



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

**ADELMO VIANA DOS SANTOS**

***MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR:***  
uma tradução de *Romeu e Julieta*

Salvador  
2014

**ADELMO VIANA DOS SANTOS**

***MARÉ, NOSSA HISTÓRIA DE AMOR:***  
uma tradução de *Romeu e Julieta*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Ramos

Salvador  
2014

*Dedico aos meus pais, Raquel Viana dos Santos e Antônio Paixão dos Santos, e a minha tia Maria Rita Viana, que me presentearam com a vida, com muito amor e com a importante lição sobre humildade.*

## AGRADECIMENTOS

Sou grato à minha família, principalmente a meus pais, por todo o suporte, paciência e incentivo para a conquista de novos conhecimentos. A meus queridos irmãos João Elizeu e Antônio Paixão e sobrinhas, Clara Raquel e Kamilla Santos.

Agradeço também a minhas crenças, que mesmo diante de todos os meus medos e apreensões, me trouxeram até aqui para o cumprimento desta atribuição.

Minha admiração e respeito por toda a paciência, dedicação, compreensão, carinho, cuidado e incentivo da minha orientadora Profa. Dr<sup>a</sup>. Elizabeth Ramos, a quem, sem sombra de dúvida, devo essa conquista.

Não posso deixar de mencionar toda minha gratidão pelos amigos-irmãos que me auxiliaram com palavras de incentivo, com sua presença e ombro amigo nos momentos de insegurança, sempre me incentivando a não desistir do desafio que este curso me apresentou: Cleber Chagas, Adriana Barreto, Auristela Leal, Adélia Faria, Maria Joana Graça Moreira, Evany Santos, Juliana Amorim, Nóris, Ricardo Araújo, Ana Mary Bispo, Walney Lago, Fábio Saffe, Rosana Viana, Marcelo Viana, Isabel Cristina Viana, Palmireno Fonseca e Naomi Viana.

Agradeço infinitamente a meus companheiros de longas e sofridas jornadas na escola pública: meus alunos. Eles que tanto me ensinam, mesmo inconscientemente, sobre procurar ter os pés no chão, mas sem perder a oportunidade de sonhar. Além das grandes amigas e colaboradoras Carla Padova, Luciana Meireles e Maria Lúcia Oliveira por todo incentivo e presteza antes e durante o curso. Sem falar na grande irmã Geórgia Comtes, que me deu o *start* para a necessidade de buscar novos conhecimentos e crescimento profissional.

Todo meu respeito por minha terapeuta Sra. Yanara Setenta, por ouvir, guardar e procurar ajudar-me com meus medos e inseguranças, que não são poucos.

Minha grande admiração e respeito pela cineasta Lúcia Murat, pela simplicidade e disponibilidade para esclarecer minhas dúvidas sobre o filme analisado, bem como seu irmão Heitor Murat, pela presteza e gentileza durante a entrevista concedida por sua irmã.

Ao professor Pedro Lima, que gentilmente cedeu sua turma brilhante, amável e queridíssima para a realização de meu Tirocínio Docente.

Às professoras Cássia Lopes e Rachel Esteves por toda paciência e presteza.

Aos senhores Ricardo Luiz e Thiago Rodrigues, da coordenação da Pós-graduação, que sempre prestaram atendimento impecável esclarecendo nossas dúvidas.

Agradeço também às queridas amigas-irmãs do curso de mestrado, que me incentivaram, compartilharam medos, receios e as alegrias deste desafio. A elas o meu respeito, carinho e desejo de sucesso, Marieli Pereira, Cintia de Aquino, Priscilla Sobral e Tatiana Portella.

Gratidão imensa aos professores que transmitiram conhecimento durante toda a vida, em especial àqueles que me ensinaram a ver meus alunos como pessoas que devem ser tratadas com todo amor, paciência, respeito, carinho e cuidado, por se tratarem de seres humanos que, como nós, tem sonhos, medos, problemas e necessidade de serem ouvidos e acolhidos, em especial os professores: Elza Chapman, Rosana Milliman, Leandro Costa, Jenny Otting, Nelson Gonçalves, Cássia Lopes e, obviamente, Elizabeth Ramos.

Gratidão por todo o material apresentado por minha orientadora, que me enriqueceu e que me proporcionou o desafio e o prazer do desconhecido

E, é claro, a William Shakespeare pelo prazer proporcionado através da iniciação a suas obras.

A todos, inclusive aqueles que, por descuido, eu tenha esquecido de citar aqui o meu “Muitíssimo obrigado”!

