estabelecido pela intertextualidade, percebendo novas formas de conexões de sentidos. Esses conceitos se tornam importantes quando se fala da transposição intersemiótica de obras literárias para o cinema, para reforçar, segundo Clüver (2006), o caráter obsoleto de questões de fidelidade dentro da análise comparativista, uma vez que a nova versão não substitui o texto de partida, sendo mais importante interpretar a forma e as funções do novo texto e indagar de que maneira a intermedialidade influencia e renova a recepção do texto de partida.

O conceito de hipertextualidade dialoga diretamente, portanto, com a visão da transposição filmica como tradução, ou transcrição, já que ambos abordam o processo como uma transformação. Levando isso em conta, a transposição cinematográfica aqui analisada é também abordada como uma transcrição, que transpôs a obra de partida, não apenas para um contexto histórico distinto (da era elisabetana para o final do século XX), como foi visto nos capítulos 1 e 2, mas também intersemioticamente (do texto dramático para o meio audiovisual), se constituindo em uma obra autônoma, apesar de diretamente ligada à obra de partida e, hipertextualmente, a outras obras.

Neste capítulo, analisa-se como Luhrmann se utiliza das possibilidades formais que o cinema oferece, transpondo o texto cinematograficamente em uma combinação de imagens e sons que influenciam diretamente na recepção do enredo. Da mesma forma que Shakespeare altera e brinca com a métrica, utilizando os elementos formais e estruturais para complementar a narrativa desenvolvida pelo enredo e contribuir para uma compreensão mais profunda da trama, Luhrmann se utiliza dos recursos cinematográficos disponíveis: transcribando partes do texto de partida em composições visuais, como uma forma de condensar o texto, de forma que, embora a obra de partida não seja “repetida” de forma integral na nova mídia, ela possa ser recebida pelo público de forma completa; e fazendo uso dos elementos de pós-produção, como

a trilha sonora e a edição e montagem das cenas, para reconstruir os temas e conflitos presentes no texto de partida formalmente em *Romeo + Juliet*, também contribuindo para uma compreensão mais profunda da trama.

### 3.3. O texto se (trans)forma no visual

Para Alfred Hitchcock (1937), o cinema teve uma grande importância na leitura dos textos dramáticos de Shakespeare, “enxergando direções de arte na poesia de Shakespeare onde décadas de produtores teatrais enxergaram apenas palavras” (HITCHCOCK, 1937, não paginado)<sup>56</sup>, o que mostra mais uma vez como o cinema é capaz de reler as obras literárias de acordo com suas técnicas específicas, reinterpretando seus temas dentro de uma nova mídia. Hitchcock se refere, em 1937, a como o cinema tem muito a oferecer à escrita imaginativa de Shakespeare. Para ele, como Shakespeare não tinha as condições dentro da produção teatral de criar os cenários que desejava, ele usava suas palavras e a métrica poética para descrever esses cenários, de forma que o público pudesse imaginar tudo que não podia, de fato, ser visto em uma encenação do século XVI.

Muito se passou desde 1937, quando, segundo Hitchcock (1937), o cinema recorria a Shakespeare ainda para se estabelecer como nova forma artística. As técnicas cinematográficas continuam em constante inovação e, cada vez mais, os recursos disponíveis aos cineastas e diretores tornam possível a criação de composições visuais tão ricas e imaginativas quanto as palavras do texto literário que está sendo transposto para as telas.

Baz Luhrmann transformou grande parte do texto de partida em elementos visuais, enriquecendo a linguagem cinematográfica da transposição fílmica. Luhrmann (2014) afirma que isso ajuda, inclusive, a cortar a obra de Shakespeare para que ela se encaixe no tempo disponível para o filme:

por essa razão nós cortamos um terço [do texto], que se trata de descrições visuais. Coisas que não se pode ver: “Mas calma, que luz é essa que aparece daquela janela?” Não havia luz aparecendo daquela janela; era tudo dia. Então você tinha que falar. Nossa linguagem cinematográfica é apenas um jeito de contar isso. É isso que muda, espero, não a história (RYAN, 2014, paginação irregular)<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> “Has seen stage directions in Shakespeare’s poetry where decades of theatrical craftsmen have seen only words.”

<sup>57</sup> “For that reason we cut a third of it, as it is visual description. Things which you cannot see: ‘But soft, what light through yonder window breaks?’ There was no light breaking from yonder window; it was daytime. So you had to say it. Our cinematic language is just the way we tell it. That’s what changes, not the story I hope.”

Dessa forma, o que Luhrmann chama de cortes e reduções podem ser vistos, na verdade, como uma maneira de fazer uso dos recursos cinematográficos para traduzir o texto de partida dentro da nova mídia sem que se percam os elementos necessários para a compreensão da história que está sendo contada. Transcriar cinematograficamente a obra literária é exatamente esse processo de retrabalhar o texto de partida dentro da nova mídia. Não cabe, portanto, falar em perdas; o importante é perceber como uma linguagem reflete e ressignifica a outra.

Já foi discorrido no capítulo 1 sobre como Luhrmann faz uso de elementos shakespearianos combinados a formas contemporâneas, inserindo partes do texto visualmente como propagandas em *outdoors* e como notícias e manchetes nas revistas e jornais; também foi analisado no capítulo 2 como Luhrmann se utiliza dos recursos midiáticos ao longo da trama para condensar algumas cenas e para fazer a transição entre outras de forma mais rápida. Essas escolhas se fazem relevantes para criar um universo verossímil dentro do qual o enredo pode se desenvolver e para criar uma identificação com a conjuntura da década de 1990. As formas contemporâneas se combinam aos elementos shakespearianos, fazendo com que os “cortes” não prejudiquem o desenrolar do enredo; pelo contrário, os elementos contemporâneos são inseridos na trama conscientemente para impulsionar o enredo.

Já foi analisado, também, como a construção dos figurinos ajuda na caracterização das personalidades dos personagens e na diferenciação estabelecida entre as famílias e entre Romeu e Julieta e o resto dos personagens. Também a construção dos cenários estabelece uma relação direta com o desenrolar da trama, transformando falas em composições visuais, como foi visto no capítulo 1 com a construção de *Sycamore Grove*, e transpondo os acontecimentos do enredo visualmente para enriquecer o entendimento das cenas, como foi visto no capítulo 2 com a cena da morte de Mercúcio.

Outro exemplo de como palavras do texto de partida podem ser interpretadas em construções imagéticas se dá na cena do baile dos Capuleto (1º ato, cena 5). No começo do baile, no texto de partida, Capuleto reclama que o local está ficando muito quente por causa do fogo aceso, e Luhrmann cria uma cena em que a sensação de quentura fica visível, em que o personagem Capuleto é mostrado com o rosto vermelho de tanto calor e os outros personagens se movimentam incessantemente. Combinada às alucinações de Romeu depois de tomar o comprimido de *ecstasy*, o diretor faz uso de uma combinação entre o jogo de luzes e a movimentação da câmera para que a cena expresse visualmente o processo de fervura, como

algo esquentando progressivamente até parecer prestes a explodir (Figura 15), que culmina na cena em que Romeu mergulha o rosto em uma pia cheia de água, como se voltasse a si.

Figura 15: O jogo de luzes e a movimentação da câmera “esquentam” a cena do baile



Fontes: <<http://www.andsoitbeginsfilms.com/2015/10/in-character-paul-sorvino.html>>  
<<https://www.glamourmagazine.co.uk/article/romeo-and-juliet-anniversary>>

Na cena da morte dos dois jovens também temos um exemplo de composição visual construída a partir de um trecho do texto de partida. Na terceira cena do quinto ato, Romeu chega à tumba dos Capuleto, disposto a se juntar a sua amada na morte. Ao chegar lá, Romeu encontra Páris e os dois se enfrentam. Romeu, então, fala:

**Romeu:** Cova? Não, junto a um esplendor de luz,  
Pois jaz aqui Julieta; e sua beleza  
Faz desta tumba festa luminosa (5º ato, cena 3).

Romeu acaba de matar Páris, e depois de se dar conta de quem se tratava, decide deitá-lo na tumba, próximo a Julieta, para que ele também tire proveito do esplendor que a rodeia. Esta cena sequer existe na transposição de Luhrmann; o diretor cortou o embate entre Romeu e Páris, assim como praticamente todos os outros cineastas o fizeram – a cena aparece apenas na transposição feita por Carlei, em 2013. Pode-se justificar o corte desta cena talvez por ela não ser muito relevante para o desenvolvimento do enredo, o que, em uma transposição fílmica, se transforma em minutos preciosos que podem ser utilizados em outras partes da história. Em *Romeo + Juliet*, especificamente, o corte desta cena se torna uma escolha relevante para que se mantenha a continuidade da composição visual construída por Luhrmann.

No texto de partida, Romeu chega à tumba dos Capuleto na surdina da noite, sem que os outros personagens saibam que ele está de volta a Verona – o que comumente se repete nas transposições filmicas –, e o embate com Páris é inserido, então, para criar um momento de tensão na cena. Em *Romeo + Juliet*, no entanto, a notícia da volta de Romeu já se espalhou pela cidade – temos, afinal, uma mídia cobrindo todos os acontecimentos da trama – e Romeu corre pelas ruas da cidade debaixo de refletores, trocando tiros com a polícia até a porta da tumba, onde faz um homem de refém antes de entrar – uma provável substituição pelo embate com Páris, mais dinâmica para não interromper o ritmo da cena, porém com um efeito similar de inserir um momento de tensão. Quando Romeu entra, a tumba está repleta de velas e luzes: um verdadeiro esplendor de luz, uma festa luminosa. A fala de Romeu, que foi cortada, se transforma em uma composição imagética (Figura 16) que reflete o que Romeu enxerga ao olhar para Julieta no centro da tumba.

Figura 16: O esplendor de luz na tumba dos Capuleto



Fonte: <<https://giphy.com/gifs/cinemagraph-romeo-ends-1QG89JKhuYLGU>>

A cena criada por Luhrmann vai de encontro ao que é comumente feito nas outras transposições filmicas de *Romeu e Julieta*. Tanto Zeffirelli (1968) quando Carlei (2013), diretores das duas outras transposições mencionadas nesta dissertação, escolheram criar tumbas sombrias e visualmente escuras, para representar a tristeza da cena dentro do enredo. Vale notar que, na cena do texto de partida, a fala de Romeu não quer dizer que o local esteja literalmente iluminado, mas que Julieta, mesmo morta, consegue deixar tudo mais bonito e luminoso. A escolha de Luhrmann traz para o filme a visão de Romeu, construindo visualmente no cenário uma fala que foi cortada junto com a cena do embate entre ele e Páris. Dessa forma, mesmo com a falta da fala, o público tem acesso à complexidade da cena no texto de partida,

desenvolvida a partir da contradição entre a tristeza do desenrolar dos acontecimentos e a alegria que Romeu ainda sente ao rever sua amada.

Mas Luhrmann não transpõe apenas as palavras não ditas do texto de partida em composições visuais, com o intuito de condensá-lo para que caiba no tempo destinado à transposição filmica. Da mesma forma com que Shakespeare reflete os temas e conflitos presentes no enredo de suas obras formalmente em seus textos, Luhrmann também reconstrói formalmente as camadas de significação desenvolvidas por Shakespeare de forma que os temas importantes para a compreensão da trama se tornem apreensíveis também visualmente.

No capítulo 2, foram constatados dois temas de *Romeu e Julieta* que, por serem significativos dentro do texto de partida, foram também retrabalhados por Luhrmann de forma relevante na transposição filmica: a transitoriedade e o dualismo entre amor e ódio e sua relação com a morte. Os dois temas foram usados pelo diretor como uma maneira eficaz de transpor o texto de partida para a contemporaneidade, criando conexões entre o enredo da obra e a conjuntura da década de 1990, na qual o público da transposição filmica está inserido, e ressignificando a experiência trágica do texto de partida dentro da sociedade contemporânea. Ao se analisar estruturalmente a transposição filmica, percebe-se, também, que o diretor faz uso dos dois temas de uma forma relevante para compor formalmente as cenas.

O primeiro tema que se faz presente estruturalmente em *Romeo + Juliet* é a relação paradoxal estabelecida entre amor e ódio, esta quase sempre associada à morte. No texto de partida, as relações contraditórias que existem entre amor e ódio aparecem desde o início e vão se intensificando com o desenvolvimento do enredo. A intensificação das relações entre os personagens faz com que amor e ódio se entrelacem e se confundam, criando uma teia que enreda os dois jovens.

Shakespeare insere essas contradições e dualidades também formalmente em seus versos, fazendo com que elas se transformem em elementos intrínsecos da escrita que refletem formalmente a trama e criam dentro do texto diferentes camadas de significação. Wright (2004) enfatiza como as figuras de linguagem e, principalmente, o uso dos padrões métricos fazem com que as passagens criem e resolvam as tensões dos textos de Shakespeare – tensões sintáticas que se conectam às tensões semânticas presentes no enredo.