*“O que não nos mata, nos fortalece”!*

Nietzsche

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do filme *Maré: nossa história de amor*, da diretora Lúcia Murat, como ressignificação da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Observa-se através da análise entre as obras, que a peça foi deslocada para o contexto das favelas do Rio de Janeiro, no século XXI, apresentando questões que suscitam importantes reflexões e, simultaneamente, dialogam com a peça do dramaturgo inglês. Partindo de uma concepção pós-estruturalista, o filme é analisado como tradução que, mantendo o vínculo com a anterioridade ressignifica a peça a partir da leitura e da interpretação da tradutora. Tomando por base a peça de Shakespeare, considerada como anterioridade da obra analisada, a pesquisa propôs-se observar os rastros e as transformações ocorridas no processo tradutório intersemiótico. Abordou-se, no que condiz aos rastros, a ocorrência da intertextualidade, ressaltando os estudos de teóricos da área de tradução. Ao apresentar um diálogo entre a peça e o filme, a pesquisa problematizou conceitos e perspectivas hierarquizantes e essencialistas que regem a relação comparativa entre as obras, abordando-as como textos autênticos e valiosos. Com o intuito de embasar a abordagem do filme como tradução, foram abordados conceitos como *suplemento*, *rastros*, *desconstrução*, que apresentam uma concepção desse campo de estudos como potência transformadora que contribui para a permanência das obras no tempo e permite ao público brasileiro contato com uma expressão artística que, no período elisabetano era bastante popular.

**Palavras-chave:** *Maré, nossa história de amor*; Tradução Intersemiótica; William Shakespeare; Lúcia Murat.

## ABSTRACT

The present work aims to analyse the making of *Maré: nossa história de amor*, directed by Lúcia Murat as a resignification of the play *Romeo and Juliet*, written by William Shakespeare. From the analyses of these two works, we can see that the play was shifted to the context of the slums in Rio de Janeiro, in the 21st century, presenting aspects that promote important reflections and a dialogism with the play of the English playwright. From a post-structuralist conception, the film is analysed as a translation that, while keeping the link with the previous work, resignifies the play based on the translator's reading and interpretation of it. Based on Shakespeare's play, considered the source text, we aimed to observe traces and changes that took place during the intersemiotic translation process. As related to the traces, we approached, the presence of intertextuality, highlighting the studies of different scholars from the translation field of studies. Presenting a dialogical perspective between the play and the film, we raised a debate about concepts and essentialist and hierarchizing perspectives that still try to guide the comparison between the works, approaching them as authentic and valuable texts. Trying to confirm translation's value, concepts like *suplement*, *traces*, *deconstruction* were approached, that present a conception of translation as a transformational potency that contributes to the permanence of the works along time and give the Brazilian audience the chance to be exposed to an art, which was quite popular in the Elizabethan days.

**Key-words:** *Maré, nossa história de amor*; Intersemiotic Translation; William Shakespeare; Lúcia Murat.

# SUMÁRIO

	<b>Pag.</b>
	01
<b>Introdução</b>	01
<b>CAPÍTULO 1 A singularidade do autor: contexto e seu papel</b>	06
<b>1 O lugar de fala de William Shakespeare</b>	06
1.1 Família	06
<b>2 Contexto histórico</b>	09
2.1 Panorama histórico da Inglaterra	09
2.2 A Renascença elizabetana	11
2.3 Londres	12
<b>3 O drama</b>	13
3.1 Shakespeare e o teatro	15
<b>4 O lugar de fala de Lúcia Murat</b>	19
<b>CAPÍTULO 2 Tradução: transformação e permanência</b>	26
<b>1 Há limites para uma adaptação?</b>	28
<b>2 Pensando hierarquias</b>	31
<b>3 Suplementando hipotextos</b>	34
<b>CAPÍTULO 3 <i>Romeu e Julieta</i></b>	39
<b>1 Breve análise dos personagens</b>	39
<b>2 <i>Romeu e Julieta</i>: um mito revisitado</b>	44
<b>CAPÍTULO 4 <i>Maré, nossa história de amor</i></b>	55
<b>1 <i>Romeu e Julieta</i>: uma questão ideológica</b>	56
<b>2 Capa e paratexto genetiano</b>	58
<b>3 A resignificação de <i>Romeu e Julieta</i></b>	59
<b>4 Outras escolhas da tradutora</b>	64
<b>5 Deslocamentos, desconstrução e reconstrução</b>	71
<b>6 Repercussão de <i>Maré</i>: a metatextualidade genetiana</b>	86
<b>Considerações Finais</b>	87
<b>Referências</b>	92

## Introdução

O presente estudo busca verificar como se deram os deslocamentos da peça *Romeu e Julieta* (circa 1595) de William Shakespeare (1564-1616), para o filme *Maré, nossa história de amor* (2007), dirigido por Lúcia Murat e ambientado no complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro do século XXI. O texto de partida utilizado é a tradução de Beatriz Viégas-Faria (2011)<sup>1</sup>. As argumentações partirão de reflexões teóricas diversas sobre as relações entre o cinema e a literatura (Tim Woods, Andrew Dix e Robert Stam); sobre os Estudos da Tradução (Elizabeth Ramos, Silvia Anastácio, Marinyze Prates, Tiphaine Samoyault, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Gerard Genette); sobre a biografia e a produção dramática de Shakespeare (Bárbara Heliodora, Anthony Burgess e Bill Bryson).

Partimos do princípio de que a produção cinematográfica é uma tradução intersemiótica da peça de William Shakespeare, isto é, interpreta os signos do texto dramático escrito, através de signos imagéticos do cinema, permeados também pela música e pela dança.

A peça de Shakespeare constrói uma história de amor impossível entre dois jovens de famílias inimigas, respectivamente os Montéquio e os Capuleto, que não admitem a união entre seus filhos. Inicialmente apaixonado por Rosalina, Romeu vai a um baile de máscaras na casa dos Capuleto, onde conhece a jovem Julieta, e por ela se apaixona. Em face da dificuldade encontrada para concretizarem seu relacionamento, os enamorados decidem se casar secretamente e fugir de Verona para viverem seu grande amor. Romeu, depois de assassinar o primo de Julieta numa briga de rua, é exilado, e Julieta é obrigada por seu pai a se casar com Páris.

Segundo Bárbara Heliodora, *Romeu e Julieta* é uma tragédia lírica

[...] de tal modo envolvente, apaixonante, que ao menos dois aspectos são normalmente esquecidos: por um lado, até que ponto a linguagem é excessiva em momentos de crise; por outro, o fato de a obra não ser (ou pelo menos não ser só) uma história de amor, mas, sim, um sermão sobre os males da guerra civil: Romeu e Julieta compram com suas vidas a paz entre as duas famílias, que viviam em luta gratuita e danosa para a comunidade. Esta será, talvez, a primeira tragédia comunitária, pois quem passa pelo doloroso aprendizado trágico são as famílias e não os jovens amantes, vítimas destruídas porque se amam em um mundo de ódio (HELIODORA, 2009, p. 42).

---

<sup>1</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 11.

Julieta, com o apoio do Frei Lourenço, executa um plano para simular sua morte no dia do suposto casamento com Páris, tomando uma poção dada pelo frei que a deixaria cataléptica por algum tempo, o suficiente para que Romeu fosse avisado sobre o fato, pudesse resgatá-la e fugir com ela.

Devido a alguns contratempos, Romeu não é avisado a tempo e, pensando que Julieta estivesse realmente morta, vai ao seu encontro e comete suicídio, tomando um veneno letal. Ao acordar, Julieta vê o amado morto ao seu lado e decide cometer suicídio com uma adaga, acreditando ser esta a possibilidade de passar a estar ao lado dele na eternidade.

A destruição do amor pelo ódio, como acontece em *Romeu e Julieta*, será para Shakespeare a imagem do mais negativo e terrível que pode acontecer no Estado: [...] quando são descobertas as mortes dos jovens que acreditaram no amor, toda a comunidade está representada no encontro final junto ao túmulo dos Capuleto, sendo que a fala do príncipe é mais do que significativa [...]. (HELIODORA, 2009, p. 77)

A partir do texto dramático *Romeu e Julieta*, a mais popular das peças de Shakespeare, Lúcia Murat reescreveu uma história de amor entre dois moradores da favela da Maré que tentam, a todo custo, viver um amor impossível. Na sua releitura, a diretora/tradutora reconfigura a peça elizabetana através de deslocamentos sociais, culturais, espaciais e temporais. Ao invés, por exemplo, de uma disputa entre as famílias dos amantes, Murat nos remete a uma acirrada guerra entre facções do tráfico, na favela do Rio de Janeiro, o que possibilita uma reflexão sobre questões sociais diversas: tráfico de drogas e armas, preconceitos étnicos, sexuais e de gênero na sociedade contemporânea, a importância da arte como oportunidade para a superação de dificuldades socioeconômicas, violência e as consequências disso para quem habita as áreas marginalizadas das grandes cidades brasileiras. Com sua tradução, a cineasta consegue “[...] embarçar, assim, as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade.” (SAMOYAULT, 2008, p. 36)

Com relação aos personagens, a partir da obra de partida, Romeu, em *Maré*, assume a identidade de Jonathan, um adolescente negro, que sonha em ser MC, apoiado pelo irmão adotivo, líder de uma das facções rivais que brigam pelo controle do tráfico de drogas na favela. Julieta assume a identidade de Ana Lídia, filha de moradores da favela, moça de cabelos trançados, cujo pai é o líder da outra facção, que se opõe à do irmão de Jonathan.