Ao se analisar essas características formais especificamente em *Romeu e Julieta*, percebe-se como, com o desenrolar da trama, aumenta progressivamente a quantidade de *enjambements* e de sentenças que terminam na metade da frase, sendo concluídas na frase

seguinte dentro dos diálogos. Essas alterações na métrica refletem a mudança pela qual passam os personagens durante a trama e a crescente complexidade das relações entre eles. O uso dessa “métrica sutil, que dissimula seus artificios, em que a formação das sentenças encobre a estrutura” (WRIGHT, 2004, p. 866)<sup>58</sup>, reflete formalmente as reviravoltas do enredo, criando uma atmosfera de incerteza ao redor dos personagens. As características formais se combinam ao desenrolar do enredo, complementando-o e contribuindo para uma compreensão mais profunda da trama.

Da mesma forma, Luhrmann constrói composições visuais para transpor as dualidades estabelecidas entre o amor e o ódio em *Romeo + Juliet*, desenvolvendo uma nova camada de significação que complementa estruturalmente o desenrolar da trama. O diretor escolheu por expressar visualmente o tema do texto de partida por meio da água – elemento que envolve os dois jovens ao longo dos acontecimentos e reviravoltas da trama.

Inicialmente, a água aparece diretamente ligada ao amor, servindo quase como, segundo Luhrmann (2014), uma válvula de escape para os dois jovens em meio à sociedade frenética e à violência que os rodeia. Dessa forma, Romeu e Julieta se apaixonam à primeira vista por entre peixes, separados por um grande aquário (Figura 17), e a cena do balcão (2º ato, cena 2) se passa na piscina da mansão dos Capuleto, com Romeu e Julieta enroscados um ao outro em meio a seu elemento.

Figura 17: Amor à primeira vista através do aquário



Fonte: <<https://filmgrimoire.com/2015/07/03/genre-grandeur-romeo-juliet-1996/>>

Já foi comentado também como Julieta é apresentada ao público imersa em sua banheira – com a água servindo de isolamento físico entre ela e os ruídos que a rodeiam – e como Romeu,

<sup>58</sup> “Subtle metric that conceals its artifice, in which the phrasing veils the structure.”

depois dos efeitos do *ecstasy*, volta a si em uma cena em que seu rosto aparece submerso na água. Dentro da sociedade midiática cheia de câmeras em que os dois estão inseridos, a água forma em volta dos dois jovens, neste momento inicial da transposição fílmica, o que Mark Thornton Burnett (2000) chama de um casulo aquático, refletindo a necessidade dos dois jovens de achar formas de se isolar dentro da sociedade que os circunda e deixando esses momentos ainda mais expressivos.

Como já foi constatado, no entanto, amor e ódio não se mantêm separados por muito tempo: no decorrer da trama, vão progressivamente se entrelaçando e se confundindo. A água se transforma, dentro da transposição fílmica, no elemento condutor que conecta visualmente os dois sentimentos. Barbara Hodgdon (2004) chama atenção para como a água se torna um elemento importante para conectar os elos dentro do enredo. Mais que isso, no entanto, destaco como a água funciona também como uma forma de expressar as dualidades do enredo visualmente, transpondo as técnicas formais do texto de Shakespeare por meio das técnicas formais cinematográficas.

Uma cena significativa para demonstrar como a água vai se transformar dentro da transposição fílmica se dá em seguida ao casamento de Romeu e Julieta, quando Mercúcio é mostrado brincando de atirar dentro do mar. No texto de partida, Benvólio chama atenção de Mercúcio para problemas que podem vir a acontecer:

**Benvólio:** Mercúcio, por favor, vamos embora;  
 ‘Stá quente, os Capuleto ‘stão à solta.  
 Se houver encontro, a briga é inevitável,  
 Pois no calor o sangue ferve louco. (3º ato, cena 1)

A cena se torna, então, significativa para o que se segue no enredo, uma vez que os tiros de Mercúcio perturbam a água, refletindo as reviravoltas que acontecerão logo em seguida. Teobaldo chega disposto a criar uma briga e pouco depois Romeu aparece, ainda feliz por seu casamento. A partir daí o clima da história muda completamente, e temos a água presente, mais uma vez, na forma da tempestade, que chega durante a cena da morte de Mercúcio, já analisada no capítulo 2 – aqui tem-se outro exemplo de uma fala que foi cortada sendo mostrada visualmente: “que tempestade mais insana é essa” (3º ato, cena 2), que é falada, no texto de partida, por Julieta ao ficar sabendo da morte de Teobaldo.

Seguindo essa cena, Romeu vai atrás de Teobaldo transtornado de tanta raiva – outra cena que reflete visualmente (Figura 18) uma fala cortada de Romeu: “e só a fúria me conduza agora!” (3º ato, cena 1) – e acaba por matá-lo. Teobaldo, ao levar diversos tiros de Romeu, cai

de costas em uma fonte na praça central da cidade (Figura 19), seu sangue se espalhando e se misturando à água. A esta altura a tempestade armada durante a morte de Mercúcio começa a cair, literal e metaforicamente, e Romeu novamente volta a si, dessa vez em meio à chuva.

Figura 18: Romeu sendo conduzido pela fúria



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/306244843389749324/?lp=true>>

Figura 19: Romeu mata Teobaldo



Fonte: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/306244843389749328/?lp=true>>

A água reflete, durante essa sequência de cenas, o entrelaçamento cada vez mais complicado do amor ao ódio: Romeu começa a conversa com Teobaldo falando de seu amor à família Capuleto e, ao final, o ódio toma conta de tudo a seu redor, assim como a chuva. Em seguida, a água leva Romeu de volta a Julieta: ele chega todo molhado da chuva para sua noite de núpcias. Ao amanhecer, Romeu cai na piscina, tentando fugir antes que a mãe de Julieta o veja. Julieta o olha de cima e tem um presságio de que algo ruim irá acontecer. No texto de

partida, esse é um dos momentos em que a morte aparece como *foreshadowing* dos acontecimentos futuros:

**Julieta:** Meu Deus, só sou vidente para o mal!  
Parece-me que o vejo, bem distante,  
Como um morto, no fundo de um caixão. (3º ato, cena 5)

Dessa forma, ao mostrar Romeu submerso na piscina enquanto Julieta fala que o vê no fundo de um caixão, o uso da água como composição visual do tema de *Romeu e Julieta* se fecha por completo, conectando a dualidade e as contradições que o entrelaçamento do amor e do ódio têm com a morte na trama.

É também significativo que Mântua, a cidade vizinha para onde Romeu foge quando é banido de Verona, seja construída como um deserto, ressecado e árido, onde só há alguns trailers e nuvens de poeira. Romeu, ao saber de sua pena, compara o exílio à morte:

**Romeu:** Exílio? Tenha piedade e diga morte.  
Pois o aspecto do exílio é mais terrível,  
Muito mais que o da morte. Exílio, não.  
**Frei:** Doravante, banido de Verona.  
Seja paciente, pois o mundo é grande.  
**Romeu:** Para fora de Verona não há mundo,  
Só purgatório, ou até mesmo o inferno;  
Fora daqui 'stou banido do mundo,  
O exílio é morte; e então o "banimento"  
É um nome para a morte. (3º ato, cena 3)

Na visão de Romeu, Mântua – ou o exílio – significa morte, significa estar longe de tudo e de todos que lhe são familiares, e, por isso, Mântua é retratada na transposição fílmica como um local inóspito, isolado e ressecado. No entanto, dentro da dualidade que permeia *Romeo + Juliet*, entre amor e ódio, vida e morte, Mântua é também vida, como fala o Frei:

**Frei:** Que pecado mortal é ser ingrato!  
A lei diz morte, e por bondade o príncipe,  
Tomando o seu partido a afastou  
E fez da negra morte banimento;  
Isso é piedade, e você não quer ver.  
[...]  
Rapaz, acorde! Julieta está viva,  
Por quem você morria, ainda agora.  
É sorte! E Teobaldo ia matá-lo,  
Mas você o matou. Também foi sorte.  
A lei que o ameaçava foi amiga,  
Reduziu-se a exílio. Inda mais sorte.  
Tantas bênçãos pousaram em você,  
Tanta alegria o busca, engalanada! (3º ato, cena 3)

Romeu é banido para não ser morto e, sendo assim, Mântua se torna também uma representação da vida. Dessa forma, Mântua se contrasta a Verona, onde tem-se a água tão

presente e conectada aos acontecimentos, e, sendo a água uma representação visual para a dualidade entre o amor e o ódio e sua relação com a morte dentro do enredo, é pertinente que a vida seja o oposto da água na transposição filmica: o deserto (Figura 20).

Figura 20: Mântua como cenário



Fonte: <[https://www.reddit.com/r/CineShots/comments/5mn2mc/romeo\\_juliet\\_1996/](https://www.reddit.com/r/CineShots/comments/5mn2mc/romeo_juliet_1996/)>

Vale destacar, no entanto, que apesar da escolha da água como elemento que transpõe visualmente as dualidades do enredo do texto dramático parecer uma escolha diferenciada, Courtney Lehmann (2001) aponta a semelhança dessa escolha a um tema do poema que teria sido a fonte usada por Shakespeare. Segundo Lehmann (2001), o poema de Arthur Brooke contém inúmeras referências à água, que serve como “a metáfora mais significativa com a qual [o autor] retrata a ‘história trágica’ dos jovens amantes” (LEHMANN, 2001, p. 211)<sup>59</sup>. Isso demonstra, mais uma vez, a impossibilidade de se estabelecer uma obra como original, ou como inalterável, uma vez que Lehmann (2001) aponta como as diversas adaptações do que seria a lenda de Romeu e Julieta estariam constantemente conversando entre si, se citando e se reinterpretando mutuamente.

Também levando em conta as características formais do texto dramático, Luhrmann (2014) enfatiza como Shakespeare brincava com contrastes para que suas peças se mantivessem interessantes, inserindo cenas cômicas em meio a cenas trágicas e contrapondo cenas movimentadas e cheias de elementos visuais a outras estáticas, focadas na linguagem. Luhrmann cria também um contraste dentro de sua transposição filmica, se utilizando da estética *Kitsch* para desenvolver uma linguagem visual frenética ao redor dos jovens amantes,

<sup>59</sup> “The prevailing metaphor through which he relays the ‘tragicall historye’ of the young lovers.”

mas utilizando os dois jovens como o que Chris Palmer (1997) chama de centro estático do filme.

Como já foi discutido no capítulo 2, as cenas que envolvem os dois jovens são consideravelmente diferentes das outras cenas dentro de *Romeo + Juliet*, despindo-os de toda a artificialidade e criando entre os dois personagens e o público uma identificação que torna a história crível e compreensível. Luhrmann (2014) afirma que sua intenção era fazer com que o par de amantes funcionasse como o silêncio do filme, diminuindo o ritmo e contrastando com as cenas aceleradas de ação.

Para isso, a escolha dos atores foi extremamente importante, e Luhrmann (2014) acredita que Leonardo DiCaprio e Claire Danes foram suficientemente fortes para transmitir esses momentos de silêncio em meio a tanto barulho visual. Luhrmann escolheu atores jovens para Romeu e Julieta – uma prática que se fez comum depois de Zeffirelli, que decidiu representar a história de forma mais verossímil, escalando atores jovens. Tom Ryan (2014) afirma que muitas críticas a Zeffirelli na época destacaram o fato de os atores serem muito jovens e inexperientes, o que, segundo elas, deixou claro que o diretor estava mais preocupado com o visual, em total detrimento da expressividade da linguagem de Shakespeare.

Apesar das críticas, no entanto, Zeffirelli acabou abrindo as portas para que esta inovação se tornasse a norma – faz pouco sentido que se escolha atores maduros para representar Romeu e Julieta apenas por serem mais experientes com a linguagem shakespeariana. No caso da transposição de Luhrmann, Tom Ryan (2014) destaca exatamente a importância de DiCaprio e Danes não se intimidarem com a linguagem, sendo capazes de achar um ritmo natural para transmitir os sentidos das palavras e representar seus papéis com expressividade e leveza – outro contraste importante para o filme.

Ritmo natural, este, que, por sinal, já está presente no texto de Shakespeare. Luhrmann, como já foi dito, não alterou nada do texto de partida; cortes foram feitos, mas não existem alterações nem inserções feitas nas palavras escritas por Shakespeare. Um exemplo que se pode tirar do texto de partida são as falas de Benvólio, que em *Romeo + Juliet* parecem até modificadas para a contemporaneidade:

**Romeo:** A right good markman! And she's fair I love.  
**Benvolio:** A right fair mark, fair coz, is soonest hit. (1º ato, cena 2)<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> No texto traduzido, este trecho segue:

**Romeu:** Tem boa pontaria, e ela é bela.

**Benvólio:** Um belo alvo é fácil de alcançar.

Aqui foi usado o texto no idioma original (SHAKESPEARE, 2013), para mostrar como a linguagem é transferida para a transposição fílmica sem alterações. O termo “coz” é uma abreviação para “*cousin*” (primo), que se tornou comum na linguagem popular e acaba por combinar bem com a forma com a qual os jovens são caracterizados dentro da transposição fílmica de Luhrmann. O termo, entretanto, segundo o *Oxford Living Dictionaries*<sup>61</sup>, tem sua origem na época de Shakespeare – século XVI. Esse exemplo mostra, mais uma vez, como a insistência de se tentar condicionar Shakespeare a uma leitura pretensiosa que separa sua arte do popular e o transforma em algo superior e inalcançável seria, na verdade, um desserviço a sua obra.