O embate e fio condutor da tragédia, que no texto dramático é construído sobre o ódio entre duas famílias, reconfigura-se no filme na disputa pela liderança no comércio ilegal de drogas, entre duas facções criminosas, exigindo uma série de transformações próprias da atividade tradutória. A recriação fílmica faz uso de signos outros que suplementam a tradução (música, dança e diversos recursos cinematográficos). Tais elementos atravessam toda a obra de Lúcia Murat, estabelecendo as transições entre as diferentes cenas.

As imagens em muitos momentos do filme, mesmo sem interferência de texto verbal, traduzem fatos e elementos que, na obra de Shakespeare, são veiculados através de palavras. A dança aparece como elemento instigador de reflexões acerca do preconceito do qual são vítimas homens que admiram e praticam o balé, por vezes, questionados quanto à sua masculinidade. O futebol é o esporte usado para instigar a reflexão sobre rótulos sociais polarizantes: futebol é para os homens e a dança uma prática feminina.

O plano de fuga, que na obra de Shakespeare é combinado entre Frei Lourenço e Julieta, passa a ser articulado no filme entre a professora Fernanda e Jonathan, para que, junto a Ana Lídia, ele possa viver sua história de amor e dançar, longe das rivalidades e das contravenções de seus grupos de pertencimento.

Vale lembrar que a rede de possibilidades de traduções intersemióticas e relações intertextuais é inesgotável, pois, o que se tem hoje como uma tradução, pode se tornar texto de partida para uma outra tradução no futuro, e assim sucessivamente. Operações para a composição de uma obra cinematográfica possibilitam essa infinidade de “modificações ideológicas, técnicas, críticas e interpretativas” (CORSEUIL, 2003, p. 298), não necessariamente vinculadas a uma hierarquização de valores, conforme antecipa Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, ao discutir a “desaturatização” das obras, e aproximação destas a um público maior.

Um filme, baseado numa obra literária canônica, não deve ser considerado como obra secundária, simplesmente por ser infiel ao texto de partida. Deve ser visto, ao contrário, como “obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” (CORSEUIL, 2003, p. 298). Ao assistirmos a *Maré*, constatamos a concretização da reflexão de Corseuil. O filme confirma a tradução intersemiótica como produtora de significados, resultante da leitura e da interpretação da diretora, que produz sua obra em um novo contexto, através de diferentes intertextos,

num movimento mais complexo do que a mera transferência daquilo que “está contido” no texto de partida. No novo enunciado “[...] envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo. A voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos esses enunciados.” (SAMOYAULT, 2008, p. 21)

Como nenhum texto é pleno, cada um irá nos remeter a diversas interpretações, gerando uma sucessão infundável de possibilidades interpretativas e tessituras intertextuais, sem que nenhuma delas seja completa e final. Estas interpretações são o que Jacques Derrida (2004) chamou de “suplemento”, isto é, a possibilidade inesgotável e ilimitada de adição de sentidos. *Maré* surge, então, como mais uma possibilidade de interpretação da obra de Shakespeare que, por sua vez, pode instigar outras diversas releituras oferecidas por outras artes. O cinema, meio que nos interessa nesta dissertação, utiliza as técnicas de montagem, focalização, trilha sonora, *mise-en-scene*, dentre outras, narradoras e veículos de (re)criação e ressignificação.

A tradução intersemiótica de Lúcia Murat constitui mais uma possibilidade de acesso à obra shakespeariana para diferentes plateias, residindo neste fato a escolha do *corpus* desta dissertação, pois *Maré* oportuniza, como lembrado por Ramos (2009), a possibilidade de contato do espectador brasileiro, que “não tem acesso ao espetáculo vivo” (RAMOS, 2009, p. 217) com interpretações de obras canônicas ressignificadas para um contexto mais próximo ao seu. A pesquisadora (2009) vê a tradução como um processo onde ocorrem “interpretação, apropriação, deslocamento de uma ideia de origem, onde vários jogos são possíveis” (RAMOS, 2009, p. 218). No caso de *Maré: nossa história de amor*, Murat cria jogos de atualização da obra de Shakespeare a partir de outro lugar de fala e insere suas marcas à obra criada, sem neutralidade ou ingenuidade, o que culmina em um texto que pode ser interpretado, também, como um “drama social” por conta das questões problematizadas no contexto das favelas cariocas:

Muitas vezes, em sua expressão através da literatura e da arte, o homem revela sua preocupação com este tema. Quando essa preocupação passa a ser o centro da literatura e, especificamente, do drama, podemos dizer que temos um ‘drama social’, que se afina com a visão da audiência moderna, cujas vidas parecem controladas, não pelo destino, nem pelas ações das personagens, mas pelo comportamento coletivo, das massas, das classes sociais. (DINIZ, 1998, p. 325)

Ramos (2009) confirma a “dignidade e a voz do simulacro” ao lembrar que, a partir das releituras, diversas obras canônicas deixam de ser exclusividade e privilégio da “elite cultural” e se tornam acessíveis ao contato com novos públicos, através do cinema, como no caso de *Maré, nossa história de amor*, da televisão, de desenhos animados e de outras formas de tradução, popularizando a arte.

A partir dessas considerações, julgamos relevante analisar e interpretar como se dá a releitura de *Romeu e Julieta* no filme que constitui o *corpus* desta pesquisa, além de observar como ela foi reconstruída como tradução intersemiótica.

Identificaremos as interseções entre as duas obras, a partir da análise dos traços de deslocamento e atualização da peça *Romeu e Julieta* no filme de Lúcia Murat – *Maré. nossa história de amor (2007)* – da reconstrução da linguagem amorosa shakespeariana no filme, bem como da reconstrução dos traços de violência, considerando o texto shakespeariano como hipotexto e o fílmico, o hipertexto, de acordo com a taxonomia de Gerard Genette (1982).

Construiremos nossa análise por meio do método comparativo, confrontando as obras com base em reflexões desconstrutivistas, com o propósito de verificar em que aspectos texto de partida e de chegada se aproximam ou se distanciam, identificando as marcas de intertextualidade, bem como as particularidades do cinema que enriquecem o processo tradutório.

Para fins de organização, esta dissertação está dividida em quatro capítulos.

No primeiro, trataremos do contexto e do lugar de fala de Shakespeare, bem como sobre aspectos biográficos do dramaturgo e do seu teatro, assim como do lugar de fala da cineasta Lúcia Murat, e como isto se relaciona com a obra produzida. O segundo capítulo trará uma discussão sobre os limites para uma adaptação, assim como discutirá a impossibilidade da “fidelidade” e o fim das hierarquias artísticas. No capítulo três, abordaremos a obra *Romeu e Julieta*, analisando seus principais personagens e cenas, além de questões referentes à linguagem obscena, por vezes não apresentada em muitas traduções-adaptações. Contemplamos, muito brevemente, algumas adaptações da obra *Romeu e Julieta*, para o cinema brasileiro e internacional, e também para outros meios midiáticos. No capítulo quatro, analisamos o filme de Lúcia Murat, abordando o seu processo de construção, além da repercussão do filme.

## CAPÍTULO 1

### A singularidade do dramaturgo: contexto e seu papel

#### 1. O lugar de fala de William Shakespeare

William Shakespeare, autor já bastante estudado, investigado, julgado, traduzido, reconhecido como o maior dramaturgo de todos os tempos, continua a surpreender pesquisadores e plateias com sua produção variada. Um dramaturgo que nos forneceu “vasta galeria de personagens vivos”, aquele que “condensa os teatrólogos de sua época”, o que é “vinte homens em um” além dele próprio (BURGESS, 2008, p. 99).

Isso posto, cabem as indagações. Em que contexto histórico Shakespeare viveu? De que forma esse contexto pode tê-lo influenciado na produção de suas obras?

##### 1.1 Família

John Shakespeare, seu pai, nasceu por volta de 1530, mudou-se para Stratford-upon-Avon na juventude e tornou-se fabricante de luvas e arreios (profissão respeitável à época). Stratford, a 140 km a noroeste de Londres, tinha cerca de dois mil habitantes e era considerada importante à época, por ser uma das poucas cidades na Grã-Bretanha com população considerável. Afirma-se que John Shakespeare era analfabeto, fato comum na Inglaterra do século XVI, onde em torno de 70% dos homens e 90% das mulheres sequer assinavam o próprio nome. Por essa razão, muitos argumentam que William Shakespeare não poderia ter recebido estímulos e educação que lhe dessem o embasamento necessário para escrever as peças que lhe são atribuídas<sup>2</sup>. Apesar de tal afirmação, questiona-se, no entanto, o analfabetismo de John, que alcançou uma série de posições de autoridade nas quais a incapacidade para a leitura seria um fator limitante. Era benquisto e respeitado, tendo ocupado os cargos de provador de cerveja do condado, delegado, aferidor, vereador, tesoureiro, conselheiro administrativo e, por fim, prefeito.