Harry Levin (2004) também chama atenção para como Shakespeare desenvolve uma naturalidade na fala de seus personagens exatamente por criticar a artificialidade da escrita poética, e destaca como a polaridade presente no enredo de *Romeu e Julieta* se contrasta à mutualidade que é construída entre os dois ao longo do enredo, de forma que com o desenrolar da trama a relação dos dois se torna progressivamente mais orgânica e pode ser vista nas mudanças formais que acontecem ao longo da escrita dentro da obra.

O contraste feito entre os dois e o resto da produção fílmica, portanto, reflete essa mutualidade e organicidade, em contraste à artificialidade de tudo que os rodeia. Barbara Hodgdon (2004) chama atenção para como a água também está relacionada a esse contraste, uma vez que ao mesmo tempo em que ela isola os dois jovens em seus momentos de silêncio, ela também os conecta ao todo. E aqui destaco como a imagem do aquário no momento em que os dois se conhecem se torna significativa: é como se Romeu e Julieta estivessem sendo retratados, eles mesmos, dentro de um aquário – e aí troco a imagem descrita por Burnett (2000) do casulo aquático que protege os dois.

Um aquário é um ambiente protegido e isolado, assim como um casulo, mas, ao mesmo tempo, diretamente conectado com seu exterior, por ser transparente e mais suscetível a abalos externos. Além disso, reflete também a condição de aprisionamento em que Romeu e Julieta se encontram – um aprisionamento relativo, que reflete a liberdade condicionada dos dois, livres para ir e vir, mas somente dentro do espaço que lhes é proporcionado, e sempre sob os olhos atentos dos outros. Dentro da cultura midiática, tão presente na contemporaneidade e na produção fílmica, a imagem de um aquário expressa de forma bastante significativa o contraste

---

<sup>61</sup> Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/coz>>. Acesso em 28 jun. 2018.

entre público e privado, entre o frenético e o silêncio, que *Romeo + Juliet* se esforça tanto para deixar claro.

### 3.4. A montagem forma o ritmo

O segundo tema usado de forma significativa na transposição filmica é a transitoriedade, e, assim como o primeiro, também se faz presente formalmente em *Romeo + Juliet* como o outro lado desse contraste entre frenesi e silêncio. Luhrmann traduz a urgência presente no enredo do texto de partida por meio de suas escolhas estéticas, fazendo uso da linguagem visual e da edição das cenas. O uso de montagens e sequências de planos alternados, que, segundo Diniz (1999), dinamizam o tempo na imaginação do espectador, além do ritmo frenético criado por meio da edição das tomadas e da escolha dos ângulos da câmera, criam em torno de Romeu e Julieta uma efemeridade imagética, dialogando diretamente com a contemporaneidade do público, em que objetos, informações e relações são consumidas e descartadas cada vez mais rapidamente, e reforçando a urgência presente no texto de partida.

Segundo Russell Jackson (2007), a manipulação da sensação do público de tempo e espaço e, mais ainda, da percepção da ação dentro desse tempo e desse espaço, é um elemento fundamental para a narrativa cinematográfica. É essa manipulação que vai definir o ritmo da narração, uma vez que, segundo Stam (2006), o público é envolvido simultaneamente pelo tempo de duração do filme e pelo tempo em que decorre o evento ficcional, ou tempo diegético.

Como foi explorado no capítulo 2, *Romeu e Julieta* se passa diegeticamente no curso de quatro dias, um período curto para a quantidade de acontecimentos e reviravoltas que enredam a história. Além disso, temos, ainda, a informação no Prólogo de que a história será contada dentro do curso de duas horas – o que torna significativa a escolha de Luhrmann de fazer um filme com exatamente 120 minutos de duração. Shakespeare constrói essa rapidez também formalmente, desenvolvendo o ritmo de seus versos de forma que as cenas transmitam essa dinamicidade. E Luhrmann trabalha, de forma semelhante, a modernidade já presente no texto, transpondo suas técnicas formais para a contemporaneidade e para a nova mídia.

Para que a dinamicidade do texto de partida fique ainda mais expressiva dentro da transposição filmica, a estética *Kitsch* usada pelo diretor se torna um elemento importante. Luhrmann faz uso dessa estética constantemente em suas produções cinematográficas – ela pode ser vista com menos intensidade em seu filme de estreia, *Strictly Ballroom* (1992), e com mais intensidade em seu filme de maior sucesso, *Moulin Rouge!* (2001) – o que quer dizer que

não necessariamente tenha sido um elemento pensado especificamente para *Romeo + Juliet*. A estética escolhida, no entanto, não deixa de ser um elemento eficaz na transposição dos temas da obra de partida para as telas de cinema.

O *Kitsch* é definido por Umberto Eco (2007) como “a obra que, para justificar a sua função estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiências e se vende como arte sem restrições” (ECO, 2007, p. 404). Para formular essa definição, Eco (2007) vai de encontro a definições anteriores, em que Hermann Broch afirma ser o efeito a única necessidade do *Kitsch*; para Eco (2007), o sentido do termo *Kitsch* “não é, portanto, [o de] designar uma arte que tende a suscitar efeitos, pois em muitos casos a arte também se propõe a este objetivo” (ECO, 2007, p. 404).

Note-se que Eco (2007) retira o estigma que considerava a arte criadora de efeito inferior à “alta arte”, igualando a importância da estética à técnica artística dentro da análise de obras de arte. Também para Robert Boyers e Peg Boyers (1990), essa distinção entre a “alta arte” e a cultura de massa se faz cada vez menos relevante na contemporaneidade, tornando insuficientes definições antiquadas e preconceituosas sobre o *Kitsch* e a recepção da arte no dia a dia.

Eco (2007) encontra diversas possíveis origens para o termo:

segundo alguns, a palavra *kitsch* remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros, mas com preços mais baixos, pediam um desconto (*sketch*). Daí viria o termo, designando quinquilharias para compradores desejosos de experiências estéticas fáceis. Contudo, no dialeto mecklenburguês já existia o verbo *kitschen* para “varrer a lama ou lixo das ruas”. Outra acepção do mesmo verbo seria “maquiar móveis para que pareçam antigos” e há também o verbo *verkitschen* para “vender barato” (ECO, 2007, p. 394).

Em todos os casos, percebe-se uma congruência para a ideia de imitação, ou versão mais simples e barata de algo. Entretanto, Cristina Maria Pedrazza Sêga (2008) enfatiza como, cada vez mais, se deve tentar afastar a concepção do *Kitsch* como brega, ou algo de mau gosto, e destaca como, na contemporaneidade, o *Kitsch* pode se apresentar como

1) imitação (de uma obra de arte ou de um outro objeto); 2) exagero na linguagem visual ou na linguagem verbal; 3) ocupação do espaço errado (um carrinho de pedreiro usado como jardineira em um canteiro de jardim); 4) perda da função original (uma garrafa de vinho usada como castiçal) (SÊGA, 2008, p. 55).

Essas características podem aparecer em conjunto ou de forma individual, e, segundo a autora, mostram como o *Kitsch* ganha, na contemporaneidade, uma dimensão que extrapola o próprio conceito de arte, “se infiltrando em diversos segmentos de manifestações artísticas” (SÊGA, 2008, p. 55) que não necessariamente precisam ser entendidos como bregas. Para a

autora, a grande responsável por essa propagação foi a indústria cultural, que trouxe consigo a reprodução em série de tudo, inclusive da arte, principalmente apoiada pelos meios de comunicação de massa.

Sêga (2008) chama atenção para como o *Kitsch* pode ser também criativo, mesmo que não seja algo essencialmente original. Segundo a autora, por ele ter a capacidade de ser “alternativo, econômico, sugestivo, oportuno [e] funcional” (SÊGA, 2008, p. 62), mesmo que ele não parta de um ponto original, o *Kitsch* pode, sim, ser considerado criativo e até inovador. Isso mostra, mais uma vez, o caráter obsoleto de questões de fidelidade como forma de avaliação e julgamento dentro da arte – e aqui pode-se incluir, como a autora destaca, “remakes cinematográficos, de telenovelas e as regravações musicais” (SÊGA, 2008, p. 63) –, uma vez que, como já foi enfatizado, os conceitos de original e cópia passam a ser vistos de forma cada vez mais fluida e a ideia de criação deixa de estar necessariamente atrelada à ideia de novidade.

Moles Abraham (2001) destaca como, depois do movimento da *pop art*, o *Kitsch* aparece como um movimento permanente no interior da arte, estabelecendo um contraste entre o original e o banal. Segundo ele, “por detrás do Kitsch, surge o estudo de um novo tipo de relação entre o ser e as coisas, um novo sistema estético ligado à emergência da classe média, e da civilização de massa” (ABRAHAM, 2001, p. 29). Para Abraham (2001), o *Kitsch* está diretamente relacionado à sociedade de consumo, “que *produz para consumir e cria para produzir*, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de *aceleração*” (ABRAHAM, 2001, p. 20-21, grifos no original).

Dessa forma, o *Kitsch* como estética reflete também a alienação em que a sociedade de consumo contemporânea se encontra. Para Abraham (2001), o aspecto que mais se destaca dentro desta estética é o que ele chama de princípio da percepção sinestésica, que está diretamente ligado à acumulação que existe na cultura capitalista, e “consiste em assaltar o máximo de canais sensoriais simultaneamente ou de maneira justaposta” (ABRAHAM, 2001, p. 74). E exatamente por meio dessa acumulação desenfreada, até de uma forma contraditória, o *Kitsch* fica, segundo o autor, no meio do caminho, “permanecendo, essencialmente, uma arte de massa, vale dizer, aceitável para a massa e proposta a ela como um sistema” (ABRAHAM, 2001, p. 75).

Na transposição filmica de Luhrmann, a estética *Kitsch* estabelece uma linguagem visual exagerada e artificial como uma forma de interpretar a transitoriedade do texto de partida

na contemporaneidade. O enredo é transmitido de forma propositalmente artificial, evidenciando as técnicas cinematográficas, principalmente as relacionadas à pós-produção, responsáveis por “colar” as partes filmadas em uma sequência que faça sentido para o espectador.

Em *Romeo + Juliet*, o enredo é transmitido primeiramente como uma notícia televisiva que, de certa forma, narra os acontecimentos em retrospectiva – tudo já aconteceu antes mesmo de se dar início à narrativa propriamente dita. Para deixar isso ainda mais claro, logo após o prólogo, o longa passa as cenas de trás para frente, em um ritmo absurdamente rápido, como se estivesse rebobinando o vídeo para, então, recontar a história para o público.

Existem, ainda, cenas de *flashforward* que são inseridas em meio à narrativa que está sendo contada cronologicamente. Segundo Marc Vernet (2012), “o *flashforward* ou ‘salto adiante’ é um procedimento raro nos filmes. No sentido estrito, designa o surgimento de uma imagem (ou até de uma sequência de imagens) cujo lugar na cronologia da história contada está situado *depois*” (VERNET, 2012, p. 117, grifos no original). Dessa forma, esse recurso é pouco usado exatamente por cortar a narrativa, dando uma sensação de artificialidade em meio à narrativa que está sendo construída cronologicamente. Apesar disso, Vernet (2012) chama atenção para o fato de que, mesmo que o “salto adiante” seja um recurso pouco usado explicitamente nas produções fílmicas, esse tipo de construção funciona como uma forma de prenúncio para o que vai acontecer mais adiante no enredo, o que, de fato, é uma técnica muito frequente, tanto no cinema quanto na literatura.

Shakespeare, como já foi ressaltado, faz uso constante desta técnica em *Romeu e Julieta*, o que torna o uso do *flashforward* um recurso pertinente em uma transposição fílmica do texto dramático. A cena em que Romeu, ao tomar o comprimido de *ecstasy*, tem visões com acontecimentos futuros é um exemplo significativo de como Luhrmann reprisa as técnicas de Shakespeare fazendo uso das técnicas cinematográficas. Como a maioria das vezes em que os momentos de *foreshadowing* acontecem no texto de partida estão relacionados à morte dos dois jovens, criando presságios que anunciam a tragédia que vai acontecer ao final da trama, é pertinente que na cena de *Romeo + Juliet*, Luhrmann insira o momento de *flashforward* no meio da narrativa e crie, de forma similar, um tipo de presságio para o espectador.

Outras duas cenas que fazem uso desse recurso de forma ainda mais expressiva dentro da transposição fílmica envolvem o personagem Frei Lourenço. Na primeira, enquanto Romeu

pede ajuda a ele para realizar o casamento dos dois jovens, o Frei é mostrado tendo uma visão de um futuro em que as rixas entre as duas famílias finalmente chegam ao fim. A cena reflete o desejo do Frei – que, obviamente, não chega a acontecer – e mostra imagens de um futuro alternativo idealizado pelo personagem, em que os jovens conseguem contar às famílias do casamento e os dois lados se reconciliam.