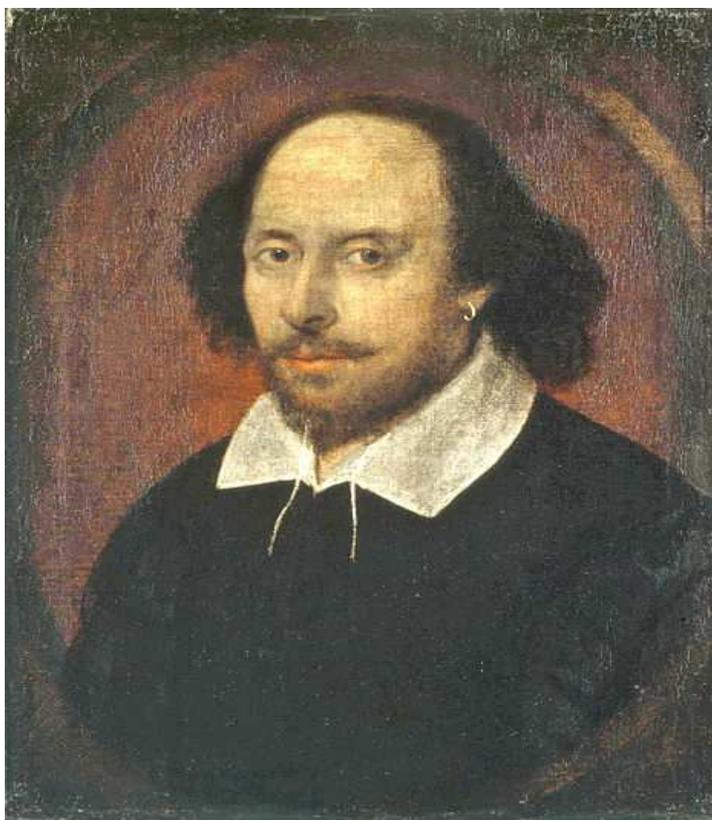
---

<sup>2</sup>Tal conjectura parece-nos incoerente, pois, se fosse fato, hoje esta dissertação não estaria sendo construída pelo filho de um casal que não teve acesso à educação por muito tempo.

Mary Arden era filha de fazendeiro e além de William teve mais três filhos e quatro filhas, dos quais, só William e Joan se casaram.

O dramaturgo nasceu numa Inglaterra com população ameaçada pela peste, pela tuberculose, pelo sarampo e outras diversas doenças, sem falar na grande diversidade de febres que implicavam tratamentos que, não raro, concorriam para agravar o quadro dos doentes. Em 1564, quando Shakespeare nasceu, cerca de duzentas pessoas morreram vitimadas pela peste em Stratford, número dez vezes maior do que a taxa normal na época.

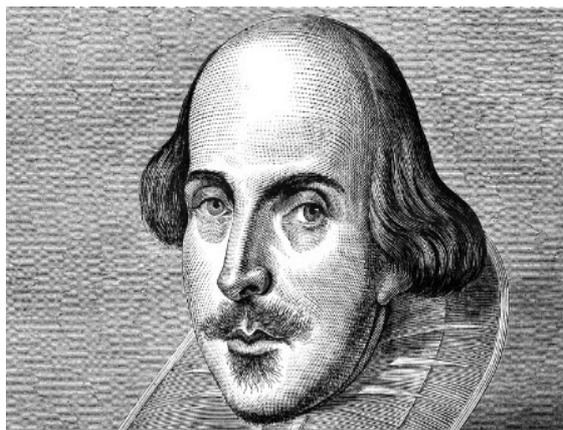
O retrato mais conhecido de William Shakespeare foi encontrado dentre os pertences do mobiliário de Chandos Grenville, em Stowe.



**Retrato de Shakespeare, pintura de John Taylor, 1610.**  
Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Shakespeare.jpg>

Aqui, vemos um homem calvo, com brinco de ouro na orelha esquerda, com cerca de 40 anos de idade e barba aparada. O brinco, segundo Tarnya Cooper, curadora dos retratos do século XVI da National Portrait Gallery de Londres (BRYSON, 2008, p. 11), indica tratar-se de um boêmio.

Há outra imagem do dramaturgo na Igreja da Santíssima Trindade em Stratford-upon-Avon, onde o escritor foi enterrado.