A segunda cena acontece quando Julieta vai pedir a ajuda dele para se livrar do casamento arranjado com Páris. O Frei, depois de chegar à conclusão de que Julieta está disposta a tudo para conseguir manter seu casamento com Romeu, oferece a poção que a deixará com aparência de morta por 24 horas. Durante a cena, Frei Lourenço explica para Julieta o que ela deve fazer ao tomar a poção, e, enquanto isso, cenas dos acontecimentos futuros são mostradas para o público – não apenas dos momentos explicados por ele, de quando Julieta deve tomar a poção e de como ele escreverá a carta para Romeu, mas também dos acontecimentos que se seguirão: com a ama e os pais chorando a morte de Julieta e seu funeral na tumba dos Capuleto. Quando chega a hora, dentro da cronologia do enredo, de essas cenas de fato acontecerem, elas não são reexibidas, indicando ao público que tudo aconteceu exatamente como Frei Lourenço havia previsto.

Essas duas cenas também têm em comum um outro recurso: a sobreposição de duas cenas, criando um efeito de colagem. Dessa forma, o efeito da montagem na produção fílmica fica ainda mais evidenciado, criando uma sensação de artificialidade, como pode ser visto na Figura 21, e evidenciando seu caráter imaginativo, ou seja, destacado da narrativa que se passa cronologicamente.

Figura 21: A narração dos acontecimentos planejados pelo Frei



Fonte: <<https://www.pinterest.ca/pin/306244843390184922/>>

Vernet (2012) afirma que a tentativa de apagar os vestígios do trabalho que se passa na produção fílmica é um resquício do cinema clássico, que, para passar a sensação de realismo e realidade para o público, tentava transmitir a impressão de que a história está se contando sozinha. “O universo diegético finge se oferecer aí sem intermediário, sem que o espectador tenha o sentimento de que deve recorrer a uma terceira instância para compreender o que está vendo” (VERNET, 2012, p. 120). Segundo ele,

o filme de ficção clássico é um discurso (pois é o ato de uma instância narrativa) que se disfarça de história (pois age como se essa instância narrativa não existisse). Em particular por esse disfarce do discurso fílmico em história é que foi possível explicar a famosa regra que prescreve que o ator não olhe para a câmera: evitá-la com o olhar é agir como se ela não estivesse ali, é negar sua existência e sua intervenção. Isso permite igualmente não se dirigir diretamente ao espectador que permanece, desse modo, um *voyeur* escondido, oculto, na sala escura (VERNET, 2012, p. 121).

Sendo assim, Vernet (2012) mostra como o cinema se ateve durante anos a disfarçar suas técnicas para se estabelecer como algo crível. No entanto, o autor também ressalta que não há nada de errado em evidenciar essas técnicas; mesmo em um filme que não as mostra explicitamente, elas existem de forma bastante expressiva exatamente para se esconder.

Em *A Estética do Filme*, Jacques Aumont (2012) enfatiza como a montagem está diretamente ligada à ideia do cinema como a “arte da combinação e da organização” (AUMONT, 2012, p. 53), tendo como finalidade “obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (AUMONT, 2012, p. 54), e sendo o plano considerado a unidade de montagem – que marca “a inscrição do tempo no filme” (AUMONT, 2012, p. 55), seja pelo tempo de duração ou pela movimentação da câmera. A montagem seria, portanto, segundo o autor, “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 2012, p. 62), e, por isso, também segundo o autor, a maior contribuição estética da montagem para o cinema foi a “libertação da câmera”, que até então era presa ao plano fixo – não permitindo cortes nem inserções ao longo das filmagens.

Percebe-se, então, como a principal função da montagem é narrativa, garantindo “o encadeamento dos elementos da ação” (AUMONT, 2012, p. 64) de forma a transmitir o enredo de uma maneira compreensível e apreensível. Isso não quer dizer, no entanto, que as produções fílmicas devam se manter presas à ideia defendida pelo cinema clássico. A montagem pode também – por meio do que Aumont (2012) chama de montagem expressiva – produzir choques estéticos exatamente com o objetivo de ditar o ritmo da produção cinematográfica, por meio de cesuras e transformações dos planos durante a narrativa.

É isso que acontece em *Romeo + Juliet*. A estética frenética do filme, reforçada pela escolha de evidenciar as cesuras na montagem e combinar sequências de planos que se alternam rapidamente dinamizam o tempo da produção fílmica e refletem a transitoriedade e a efemeridade do enredo formalmente. A estética *Kitsch* usada pelo diretor colabora significativamente para essa dinamização, trazendo a acumulação desenfreada, o contraditório e o assalto aos canais sensoriais do público de que fala Abraham (2001) e o exagero na linguagem visual de que fala Sêga (2008).

Além disso, percebe-se como Luhrmann, assim como Shakespeare o faz com a métrica, vai de encontro às regras preestabelecidas pelo cinema para melhor desenvolver a linguagem de seu tempo. Shakespeare esconde a métrica, para criar composições rítmicas mais orgânicas e naturais, mascarando a forma para atribuir mais significado ao sentido de suas obras. Luhrmann, por outro lado, também com o intuito de reforçar os significados da obra fílmica, evidencia a forma, deixando completamente expostos os processos de produção que comumente são escondidos no cinema para criar o efeito de realismo.

Ao longo desta dissertação vem-se enfatizando como, dentro do realismo artístico defendido por Lukács (1965), a expressão artística não deve necessariamente ser uma cópia explícita, uma fotografia, da realidade, mas sim uma forma artística que proporcione ao seu público uma sensação de realidade, de forma que, por meio dessa expressão artística, a realidade se torne apreensível para o público. Por esse motivo, elementos fantásticos e estéticas exageradas podem também ser realistas; Lukács (1965) insere nos estudos do realismo artístico obras que fazem uso deste tipo de estética que, mesmo não sendo cópias explícitas da realidade, são capazes de refletir a realidade de forma significativa para o público. Aumont (2012) também reforça essa visão, afirmando que o cinema “não tem como tarefa reproduzir o ‘real’ sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real” (AUMONT, 2012, p. 79), de forma que a realidade não seja apenas copiada nas telas, mas repensada e questionada por meio do cinema.

Assim acontece com *Romeo + Juliet*: as escolhas estéticas de Luhrmann parecem extremamente artificiais e fantásticas, mas são capazes de apreender e transmitir a conjuntura da década de 1990 de forma expressiva para o público. O *Kitsch* reflete exatamente a era do consumismo capitalista e, segundo Eco (2007), é uma estética mais comum de períodos de transição, por justamente refletir momentos de ruptura dentro das artes. E é por esse motivo que a estética *Kitsch* usada por Luhrmann se faz relevante, mesmo que não tenha sido uma escolha

feita especificamente – ou conscientemente – para *Romeo + Juliet*: ela reflete a própria contemporaneidade de Luhrmann e do público.

Pode-se, inclusive, destacar como a estética *Kitsch* vai sendo progressivamente usada por Luhrmann em seus filmes: de forma mais tímida em *Strictly Ballroom* (1992) e de forma ainda mais intensificada em *Moulin Rouge!* (2001), passando por *Romeo + Juliet* (1996) que forma uma transição entre os dois extremos. O *Kitsch*, também visto, segundo Sêga (2008), como uma forma de contracultura, se encaixa de forma significativa na proposta desenvolvida por Luhrmann para o longa, que foi analisada nos capítulos anteriores desta dissertação, e dialoga diretamente com a conjuntura da década de 1990.

O ritmo da produção cinematográfica, segundo Vernet (2012), depende significativamente de como as partes do filme são organizadas, do encadeamento de sequências e da forma com que as cenas são construídas e transmitidas para o espectador. O autor chama atenção para a importância de se levar em conta esses aspectos formais, uma vez que uma produção fílmica se constitui do entrelace de “uma rede de significantes, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento narrativo pode pertencer a vários circuitos” (VERNET, 2012, p. 108). Sendo assim, as escolhas estéticas do diretor se tornam importantes para que esse ritmo seja transmitido de forma eficaz e contribua para uma apreensão aprofundada e multifacetada da narrativa fílmica.

Em *Romeo + Juliet* a estética *Kitsch* se combina de forma eficaz com o texto de partida, transpondo a transitoriedade do enredo de forma visual e sensorial por meio da montagem e edição das cenas, e, ao mesmo tempo, com a conjuntura vivenciada pelo público contemporâneo, refletindo a era do capitalismo e a efemeridade da cultura midiática. Luhrmann faz uso das técnicas que o cinema oferece para transpor as palavras de Shakespeare de uma maneira visual e sensorialmente apreensível e contextualmente compreensível, criando, assim como Shakespeare, camadas de significação que enriquecem e complementam a trama.

### **3.5. A trilha sonora (re)forma a narrativa**

Para Vernet (2012), “a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada” (VERNET, 2012, p. 106). No entanto, segundo o autor, enquanto nos textos literários esse enunciado é formado pela escrita e pelos elementos de composição desta escrita, “no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música” (VERNET, 2012, p. 106), o que torna a organização da narrativa fílmica complexa de uma forma diferenciada da narrativa literária. A música, por exemplo, não tem

valor narrativo em si, mas pode, segundo o autor, dentro da composição cinematográfica, ter uma participação eficaz na estrutura da narrativa fílmica.

Também para Kathryn Kalinak (2010), os elementos fílmicos trabalham em conjunto para construir a narrativa fílmica, criando um produto final único. Dessa forma, a autora reforça que se deve parar de entender a imagem como a única e absoluta fonte de significação dentro de uma produção fílmica. Os elementos formais cinematográficos, configurações de *mise-en-scène*, cinematografia, padrões de edição e montagem de cenas, além das imagens e da trilha sonora, existem em conjunto para controlar a narrativa e guiar o entendimento do público da trama que está sendo transmitida. Não cabe, portanto, afirmar que esses elementos existam apenas com o intuito de “reforçar” o sentido que já, inquestionavelmente, está presente nas imagens. Os elementos fílmicos são, de fato, segundo a autora, interdependentes e complementares, mas dividem igualmente a capacidade de criar significação para o público.

Levando isso em conta, percebe-se a importância de se tirar proveito de todas essas camadas que se combinam para se construir a narrativa fílmica da forma mais eficaz possível. Luhrmann, além das composições visuais e da montagem e edição das cenas, faz uso significativo em sua transposição fílmica também da trilha sonora, que se constitui como mais um elemento importante na construção das cenas e da narrativa fílmica.

As maiores críticas à transposição feita por Luhrmann se referem a como *Romeo + Juliet* transforma a “tradição” shakespeariana em um produto da geração MTV, com o intuito de desmerecer a forma com que a contemporaneidade – e Luhrmann, em específico – retrabalha os clássicos. As críticas tinham como foco a linguagem gráfica e frenética, estabelecida pela montagem e pela edição das cenas, afirmando que o longa mais parecia um videoclipe estendido, se afastando completamente da linguagem proposta por Shakespeare.

A MTV é um canal de TV por assinatura que foi lançado em 1981 com o intuito de mudar a percepção que as pessoas tinham da música – seu *slogan* à época de seu lançamento era “você nunca mais olhará para a música da mesma forma”<sup>62</sup>, já deixando explícita a proposta de combinar a música à imagem, uma vez que o termo “olhar” está diretamente ligado, não ao

---

<sup>62</sup> “You'll never look at music the same way again”. Fonte: website *Wikipedia* <<https://en.wikipedia.org/wiki/MTV>>. Acesso em 30 jul. 2018.

sentido da audição, mas ao da visão. Com o passar dos anos desde seu lançamento, e com o sucesso do canal tanto com o público quanto com o meio artístico musical, a MTV se tornou uma grande influência para como a música passou a ser recebida e apreendida. Na década de 1990 e no início do novo milênio, esta relação estabelecida entre elementos sonoros e visuais se consolidou, fazendo com que ambos passassem a ser pensados em conjunto e com igual importância, e estimulando diversos diretores de cinema a trabalhar com artistas e produtores musicais para desenvolver ainda mais essa linguagem proposta pela MTV.

Também no final do século XX, a trilha sonora passa a ser trabalhada de uma forma diferenciada dentro de produções fílmicas, criando uma conexão consciente entre o que está sendo visto e o que está sendo ouvido para que o conjunto narrativo seja melhor apreendido pelo público. Kalinak (2010) ressalta como o uso da música nas produções fílmicas mudou durante o final do século XX, com o surgimento de novas práticas e formas de se trabalhar a trilha sonora e com a aceitação da música popular como uma forma de expressão artística também dentro do cinema, de forma que compilações de músicas já existentes e de sucesso passaram a, cada vez mais, integrar trilhas sonoras em produções fílmicas. Se passou a ter também o caminho inverso: músicas desenvolvidas para produções fílmicas passaram a ser pensadas para alcançarem as rádios, a MTV e as paradas de sucesso, se mantendo no dia a dia do público para além das salas de cinema.

A relação estabelecida pelas críticas entre o longa de Luhrmann e a MTV se dá pelo fato de os videoclipes apresentarem uma forma de expressão visual diferenciada, conectando imagens e até mesmo criando narrativas dentro de um curto espaço de tempo – o tempo da música – de forma que a atenção do espectador não ficasse retida por muito tempo, mas, ainda assim, recebesse todas as informações necessárias para a apreensão do conteúdo. Destaco, no entanto, quão simplista se torna essa crítica, uma vez que falha em perceber a mudança na apreensão da música estabelecida pela MTV, enxergando-a apenas como mais um elemento de condensação sensorial e simplificação escapista característicos da era do capitalismo.

Ao contrário, percebe-se como a MTV desdobra a percepção que o público tem da música e da imagem, combinando-as para criar novas camadas de apreensão. Além disso, focando apenas a linguagem frenética do longa, a crítica também falha em perceber como a trilha sonora também coexiste com a imagem dentro de *Romeo + Juliet* de forma relevante. O que seria um comentário negativo superficialmente, portanto, se torna, se analisado mais profundamente, uma crítica positiva e bastante condizente com o longa desenvolvido por Luhrmann.

Para Kalinak (2010), a música é um elemento importante na produção fílmica exatamente por ser capaz de realizar diversas tarefas ao mesmo tempo. Ela é capaz de

estabelecer o cenário, especificando um tempo e espaço particular; ela pode moldar um estado de espírito e criar uma atmosfera; ela pode chamar atenção para elementos dentro e fora da cena, de forma a esclarecer aspectos do enredo e da progressão narrativa; ela pode reforçar ou prenunciar desenvolvimentos narrativos e contribuir para a forma com que respondemos a eles; ela pode deixar claro motivações dos personagens e nos ajudar a saber o que estão pensando; ela pode contribuir para a criação de emoções, por vezes apenas vagamente concluídas nas imagens, seja para os personagens transmitirem ou para o público sentir. A trilha sonora pode unificar uma série de imagens que possam parecer desconexas sozinhas e fornecer um ritmo para seus desdobramentos. Enquanto faz tudo isso, a trilha sonora estimula nossa absorção para dentro do filme (KALINAK, 2010, p. 1)<sup>63</sup>.

Dessa forma, pode-se perceber como a trilha sonora se torna, segundo a autora, uma força controladora dentro da produção fílmica, criando a atmosfera da narrativa e guiando a percepção do público dessa narrativa, moldando a narrativa em diversos níveis de significação. No final do século XX, com a relação estabelecida entre música e imagem, a trilha sonora se torna um elemento ainda mais importante nesse processo de criação e percepção da narrativa fílmica.

Uma maneira que Luhrmann encontrou de intensificar essa relação entre a trilha sonora e a narrativa fílmica foi inserir esse elemento tradicionalmente extradiegético diegeticamente em sua transposição fílmica, fazendo com que a trilha sonora não esteja apenas presente para o espectador, mas também inserida no dia a dia dos personagens, conectada aos acontecimentos, desenvolvendo a atmosfera que envolve a narrativa e se tornando fonte de emoção também para os personagens.

Vernet (2012) define a diegese como a tendência da história de se apresentar como um mundo próprio; “é essa completude, essa coerência (mesmo relativa) da história que parecem torná-la autônoma, independente da narrativa que a constrói. Ela aparece, assim, dotada de uma existência própria, que a constitui em simulacro do mundo real” (VERNET, 2012, p. 114). Para o autor,

---

<sup>63</sup> “Establish setting, specifying a particular time and place; it can fashion a mood and create atmosphere; it can call attention to elements onscreen or offscreen, thus clarifying matters of plot and narrative progression; it can reinforce or foreshadow narrative developments and contribute to the way we respond to them; it can elucidate characters’ motivations and help us to know what they are thinking; it can contribute to the creation of emotions, sometimes only dimly realized in the images, both for characters to emote and for audiences to feel. Film music can unify a series of images that might seem disconnected on their own and impart a rhythm to their unfolding. While it is doing all of this, film music encourages our absorption into the film.”

a diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a de história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador (VERNET, 2012, p. 114).

Dessa forma, segundo o autor, a diegese seria ao mesmo tempo o universo criado pela história e o universo que proporciona a constituição e a compreensão da história. “Seria a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporais [...], com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica” (VERNET, 2012, p. 114).

O termo extradiegético é usado, segundo o autor, para definir elementos que se anexam ao filme, sendo importantes para o desenvolvimento da história, mas “sem que sua produção seja localizável ou simplesmente imaginável no universo diegético” (VERNET, 2012, p. 116) – seria o caso da trilha sonora, que comumente é inserida ao filme no processo de pós-produção para intensificar ou sublinhar os efeitos de determinada cena. A trilha sonora, como elemento externo, existe apenas para o espectador, não fazendo parte do universo diegético.

Existe a possibilidade, no entanto, de se inserir a trilha sonora como elemento diegético, indicando que os personagens escutam a mesma música que o espectador, por meio de rádios e outras formas de transmissão de sons dentro do ambiente diegético. Este recurso serve como uma forma de intensificar o papel da música, já que, inserida formalmente na diegese, ela passa a ser não apenas intensificadora das emoções do espectador, mas também dos personagens, conectando os dois lados e tornando as cenas mais expressivas e verossímeis. Em *Romeo + Juliet*, Luhrmann brinca constantemente com isso, fazendo a trilha sonora transitar de fora para dentro das cenas e vice-versa.

Logo na primeira cena, esse recurso fica bem aparente: depois da apresentação da história, em que o prólogo é recitado pela apresentadora do jornal televisivo e depois repetido mostrando as notícias em jornais e revistas, se inicia a história propriamente dita – já foi discutido como a transposição filmica mostra a história como se estivesse transmitindo os eventos retrospectivamente, de forma que neste momento, é como se os espectadores fossem inseridos de fato nos acontecimentos que antes vinham sendo explicados. A trilha sonora chega aos espectadores antes das imagens, e, em seguida, se transfere para o som do carro dos personagens, indicando que a canção está sendo ouvida por eles, e isso se torna ainda mais claro

quando os personagens começam a cantar a letra da música – guardemos essa informação para mais adiante.

Outro exemplo acontece na cena em que Mercúcio encontra os amigos com os convites para o baile de máscaras. Mercúcio chega de carro e a trilha sonora, mais uma vez, se transfere para o som do carro. Os personagens dançam e se divertem ao som da música, que continua, na cena seguinte, como a música cantada por Mercúcio durante sua apresentação no baile de máscaras dos Capuleto:

Oh, young hearts run free	Oh, corações jovens correm livres
Never be hung up	Nunca se preocupe demais
Hung up like my man and me	Se preocupe como meu homem e eu
My man and me	Meu homem e eu
Ooh, young hearts, to yourself be true	Oh, corações jovens, sejam verdadeiros
Don't be no fool when love really don't love you	consigo mesmos
Don't love you	Não sejam tolos quando o amor realmente não os ama
It's high time now, just one crack at life	Não os ama
Who wants to live in, in trouble and strife	Já passou da hora, apenas uma chance para viver
My mind must be free	Quem quer viver com problemas e conflitos
To learn all I can about me, uh-huh	Minha mente deve ser livre
(Fonte: < <a href="https://genius.com/Candi-staton-young-hearts-run-free-lyrics">https://genius.com/Candi-staton-young-hearts-run-free-lyrics</a> >. Acesso em 02 ago. 2018.)	Para aprender tudo que posso sobre mim
	(Tradução nossa.)

A canção acima, *Young Hearts Run Free*, interpretada por Kym Mazelle, funciona ainda como um elemento de transição, conectando as duas cenas e mostrando como a mesma música transita entre dois ambientes completamente opostos – as ruas e o baile refinado na casa dos Capuleto. Mais uma vez se tem o contraste entre a alta sociedade e a sociedade marginalizada na qual os jovens decidem viver, e a transição das duas cenas feita por meio da trilha sonora mostra como os dois lados da história continuam, apesar de seus contrastes, conectados. Também a caracterização de Mercúcio como uma *drag queen* reforça ainda mais esse contraste: a cultura *drag* também foi um elemento que saiu da marginalidade nos anos 1990. Com a transição da periferia para uma apresentação no baile de máscaras na mansão dos Capuleto, a cena mostra, portanto, como a cultura das ruas estava, cada vez mais, deixando as margens da sociedade e se misturando e se confundindo com o que era “aceitável” como o padrão, inclusive nas classes mais abastadas.

Além disso, a letra da canção se torna também uma forma de reforçar o enredo, descrevendo como corações jovens correm soltos e como devem se manter verdadeiros consigo mesmos, libertando-se de “problemas e conflitos” para se autoconhecerem mais profundamente. A trilha sonora se torna, dessa forma, mais uma ferramenta por meio da qual o

público pode perceber e apreender a narrativa, se conectando ao que os personagens estão passando. Como a trilha está inserida diegeticamente na cena, essa conexão se torna ainda mais expressiva, uma vez que os personagens estão diretamente ligados à canção, cantando sua letra durante a cena e se identificando com ela.

Por vezes, acontece o sentido oposto: as canções são cantadas em cena inicialmente e são transferidas para fora da cena, de forma extradiegética, acompanhando os personagens para além dos ambientes em que os cantores estão localizados. Durante o baile de máscaras, temos uma cantora se apresentando no salão principal e depois de um tempo a cena corta para outro ambiente, onde Romeu e Julieta se encontram pela primeira vez. A voz da cantora segue como a trilha sonora do encontro dos jovens, como uma forma de indicar que a música alcança todos os ambientes do baile:

Pride can stand a thousand trials  
The strong will never fall  
But watching stars without you my soul cried  
Heaving heart is full of pain  
Oh, oh, the aching  
'Cause, I'm kissing you oh  
I'm kissing you oh  
Touch me deep, pure and true gift to me  
forever  
'Cause, I'm kissing you  
(Fonte: <<https://genius.com/Desree-im-kissing-you-lyrics>>. Acesso em 02 ago. 2018.)

O orgulho pode suportar milhares de  
provações  
Os fortes nunca cairão  
Mas avistando estrelas sem você, minha alma  
chorou  
Coração ofegante cheio de dor  
Oh, oh, o sofrimento  
Porque estou beijando você  
Estou beijando você  
Toque-me intensamente, um presente puro e  
verdadeiro para mim para sempre  
Porque estou beijando você  
(Tradução nossa.)

Mais tarde, a mesma canção, *Kissing You*, interpretada por Des'ree, aparece novamente como música tema do casal, de forma extradiegética, criando uma conexão ao momento do baile em que os dois se conheceram. Essa canção foi escrita especialmente para o filme<sup>64</sup> e pode-se perceber como a letra também se relaciona com os acontecimentos que envolvem o casal de jovens, contrastando o amor a provações e sofrimento, mas ao mesmo tempo trazendo a pureza e a verdade; exatamente o contraste que existe entre o amor dos dois jovens e os percalços que os rodeiam com a briga entre as famílias.

Durante as cenas que se passam dentro da igreja, a trilha sonora aparece inteiramente diegética, com o coral da igreja cantando. Isso acontece quando Romeu conta sobre seu encontro com Julieta para o Frei e quando os dois jovens se casam. Na primeira, o coral canta uma versão da música *When Doves Cry*, do artista Prince:

<sup>64</sup> Fonte: website *Wikipedia* <[https://en.wikipedia.org/wiki/Kissing\\_You\\_\(Des%27ree\\_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Kissing_You_(Des%27ree_song))>. Acesso em 28 ago. 2018.

How can you just leave me standing?  
 Alone in a world that's so cold (so cold)  
 Maybe I'm just too demanding  
 Maybe I'm just like my father, too bold  
 Maybe you're just like my mother  
 She's never satisfied (she's never satisfied)  
 Why do we scream at each other?  
 This is what it sounds like  
 When doves cry  
 (Fonte: <<https://genius.com/Prince-and-the-revolution-when-doves-cry-lyrics>>. Acesso em 03 ago. 2018.)

Como pode me deixar assim estagnado?  
 Sozinho em um mundo tão frio (tão frio)  
 Talvez eu seja apenas muito exigente  
 Talvez eu seja igualzinho a meu pai, muito atrevido  
 Talvez você seja igualzinha a minha mãe  
 Ela nunca está satisfeita (ela nunca está satisfeita)  
 Por que gritamos uns com os outros?  
 É assim que se parece o som  
 Quando pombas choram  
 (Tradução nossa.)

A canção novamente traz o contraste estabelecido entre os dois lados da narrativa fílmica em sua letra: conectada na cena diretamente ao pedido de Romeu ao Frei para ajudá-lo com o casamento e à visão do Frei de um futuro melhor, sem a rixa das famílias, a canção traz uma certa ironia, mostrando como apesar de Romeu estar constantemente tentando se libertar das amarras e rixas impostas a ele, talvez ele seja ainda igual a seus pais; como apesar de Romeu por vezes rejeitar sua origem e se esforçar para traçar um outro caminho, acaba por continuar mantendo as mesmas maneiras e perpetuando os mesmos conflitos.

A segunda cena, do casamento dos dois jovens, traz o coral cantando a música *Everybody's Free (To Feel Good)*, da cantora Rozalla:

Everybody's free to feel good (4x)  
 Brother and sister  
 Together we'll make it through  
 Some day a spirit will lift you and take you there  
 I know you've been hurting but I've been waiting to be there for you  
 And I'll be there just helping you out  
 Whenever I can, ooh  
 Everybody's free to feel good (4x)  
 We are a family that should stand together as one  
 Helping each other instead of just wasting time  
 Now is the moment to reach out to someone, it's all up to you  
 When everyone's sharing their hope  
 Then love will win through, ooh  
 (Fonte: <<https://genius.com/Quindon-tarver-everybodys-free-to-feel-good-lyrics>>. Acesso em 03 ago. 2018.)