**William Shakespeare**

**Fonte:** <http://www.timeshighereducation.co.uk/news/shakespeare-first-folio-sale-plan-criticised/2007095.article>

Supõe-se que Shakespeare tenha estudado na Escola Nova do Rei, na sua cidade natal, instituição de padrão alto, mantida pelo município, onde ensinavam três mestres formados em Oxford. Como pré-requisito para admissão, bastava que o menino soubesse ler e escrever. À época, os meninos estudavam por um período de sete ou oito anos, a partir dos sete anos de idade num sistema intenso e rígido, durante todo o dia, seis dias da semana, com duas pausas curtas para se alimentarem. O castigo físico era aplicado, ainda que em Stratford a rotina fosse considerada branda comparada a outras escolas em Londres. Latim e grego eram estudados de forma repetitiva, já matemática, história e geografia não eram o foco principal da escola secundária.

Ao final de novembro de 1582, William Shakespeare, então com 18 anos, solicitou licença para se casar. Como “até 1604, a idade mínima permitida era 12 anos para garotas e 14 anos para o rapaz” (BRYSON, 2008, p. 46), as custas do contrato de casamento foram altas, sugerindo uma grande urgência para a realização do casamento. O casal Anne Hathaway e William Shakespeare teve três filhos: Hamnet, Judith e Susannah.

Por volta do final da década de 1580, o bardo mudou-se sozinho para Londres, onde se tornou dramaturgo e ator, e de onde mandava parte de seus ganhos para a família que permanecia em Stratford. Em 1613, o bem sucedido dramaturgo retornou à cidade natal, onde morreu, deixando viúva e duas filhas (o filho Hamnet havia morrido vitimado pela peste).

## 2. Contexto Histórico

### 2.1 Panorama histórico da Inglaterra

Em meados do século XIV, na Inglaterra, o inglês falado pelo povo era parecido com o que hoje se fala. Já o clero e a aristocracia tinham preferência pelo latim e por um dialeto francês. Dessa forma o que se percebe é a ausência de uma unidade linguística na região. O que explica isso?

Em 597, no século VI, a Igreja Católica Romana, enviou à Inglaterra um missionário, com o fim de catequizar os saxões, primeiros invasores daquele país, oriundos da atual Alemanha, Dinamarca e noroeste da Holanda e que falavam dialetos distintos. Desse processo de catequização, surgiram os mosteiros, que funcionavam como centros para divulgação de cultura e fé, e que foram posteriormente destruídos pelos Vikings, que também invadiram a região, em 865.

Apenas em 878, os vikings firmaram um tratado de paz com o Rei Alfredo, um saxão. Por volta do século X, sob as bênçãos da Igreja Católica, a Inglaterra era governada por uma casa real, em que o “inglês do rei” era a única língua falada e usada na escrita dos documentos oficiais e produções literárias da época.

O leitor medieval dispunha da produção dos mosteiros, com foco no passado, em textos escritos em latim ou no inglês arcaico, com histórias sobre o Velho e o Novo Testamento, vidas de mártires e santos cristãos. Além dos temas religiosos, os épicos também eram uma opção, a exemplo de *Beowulf*, escrito por volta do ano 700.

Em 1066, os Normandos, provenientes do norte da França, invadiram a Inglaterra na tentativa de impor sua cultura. Com a tomada do poder pela nobreza francesa, o dialeto francês falado tornava-se a língua da corte, enquanto o latim seguia como a língua falada pelo clero.

Como resultado da invasão dos normandos em 1066, o dialeto francês se destacou na Inglaterra, firmando-se como a língua dos vencedores, subjugando os poetas, dependentes dos nobres, a escrever nesse idioma. Dessa forma, os “romanescos” tornaram-se literatura comum na corte. A literatura em vernáculo se concentrava mais nas mãos da Igreja, com textos sobre a Bíblia e a vida cristã, numa tentativa de catequização do povo. Em termos de entretenimento, as baladas (canções curtas sobre amor ou sobre aventuras heróicas, como as de Robin Hood, por exemplo) apresentavam-se como outra forma de arte.

As peças religiosas sobre milagres ou mistérios, apresentadas por cidadãos comuns, eram encenadas em língua inglesa, no chamado *Middle English*, nas igrejas e ruas, durante as festas religiosas.

Em 1244, a política passava novamente a influenciar a literatura e, lá para meados do século XIV, o *Middle English* dominava todo o país, propiciando solo fértil para o predomínio de uma literatura em língua inglesa. A leitura dos manuscritos era feita em voz alta, em público, com o fim de entreter ou promover os poderosos. Havia, ainda, a prática do recital ou do canto, o que também era feito pelas classes menos privilegiadas.