Todos são livres para se sentirem bem (4x)  
 Irmão e irmã  
 Juntos vão conseguir  
 Algum dia um espírito te levantará e te guiará  
 Eu sei que estive sofrendo, mas eu estive esperando para te ajudar  
 E eu estarei aqui apenas para te ajudar  
 Sempre que puder  
 Todos são livres para se sentirem bem (4x)  
 Somos uma família que deve se manter unida  
 Se ajudando em vez de perdendo tempo  
 Agora é o momento de estender a mão a alguém, só depende de você  
 Quando todos compartilharem esperança  
 Então o amor vai vencer tudo  
 (Tradução nossa.)

A canção traz em sua letra exatamente o conflito interno pelo qual os dois jovens estão passando, e reforça na cena a ideia de que o casamento dos dois pode ser uma maneira de acabar de vez com os conflitos entre as famílias que assolam o dia a dia na cidade. Ao mesmo tempo em que a letra fala de como “todos são livres para se sentirem bem”, reforçando como Romeu

e Julieta são, afinal, livres para escolher seus caminhos e fazerem o que lhes faz feliz apesar das vontades de suas famílias, ela enfatiza também como o amor pode vencer tudo se todos se mantiverem unidos, se ajudando e compartilhando a esperança – o que é a vontade do Frei ao ajudar os dois jovens com o casamento.

Todos esses exemplos mostram como Luhrmann constrói a trilha sonora de forma que ela esteja presente no dia a dia dos personagens, criando uma conexão entre eles e o público da transposição fílmica. Além disso, a trilha sonora se transforma em um elemento importante na apreensão da trama, uma vez que as letras das canções incluídas no longa se conectam diretamente ao que está sendo transmitido pelo enredo, reforçando a mensagem em uma outra camada de significação. Também vale notar que as canções até aqui apresentadas trazem a linguagem no inglês contemporâneo, o que faz com que sejam mais facilmente recepcionadas pelo ouvido do público e, de certa forma, se tornem um caminho mais fácil na apreensão da narrativa fílmica.

Dessa forma, a trilha sonora em *Romeo + Juliet* se torna mais uma peça dentro da engrenagem que faz com que a transposição fílmica siga com a mesma fluidez que o texto de Shakespeare. Ao inserir a trilha sonora como um elemento diegético, ainda que apenas em partes das cenas, Luhrmann dialoga diretamente com o público da década de 1990 – que percebe a música de forma tão importante quanto a imagem – e cria mais um nível de significação dentro do desenvolvimento do enredo, uma vez que a trilha sonora passa a ser fonte de emoção não apenas para o público, mas para os próprios personagens dentro da trama.

Segundo Issy Sampson (2016), a trilha sonora de *Romeo + Juliet* foi um processo colaborativo entre Luhrmann e o produtor Nellee Hooper, que se transformou em um conjunto não apenas significativo para a história dos dois jovens amantes, mas principalmente representativo da época em que o filme e a trilha sonora foram lançados. A trilha é expressiva da mudança que acontecia na cena musical, no fim dos anos 1990, com o fim da época das bandas de rock alternativo e suas músicas melancólicas e a chegada da música *pop*, mais animada e otimista. Para Sampson (2016), a produção musical do longa foi capaz de amarrar essas duas pontas completamente diferentes de uma forma coesa dentro da história de Romeu e Julieta. Em *Romeo + Juliet*, esses dois lados da cena musical se encontram e se misturam, criando, mais uma vez, uma transição entre o velho e o novo. Percebe-se como a trilha sonora se torna mais um elemento inserido no longa de forma significativa para o desenrolar da trama

e para criar uma conexão com o público contemporâneo, refletindo, mais uma vez, o período de contradições e de transição em que a década de 1990 se encontrava.

A trilha sonora do longa é composta de uma compilação de canções já existentes, que combinam esses dois lados da cena musical da época, e de canções comissionadas especialmente para o filme – foram quatro canções escritas para o filme, além das músicas instrumentais também originais, dentre as quais estão a já mencionada *Kissing You* e a canção *Exit Music (For a Film)*, que toca nos créditos e foi escrita especialmente para o longa por Tom Yorke, da banda Radiohead, que disponibilizou também a canção *Talk Show Host*, música tema de Romeu.

As outras duas canções escritas e produzidas para o longa trazem trechos do texto de Shakespeare escolhidos por Luhrmann para que fossem inseridos de forma a traduzir intersemioticamente partes do texto que não são faladas pelos personagens em composições musicais. Um exemplo disso é a música *Pretty Piece of Flesh*, interpretada pela banda One Inch Punch, que toca na cena inicial, no carro dos personagens, e também mais tarde quando os personagens deixam o baile de máscaras, e que traz grande parte do que seria o diálogo inicial entre os personagens, na primeira cena do texto de partida, inserida na letra da música:

I will, I will split you in two.  
 Say, say move.  
 I strike quickly being moved.  
 You're all, you're all dogs,  
 Yes, you're all dogs of the house,  
 A weak, weak, weak, weak slave,  
 A weak slave that goes to the wall.  
 Because I, I am  
 A pretty piece of flesh, I am (4x)  
 Go, go, foes can never measure to the crew as  
 we roll on,  
 [...]  
 But of the steel seal, representing Montague.  
 Love lorn, torn from two sides,  
 Thinking of dark skies,  
 And through the heavens I be seeing worlds  
 collide.  
 [...]  
 I'm dodgin' bullets and bang, it's hard to hand,  
 doin' a hundred miles an hour like a video  
 game.  
 Rollin' brick thick and diesel thinkin' nothin'  
 can faze me,  
 With nickel-plated sword sling-in',  
 Living is crazy.  
 (Fonte: <<https://genius.com/One-inch-punch-pretty-piece-of-flesh-lyrics>>. Acesso em 26 jun. 2018.

Eu vou, Eu vou te partir em dois.  
 Diga, diga provoque.  
 Bato na hora, sendo provocado.  
 Vocês são todos, vocês são todos cachorros,  
 Sim, vocês são todos cachorros da casa.  
 Um fraco, fraco, fraco, fraco escravo.  
 Um fraco escravo que fica de costas para a  
 parede.  
 Porque eu, eu sou  
 Um belo pedaço de carne, eu sou (4x)  
 Vá, vá, inimigos não podem se comparar à  
 galera enquanto passamos  
 [...]  
 Mas do selo de ferro, representando os  
 Montéquio.  
 Amor desolado, separado pelos dois lados,  
 Pensando em céus nublados,  
 E através dos céus eu sigo vendo mundos  
 colidindo.  
 [...]  
 Estou desviando de balas e golpes, é difícil  
 lidar, seguindo a mil por hora como em um  
 vídeo game.  
 Drogas e diesel, pensando que nada pode me  
 abalar,  
 Com minha espada niquelada a tiracolo,  
 A vida é uma loucura.  
 (Tradução nossa.)

No texto de partida, a primeira cena do primeiro ato mostra os servos dos Montéquio e dos Capuleto contando vantagens e, eventualmente, iniciando a mais nova briga pública entre as famílias. Como já foi discutido no capítulo 1, esta cena serve para deixar clara a rixa entre as famílias, mostrando como as brigas públicas acontecem quase de graça, por discussões sem sentido, e impulsionando a trama que se desenrolará a partir dela. Na transposição fílmica, o diálogo entre os personagens é consideravelmente cortado, mostrando apenas seu final, a partir de onde se inicia a briga.

Luhrmann, entretanto, traz o dinamismo da cena para a trilha sonora. No texto, a cena é composta de frases curtas, que se entrelaçam rapidamente em um jogo de respostas e trocadilhos feitos pelos personagens, o que traz rapidez para o ritmo de leitura da cena. Esse ritmo rápido do texto de partida se transforma em um *rap*, que traz, com suas repetições e falas rápidas, partes do diálogo que foram cortadas, como “*I strike quickly being moved*” (no texto traduzido: “bato na hora, sendo provocado”), “*a weak slave; for the weakest goes to the wall*” (no texto traduzido: “fraco, pois é o mais fraco que fica de costas [...] para a parede”) e “*'tis known I am a pretty piece of flesh*” (no texto traduzido: “e todos me conhecem como um bom pedaço de carne”). Também aparecem referências à Casa dos Montéquio e à parte em que os personagens chamam os servos da outra Casa de “*dogs*”, ou “cães”.

Pode-se perceber como a trilha sonora também aparece como um elemento eficaz na tradução do texto de partida, sendo usada como uma forma de transpor o texto literário para o meio cinematográfico. Volto, aqui, na importância de os personagens cantarem a letra da música que está saindo do som do carro na cena, uma vez que, dessa forma, as falas retornam aos personagens, apesar de retrabalhadas de uma nova forma dentro das possibilidades cinematográficas.

Ressalto, no entanto, que, apesar de esse ser um recurso inteligente e eficaz para a transposição fílmica, a música efetivamente mal aparece na cena de *Romeo + Juliet*. A parte da música que fica mais clara é o refrão, “*a pretty piece of flesh, I am*”, que é repetido diversas vezes pelos personagens. Seria interessante que Luhrmann tivesse, de fato, feito uso da música como uma forma de compor a cena, criando uma relação entre o ritmo da cena do texto de partida e o ritmo criado pelas falas rápidas do *rap* – o que não acontece, pois logo que o embate entre os dois grupos se inicia a trilha é trocada por uma que faz referência a filmes de *western*.

A segunda canção composta para o longa que serve de exemplo da tradução intersemiótica feita por Luhrmann, *Whatever (I Had a Dream Last Night)*, interpretada pela

banda Butthole Surfers, também traz trechos do texto de partida, como “*Peace? I hate the word, As I hate hell, all Montagues*” (no texto traduzido: “Falas de paz, armado? Odeio o termo, como a ti, ao inferno e aos Montéquio”, uma fala de Teobaldo na primeira cena do primeiro ato) e faz uma referência à relação desenvolvida no longa entre o sonho de Romeu e a droga que lhe causa alucinações. Esta canção, assim como a outra, apesar de ter sido desenvolvida a partir do texto de Shakespeare e de trazer uma interessante relação com o enredo, também não aparece de forma pronunciada no longa.

De certa forma, essa omissão pode fazer com que o trabalho de composição das duas canções seja visto como um desperdício, uma vez que o público só tem acesso de forma completa a essa camada de significação se escutar o álbum da trilha sonora do longa. Luhrmann traduz o texto de partida de forma eficaz e bastante representativa para seu público e para sua época, mas, dentro da composição final do longa-metragem, faz pouco uso das duas canções que poderiam agregar ainda mais significação para as cenas – o que, de início, seria uma falha da pós-produção, que cuida de conectar a trilha sonora à narrativa fílmica e construir o todo significativo. No entanto, quando se pensa justamente a proposta da época de transportar a trilha sonora do cinema para o dia a dia do público, mantendo uma conexão para além da experiência controlada das salas de cinema, percebe-se como a proposta multissensorial desenvolvida pelo diretor se concretiza também fora das telas, com a trilha sonora.

Também é importante notar como Luhrmann trabalha as canções da trilha sonora dentro dos ritmos contemporâneos, como o *rap*, o rock alternativo e o *pop*. Ao desenvolver mais essa conexão entre elementos shakespearianos e formas contemporâneas, o diretor aproxima ainda mais a narrativa do público, fazendo uso dos elementos familiares para tornar apreensíveis elementos desconhecidos ou novos – como também foi constatado no capítulo 1.

A trilha sonora de *Romeo + Juliet* se mantém como uma força controladora dentro da transposição fílmica, como define Kalinak (2010), capaz de estabelecer a narrativa dentro do cenário contemporâneo, de esclarecer aspectos do enredo e da progressão da narrativa, de reforçar os acontecimentos, de unificar sequências de imagens e de fornecer o ritmo para seus desdobramentos, e de moldar o estado de espírito, não apenas do público, mas também dos personagens, sendo um aspecto importante dentro da transposição fílmica para a criação de emoções e para a compreensão e a apreensão da narrativa fílmica de uma forma verossímil pelo público contemporâneo.

Pode-se perceber, portanto, como *Romeo + Juliet* transpõe não apenas o enredo do texto de partida para a contemporaneidade, mas também suas técnicas formais. Luhrmann faz uso consciente das técnicas formais que o cinema tem a oferecer, desenvolvendo um conjunto formado pela estética escolhida, pela montagem e edição das cenas e pelas composições visuais e sonoras que reforça as palavras e os temas e realça as nuances existentes no texto de Shakespeare. Dessa forma, *Romeo + Juliet* pode, de fato, ser entendida como uma transcrição: traduzindo os aspectos semânticos e formais desenvolvidos por Shakespeare no texto de partida, Luhrmann faz uso da nova mídia de forma estratégica, combinando suas possibilidades formais para traduzir a obra como um todo, criando camadas de significação que simultaneamente reforçam as facetas já presentes em *Romeu e Julieta* e as ressignificam para o público contemporâneo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Gérard Genette (2010), “a humanidade, que descobre incessantemente o sentido, não pode inventar sempre novas formas, e precisa muitas vezes investir de sentidos novos formas antigas” (GENETTE, 2010, p. 146). Segundo o autor, a literatura é inesgotável exatamente porque cada único livro também o é, uma vez que ao mesmo tempo em que este pode ser relido, pode também ser reescrito.

Ainda é necessário *nos ocuparmos* da hipertextualidade que tem em si mesma o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido. A memória, se diz, é “revolucionária” – certamente contanto que a fecundemos. [...] A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena (GENETTE, 2010, p. 146-147, grifo no original).

Sendo assim, Genette (2010) enfatiza como a vantagem de se “fazer o novo com o velho” (GENETTE, 2010, p. 144) seria criar objetos mais complexos, uma vez que uma função nova se superpõe e se mistura à antiga, formando um conjunto entre os dois elementos. Percebe-se, então, como a ideia do novo não precisa necessariamente estar atrelada a algo criado do zero.

Foi visto ao longo desta dissertação como o próprio Shakespeare fez uso de obras já existentes para escrever seus textos, o que mostra como a visão da criação literária defendida por Genette (2010) não seria uma ideia propriamente contemporânea, mas perpassa os séculos também se retrabalhando e se reinventando como a própria literatura. O importante seria enxergar a obra de partida de um ponto de vista autoral, sendo capaz de promover uma mudança de postura que a transforme em algo relevante para o público. A capacidade de invenção de um autor, segundo Tânia Franco Carvalhal (2006), não atua apenas diretamente nos aspectos formais de um texto, mas principalmente “na interpretação que [o texto] recebe quando as coordenadas de tempo e de espaço lhe alteram o sentido” (CARVALHAL, 2006, p. 68).

Assim acontece com o próprio Shakespeare e com a transposição filmica de suas obras para o cinema. Da mesma forma, Thaís Flores Nogueira Diniz (1999) ressalta como cada mídia possui uma energética comunicativa própria, que se forma a partir da maneira com que essa mídia “explora, combina e multiplica matérias de expressão ‘familiares’ – ritmo, movimento, gestos, música, discurso, imagem, escrita” (DINIZ, 1999, p. 120). É necessário, portanto, que cada mídia faça uso consciente de seu potencial expressivo e narrativo – esse seria, segundo a autora, um tipo de fidelidade mais produtivo, que a ultrapassada noção de fidelidade a um autor

específico ou à obra que está sendo transposta: a fidelidade ao potencial expressivo e narrativo de cada mídia.

Sendo assim, passa-se a perceber traduções intersemióticas de obras literárias para o cinema como transcrições, como obras que, mesmo mantendo um elo permanente com sua obra de partida semântica e estruturalmente, podem ser vistas como obras autônomas. Mieke Bal (2009) destaca como o propósito de se comparar a obra literária à produção fílmica deve ser, então, uma forma de perceber como ambas funcionam como formas de expressão de seus tempos, de forma que a comparação pode “ajudar a articular o que cada um deles, por meio de suas próprias criações narratológicas, têm a dizer a seu público. A relação entre eles é uma de intertextualidade, mas também de interdiscursividade” (BAL, 2009, p. 170)<sup>65</sup>.

Levando isso em conta, pode-se, então, compreender o processo de transposição fílmica de obras literárias para além de simples repetições mecânicas, deixando de lado comparações que focam o que se perde de uma mídia para a outra apenas com o intuito de desmerecer o cinema como expressão artística. O cinema passa a ser visto como uma forma diferenciada de se tratar a obra de partida, e, assim, como uma fonte de pesquisa de igual importância à literatura, que percebe e retrabalha o texto literário dentro de seus próprios meios e técnicas.

A partir daí, pode-se também romper com visões preconceituosas de que o cânone literário não pode ser retrabalhado e reinterpretado. Ao longo desta dissertação, foi enfatizada a visão da obra shakespeariana como inovadora, uma vez que Shakespeare constantemente retrabalha e reconstrói os padrões estabelecidos. Foi visto como Shakespeare quebrou paradigmas em todos os aspectos de suas obras, desenvolvendo novas formas de expressão artística e fazendo uso consciente das técnicas que tinha disponível para entregar ao público obras cheias de nuances e camadas de significação.

Sendo a inovação o veículo motor da criação shakespeariana, Diniz (1999) ressalta como é importante que se tente sempre resgatar esse potencial para o novo que existe em Shakespeare, retrabalhando sua prática artística para que suas obras se mantenham relevantes com o passar dos anos. A ideia de que se deve reprisar as obras de Shakespeare sem repensá-las em novos contextos seria, portanto, um desserviço – e aqui englobo tanto contextos sociais e históricos, quanto contextos midiáticos.

---

<sup>65</sup> “Help to articulate what they each, through their own narratological make-up, have to say to their audiences. Their relationship is an intertextual as well as an interdiscursive one.”

Isso não quer dizer, no entanto, que toda transposição feita das obras de Shakespeare deva necessariamente ser retrabalhada em um contexto contemporâneo, como é o caso de *Romeo + Juliet*, mas que é importante que se perceba as obras shakespearianas como abertas a novas possibilidades e a novas leituras que as enriquecem e as tornam mais complexas com o passar dos anos. Shakespeare demonstra, como foi visto ao longo desta dissertação, como se pode alcançar novos patamares ao se questionar o pré-estabelecido, ao se tentar o novo – muito de sua fama se deve a isso. Por que, então, ainda se espera e se defende que um modelo antes considerado inovador e revolucionário, deva ser mantido inalterável, incitando críticas e reclamações a qualquer tentativa de releitura?

Para J. L. Styan (2004), Shakespeare se origina na mente, nas reações incitadas por suas obras, e não no autor em si. Dessa forma, o importante seria, não tentar entender o que Shakespeare quer dizer, mas sim que suas possibilidades não se esgotam em uma única leitura. Para o autor, o entendimento de Shakespeare é um processo de constante ajustamento e, por isso, qualquer nova mídia ou nova forma de se interpretar e de se recriar suas obras é válida, combinando novas formas de se pensar seus textos, não diminuindo seu valor estético, mas agregando ainda mais nuances e possibilidades às obras.

O cinema, para Andrei Tarkovski (1998), “foi o instrumento de que a humanidade necessitava para ampliar seu domínio sobre o mundo real. Pois a esfera de ação de qualquer forma de arte restringe-se a um aspecto da nossa descoberta espiritual e emocional da realidade circundante” (TARKOVSKI, 1998, p. 95-96). Já que a ideia de realismo na arte está, segundo ele, ligada à “força que impele o desenvolvimento da humanidade” (TARKOVSKI, 1998, p. 133), o realismo seria, então, uma aspiração à verdade; seria a percepção de que aquilo que se vê na tela “não se esgota em sua configuração visual, mas [...] se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 139), e é isso que se pode ver na transposição fílmica aqui analisada.

O realismo artístico está diretamente ligado à capacidade da produção artística de proporcionar um olhar diferenciado com relação à vida cotidiana e de provocar mudanças, e, para isso, é necessário, segundo Ermenegildo Bastos (2011), que se permita à arte a liberdade de se renovar e de se reinventar. O que torna obras de arte atemporais seria sua capacidade de criar esses diálogos com o público, sua capacidade de se manter relevante e passível de novas leituras, mesmo com o passar dos anos e com o distanciamento de seu contexto histórico.

Dessa maneira, é importante que se desenvolva todo o potencial que já está presente em *Romeu e Julieta* de forma que seus temas e conflitos não fiquem perdidos em significações vazias, mas incitem questionamentos relevantes para o público a cada nova releitura. A transposição feita por Baz Luhrmann, deslocando *Romeu e Julieta* no tempo e no espaço e reconstruindo o texto de partida dentro da contemporaneidade – e dentro de uma nova mídia – ressignifica seus temas e conflitos, carregando-os de novas interpretações e de sentidos específicos da contemporaneidade, proporcionando, assim, novas interpretações e identificações.

No capítulo 1 desta dissertação foi demonstrado como Luhrmann desenvolve o texto de partida dentro da contemporaneidade, sem perder a relação direta com Shakespeare. Misturando elementos shakespearianos a formas contemporâneas para justificar anacronismos e criar um todo verossímil, ao mesmo tempo em que envolve o texto de partida de novas significações, próprias da contemporaneidade, Luhrmann desenvolve um universo coerente dentro do qual o enredo pode se propagar com a mesma fluidez que existe no texto de partida.

A transposição filmica de Luhrmann é analisada e compreendida aqui, portanto, como uma nova maneira de transmitir os significados de *Romeu e Julieta*, de forma a capturar sua essência e ressignificá-la para o público contemporâneo. Indo de encontro à “autoridade intrínseca” constantemente atribuída a Shakespeare, Luhrmann recupera o potencial presente em *Romeu e Julieta*, mostrando como, a partir do momento em que se deixa de lado a visão restritiva e unidimensional de “respeito” ao cânone literário, pode-se retrabalhar e reinterpretar o texto literário de forma mais ampla e significativa. Isso, ao invés de levar a um esvaziamento da obra de Shakespeare, faz com que a transposição filmica crie diálogos com a contemporaneidade, olhando ao mesmo tempo para o passado e para o futuro.

Já no capítulo 2, foi demonstrado como Luhrmann recria a obra de partida de acordo com a apreensão da experiência trágica na contemporaneidade. Se aproveitando das similaridades existentes entre o contexto histórico em que *Romeu e Julieta* foi escrita por Shakespeare e o contexto contemporâneo em que seu público se encontra inserido, no final da década de 1990, a transposição filmica se transforma em uma expressão da imagem de caos que aflige a sociedade contemporânea, refletindo a experiência trágica da época por meio da obra de partida.

Pode-se perceber como Luhrmann usa o contexto histórico em que seu público está inserido para articular os temas e conflitos do texto de partida de uma forma significativa,

fazendo uso de detalhes já presentes no texto de partida para construir e desenvolver o caráter dos personagens, dando expressividade às nuances que permeiam o texto de Shakespeare. Além disso, percebe-se como *Romeu e Julieta* não foi simplesmente copiada e colada dentro de um cenário contemporâneo. O contexto histórico e cultural para o qual a trama foi transferida se faz relevante para propor uma interpretação do mundo e, o que é ainda mais importante, é desenvolvido a partir dos elementos da própria obra. Dessa forma, o passado é carregado de novas significações para que o presente possa fazer sentido, transportando a narrativa de ruptura, tensões e contradições do contexto de Shakespeare para a década também contraditória de 1990. Os elementos inseridos por Luhrmann analisados ao longo desta dissertação foram detalhadamente pensados para que a história continuasse fazendo sentido na contemporaneidade e seu enredo caminhasse com a leveza e fluidez que o texto de Shakespeare proporciona ao leitor.

Por fim, no capítulo 3 foi demonstrado como *Romeo + Juliet* transpõe não apenas o enredo do texto de partida para a contemporaneidade, mas também suas técnicas formais. Luhrmann faz uso consciente das técnicas que o cinema oferece para recriar a obra de partida dentro da nova mídia, transcribando cinematograficamente o texto literário em uma combinação de composições imagéticas e sonoras que recriam as camadas de significação desenvolvidas por Shakespeare, não apenas dentro do enredo, mas estruturalmente em seus versos e cenas como uma forma de ecoar as tensões presentes na trama da obra.

Dentro das possibilidades fornecidas pelo cinema, o diretor recria partes suprimidas do texto de partida em composições visuais, além de também usar esse recurso para transpor acontecimentos do enredo visualmente para enriquecer o entendimento das cenas. O processo de pós-produção também é explicitado na transposição filmica com o intuito de recriar a sensação de dinamicidade do texto de partida e transpor seus temas dentro da estética *Kitsch* característica de Luhrmann. A edição e montagem das cenas transformam o ritmo da transposição filmica e, combinadas à trilha sonora, multiplicam os níveis de significação aos quais o público tem acesso.

Pretendeu-se, com esta dissertação, apresentar uma nova visão de interpretação e análise de transposições filmicas de obras literárias, que leva em conta como o texto literário pode ser percebido e transposto fazendo uso consciente das técnicas cinematográficas para traduzir não apenas o conteúdo da obra literária, mas também seus elementos formais para a nova mídia. Dessa forma, o conceito de fidelidade se transforma, uma vez que mais importante do que pinçar as palavras e cenas do texto literário na obra filmica, se faz relevante perceber como a

obra filmica retrabalha a obra literária por completo, refletindo suas camadas de significação de forma eficaz dentro de uma nova mídia.

Downing (2000) afirma que a transposição pós-moderna de Luhrmann, com sua estética *Kitsch* e linguagem gráfica e sensitiva, foi capaz de capturar as sutilezas do texto de Shakespeare de forma mais eficaz do que outras transposições menos inventivas. Ao longo desta dissertação foi possível constatar como, mesmo fazendo uso de técnicas consideradas “antirrealistas”, Luhrmann foi capaz de provocar um efeito de realidade na obra, de forma que *Romeo + Juliet* não deve ser vista como uma caricatura, mas como uma renovação dos temas e conflitos presentes no texto de partida; como uma transcrição cinematográfica que se beneficia das possibilidades que a nova mídia proporciona para evidenciar as nuances presentes no texto usado como fonte.

Capturando as sutilezas do texto de Shakespeare e, ao mesmo tempo, evidenciando todos os elementos marcantes da sociedade do fim dos anos 1990, o longa-metragem encontra em *Romeu e Julieta* o que é relevante para sua contemporaneidade e devolve ao texto dramático de Shakespeare seu caráter inovador, reforçando suas inúmeras facetas e renovando seus significados trágicos para o público contemporâneo. A transcrição feita pelo diretor pode, de fato, ser chamada de *William Shakespeare's Romeo + Juliet*: em meio a todo o espetáculo criado por Baz Luhrmann, o Bardo se renova e se ressignifica, ressurgindo na contemporaneidade com ainda mais força e relevância.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Moles. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Coleção Debates n° 68. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- ADAMEK, Pauline. **Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet**. Cinema Papers n° 114, February, 1997. In: RYAN, Tom. *Baz Luhrmann Interviews*. University Press of Mississippi, 2014.
- ANSEN, David. **It's the '90s, so the Bard is Back**. *Newsweek Magazine*, 11/03/1996. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/its-90s-so-bard-back-176164>>. Acesso em: 06 mar. 2016.
- AUMONT, Jacques. **O filme como representação visual e sonora**. In: AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. 9ª edição (pp. 19 – 52). Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A montagem**. In: AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. 9ª edição (pp. 53 – 88). Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. Third Edition. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998.
- BOOSE, Lynda E. *et al.* **Shakespeare, the Movie – Popularizing the Plays on Film, TV, and Video**. London: Routledge, 1997.
- BOYERS, Robert; BOYERS, Peg. **Kitsch: An Introduction**. *Salmagundi Quarterly* n° 85/86 (Winter/Spring, 1990), pp. 197 – 200. New York: Skidmore College, 1990. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40548553>>. Acesso em: 27 jun. 2018.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Coleção Aldus. 3ª reimpressão. Tradução: Leila Souza Mendes. Universidade do Vale do Rio Sinos: Editora Unisinos, 2010.
- BURNETT, Mark Thornton *et al.* **Shakespeare, Film, Fin de Siècle**. Great Britain: Macmillan Press Ltd, 2000.
- CALLAHAN, Maureen. **Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda**. Tradução de Maryanne Linz. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. **Da tradução como criação e como crítica**. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (Org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Realidade e Realismo (via Marcel Proust)**. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARTMELL, Deborah. **Franco Zeffirelli and Shakespeare**. In: JACKSON, Russell (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Second Edition; pp. 141 – 164. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARROLL, William C. **Fat King, Lean Beggar: Representations of Poverty in the Age of Shakespeare**. New York: Cornell University Press, 1996.

CHANG, Justin. **Film Review: Romeo & Juliet**. *Variety Magazine*. Outubro, 2013. Disponível em: <<http://variety.com/2013/film/global/romeo-juliet-film-review-1200704641/>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

CLEMEN, Wolfgang. **“Introductory” Chapter About the Tragedies**. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp. 50 – 62). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

CLÜVER, Claus. **Inter textus/Inter artes/Inter media**. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, 14.1; pp. 11 – 41. Jul – dez, 2006.

CORRIGAN, Timothy. **Film and Literature: An Introduction and Reader**. New Jersey: Prentice Hall, 1998.

CROTEAU, Melissa (Org.). **Apocalyptic Shakespeare: Essays on Visions of Chaos and Revelation in Recent Film Adaptations**. North Carolina, USA: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009.

\_\_\_\_\_. **Celluloid Revelations: Millennial Culture and Dialogic “Pastiche” in Michael Almereyda’s Hamlet (2000)**. In: CROTEAU, Melissa (Org.). *Apocalyptic Shakespeare: Essays on Visions of Chaos and Revelation in Recent Film Adaptations* (pp. 110 – 131). North Carolina, USA: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009.

DAVIES, J. Madison; FRANKFORTER, A. Daniel. **The Shakespeare Name and Place Dictionary**. Digital printing. New York: Routledge, 2011.

DHUE, Hannah. **“Text to Screen Adaptation: Examining Reverse Ekphrasis in Joe Wright’s Films Adapting for”**. *CrissCross* Vol. 3: Iss. 1, Article 2, 2015.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DOWNING, Crystal. **Misshapen Chaos of Well-Seeming Form: Baz Luhrmann’s Romeo + Juliet**. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 28, Iss. 2, pp. 125 – 132. Salisbury, 2000.

ECO, Umberto (Org.). **História da Feiura**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, Ltda, 2007.

ESPÍNDULA, Bernardo Rodrigues. **Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia**. XI Congresso internacional da ABRALIC – *Tessituras, Interações, Convergências*. USP, São Paulo: 13 a 17 de julho de 2008.

FLOREANO, Ilaria. **Shakespeare et le Cinéma**. Tradução do italiano para o francês: Laura Gorre e Clémentine Vergara. Roma: Gremese International, 2016.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GREENBLATT, Stephen. **Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, Henry IV and Henry V**. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp. 435 – 457). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e cinema: elo e confronto**. *Revista Matrizes*, v. 3, n. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

GYDE, Richard. **Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo and Juliet – a Review**. Julho/1997. Disponível em: <<http://www.shakespeare-online.com/essays/RJG.html>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

HAMILTON, Lucy. **Baz vs. the Bardolaters, or Why William Shakespeare's Romeo + Juliet Deserves Another Look**. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 28, Iss. 2; pp. 118 – 125. Salisbury, 2000.

HINDLE, Maurice. **Shakespeare on Film**. Second Edition. New York: Palgrave, 2015.

HITCHCOCK, Alfred. **Much Ado About Nothing?** BBC's The Listener Magazine, 10<sup>th</sup> March, 1937. Disponível em: <[https://the.hitchcock.zone/wiki/The\\_Listener\\_\(1937\)\\_-\\_Much\\_Ado\\_About\\_Nothing%3F](https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Listener_(1937)_-_Much_Ado_About_Nothing%3F)>. Acesso em: 26 jun. 2018.

HODGDON, Barbara. **William Shakespeare's Romeo + Juliet: Everything's Nice in America?** In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp. 750 - 761). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

HOWARD, Jean E. **The New Historicism in Renaissance Studies**. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp.458 – 480). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

JACKSON, Russell (Ed.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Second Edition. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

KALINAK, Kathryn. **Film Music: A Very Short Introduction**. Oxford, UK: Oxford University Press, 2010.

KNAPP, Jeffrey. **Shakespeare Only**. London: The University of Chicago Press, Ltd., 2009

LEHMANN, Courtney. **Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet**. *Shakespeare Quarterly* 52.2, pp. 189 – 221. 2001.

LEITCH, Thomas. **Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory**. *Criticism* 45, nº 2, pp. 149-171, 2003.

LEVIN, Harry. **Form and Formality in *Romeo and Juliet***. 1960. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp. 164 – 173). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

\_\_\_\_\_. **Arte e Sociedade: Escritos Estéticos 1932 – 1967**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. **“Marx e o problema da decadência ideológica”**. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, Apresentação e Tradução de Carlos Nelson Coutinho (pp. 51-103). São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **“O romance como epopeia burguesa”**. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, Introdução e Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 193-243.

MALONE, Toby. **Behind the Red Curtain of Verona Beach: Baz Luhrmann’s William Shakespeare’s *Romeo + Juliet***. In: *Shakespeare Survey Volume 65: A Midsummer Night’s Dream*, pp. 398 – 412. Edited by Peter Holland. Cambridge University Press, 2012.

MARTIN, Jennifer L. **Tights vs. Tattoos: Filmic Interpretations of *Romeo and Juliet***. In: *The English Journal*. V. 92, nº 1, Shakespeare for a New Age, p. 41-46. Publicado por National Council of Teachers of English. Setembro/2002.

OTSUKA, Edu Teruki. **Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura)**. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 13, pp. 36 – 45. Junho, 2010.

OXOBY, Marc. **American Popular Culture through History – The 1990s**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2003.

PALMER, Chris. **Baz Luhrmann’s *Romeo and Juliet*: Kitsch and Tears**. Novembro/1997. Disponível em: <<http://australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-1997/palmer.html>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

PARKER, Patricia. **Transfigurations: Shakespeare and Rhetoric**. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp. 880 – 907). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

PEREIRA, Elias *et al.* **Identificação e cinema**. 2011. Disponível em: <<http://assuntosdefamilia.com.br/PDF/15.pdf>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

PILATI, Alexandre *et al.* **O modo de ser da obra literária**. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

PRETI, Dino. **A gíria na língua falada e na escrita: uma longa história de preconceito social**. In: PRETI, Dino (Org.). *Fala e escrita em questão*. Pp. 241-255. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.

REBELLO, Lucia Sá. **Literatura comparada, tradução e cinema**. *Interfaces, intervenções e deslocamentos: a literatura comparada e os desafios do presente – Artigos*. v. 27, n. 52: UFRGS, Brasil, 2012.

ROBERTS, Edgar V.; JACOBS, Henry E. **Literature: An Introduction to Reading and Writing**. 8<sup>th</sup> ed. New York: Prentice Hall, 2008.

ROTHWELL, Kenneth S. **A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television**. Second Edition. United Kingdom: Cambridge University Press, 2004

RUTTER, Carol Chillington. **Looking at Shakespeare's Women on Film**. In: JACKSON, Russell (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Second Edition (pp. 254 – 266). United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

RYAN, Tom. **Baz Luhrmann Interviews**. University Press of Mississippi, 2014.

SAMPSON, Issy. **Bard Act to Follow: Why Romeo + Juliet is Still the Ultimate Film Soundtrack**. *The Guardian – International Edition*, October, 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2016/oct/28/baz-luhrmann-romeo-and-juliet-soundtrack-radiohead>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliodora. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Romeo and Juliet**. New York: Fall River Press, 2013.

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. **O kitsch está cult**. *Revista Signos do Consumo – V. 2, N. 1*, 2010 (pp. 53 – 66). Disponível em: <<http://www.repositorio.unb.br/handle/10482/12445>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. **Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método**. *Crítica Cultural*, volume 2, número 2, jul./dez. 2007. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/107](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/107)>. Acesso em: 13 fev. 2016.

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*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

STYAN, J. L. **The Critical Revolution**. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp.745 – 749). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TATSPAUGH, Patricia. **The Tragedies of Love on Film**. In: JACKSON, Russell (Ed.). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Second Edition; pp. 141 – 164. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

TRAVERS, Peter. **William Shakespeare's Romeo + Juliet**. *Rolling Stone Magazine*. November 1, 1996. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/movies/reviews/william-shakespeares-romeo-juliet-19961101>>. Acesso em: 17 jun. 2018.

VEDDA, Miguel. **“Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács”**. In: VAISMAN, Ester e VEDDA, Miguel (organizadores). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014.

VERNET, Marc. **Cinema e narração**. In: AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. Tradução Marina Appenzeller. 9ª edição (pp. 89 - 155). Campinas, SP: Papirus, 2012.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Sobre a indústria cultural**. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética* (pp. 109 – 122). Brasília: Universidade de Brasília, 2011.

WAY, Geoffrey. **Wherefore art Thou Romeo? A Study of Three Late Twentieth-Century Film Adaptations and Appropriations of Romeo and Juliet**. All Theses, paper 116. Tiger Prints, Clemson University, 2007. Disponível em: <[http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all\\_theses](http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all_theses)>. Acesso em: 12 fev. 2016.

WELSH, Jim. **Postmodern Shakespeare: Strictly Romeo**. *Literature-Film Quarterly* 25, nº 2 (pp. 152 – 153). Abril, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WRIGHT, George T. **The Play of Phrase and Line**. In: MCDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945 – 2000* (pp. 861 – 879). Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004.

**REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

**MOULIN ROUGE!**. Direção: Baz Luhrmann. Roteiro: Baz Luhrmann e Craig Pearce. Distribuição: 20th Century Fox, 2001. Cor, 127 min.

**GNOMEO & JULIET**. Direção: Kelly Asbury. Roteiro: Rob Sprackling e John R. Smith. Distribuição: Touchstone Pictures, 2011. Cor, 84 min.

**ROMEO AND JULIET**. Direção: Franco Zeffirelli. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Franco Brusati, Franco Zeffirelli e Masolino D'Amico. Distribuição: Paramount Pictures, 1968. Cor, 138 min.

**ROMEO AND JULIET**. Direção: George Cukor. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Talbot Jennings. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer MGM, 1936. Preto e Branco, 125 min.

**ROMEO AND JULIET**. Direção: Renato Castellani. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Renato Castellani. Distribuição: Universalcine, 1954. Cor, 141 min.

**ROMEO & JULIET**. Direção: Carlo Carlei. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Julian Fellowes. Distribuição: Relativity Media, 2013. Cor, 118 min.

**STRICTLY BALLROOM**. Direção: Baz Luhrmann. Roteiro: Andrew Bovell, Baz Luhrmann e Craig Pearce. Distribuição: Ronin Films, 1992. Cor, 94 min.

**TROMEO AND JULIET**. Direção: Lloyd Kaufman. Roteiro: James Gunn e Lloyd Kaufman. Distribuição: Troma Entertainment, 1996. Cor, 107 min.

**WEST SIDE STORY**. Direção: Jerome Robbins e Robert Wise. Roteiro: Ernest Lehman. Distribuição: The Mirisch Corporation e Seven Arts Productions, 1961. Cor, 153 min.

**WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET**. Direção: Baz Luhrmann. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Baz Luhrmann e Craig Pearce. Distribuição: 20th Century Fox, 1996. Cor, 120 min.