Estava plantada a semente para o surgimento de grandes escritores.

Como a cultura girava em torno dos mosteiros e casas dos grandes senhores nobres, é perceptível a influência da Igreja nos poemas e peças de teatro. Nesse contexto, o que importa é a vida eterna e não o mundo que cerca os seres humanos. Assim, já que o indivíduo não tem importância, o mesmo ocorria com suas produções: todas eram consideradas propriedade comum, como se fossem de autoria coletiva. Toda e qualquer história podia ser modificada segundo os desejos dos escribas, que apresentavam diferentes versões de uma mesma obra, fato que explica o anonimato da maior parte da produção escrita da época.

Somente a partir da segunda metade do século XIV foi definida a necessidade de autoria, ainda que a produção fosse construída sobre uma visão alegórica do real, em que personagens como a Verdade, a Razão e a Consciência povoam as escrituras, nas chamadas ‘peças de moralidade’.

Geoffrey Chaucer (1340), primeiro poeta inglês, nascido em Londres, era um grande observador do contexto que o cercava, o que lhe permitiu esboçar seus personagens e construir um “retrato” da sociedade de sua época, representando camponeses e nobres, homens e mulheres. Os personagens de Chaucer, apresentados com humor e ironia, surgem em meio a críticas a diversos aspectos da sociedade: o clero, alvo de fortes críticas do escritor, bem como a exploração da população pobre pelos ricos. Algumas de suas obras introduzem a chamada pré-Renascença, em que a ordem tradicional de um mundo em extinção é questionada pelo ser humano.

## 2.2 A Renascença elizabetana

Historicamente situada entre o século XVI e meados do século XVII, a Renascença inglesa coincide com o “período elisabetano” (reinado de Elizabeth I, de 1558 a 1603), época em que o renascimento inglês mais se desenvolveu, culminando na “época de ouro” da literatura e demais manifestações artísticas, dada a extrema criatividade reinante. Aqui, o sujeito passa a ocupar o centro do palco, antes ocupado pelo teocentrismo, e os prazeres terrestres passam a ser o foco da arte.

Acreditamos que o acontecimento histórico mais importante do século XVI foi a transformação da Inglaterra de uma sociedade católica para uma sociedade protestante-anglicana, processo que transcorreu de maneira conturbada. Do protestantismo, a Inglaterra passou ao catolicismo com Mary Tudor e retornou ao protestantismo com Elizabeth.

Fora-da-lei e bastarda aos olhos católicos, Elizabeth foi seriamente atacada por diversos Papas, que não só a excomungaram, como desejavam seu assassinato. Quando William Shakespeare nasceu, a rainha estava com 30 anos, já reinava havia cinco anos, e continuaria no trono por mais 39 anos. Sua sucessão, preocupação nacional no reino, era assunto proibido.

Protestante menos radical, a rainha, não se preocupava em controlar as afinidades religiosas do povo. Para ela, era mais importante garantir o bem-estar dos cidadãos e o processo de expansão colonial do reino inglês. Mesmo assim, em 1586, aumentaram as tensões entre protestantes e católicos resultantes de uma suposta trama para destronar Elizabeth, da qual teria feito parte Mary, rainha da Escócia que, por isso, foi assassinada no ano seguinte. O evento provocou intenso combate entre a frota inglesa e a Armada Espanhola, que tinha o objetivo de derrubar a Inglaterra e o ideal de tornar a Europa protestante. A luta foi inglória para os espanhóis, que perderam 17 mil homens, dos 30 mil enviados ao enfrentamento, fato que concorreu para que se instaurasse um profundo sentimento de patriotismo na Inglaterra protestante.

A língua inglesa passou a ser escolhida pelos intelectuais como modo de expressão fortalecido pelo sentimento nacionalista. Clássicos e mestres italianos renascentistas eram imitados, compondo o gosto literário da nobreza. A poesia alegórica e didática sobrepunha-se à lírica, e o soneto foi trazido da Itália por Sir Thomas Wyatt.

Desenvolveu-se a prosa “mais realista”, na linha pastoril e dos panfletos moralistas e religiosos. Surgiram, ainda, traduções e biografias, embora o público

estivesse mais interessado no gênero dramático do que na prosa. A própria Elizabeth, que apreciava o contato com intelectuais e artistas, dava aos dramaturgos condições e incentivos para o florescimento literário.

Os *recusantes*, isto é, os católicos que se recusavam a frequentar rituais anglicanos, eram penalizados com multa, boa fonte de renda para o reino. A flexibilidade da rainha mostrou-se, gradativamente, reduzida, e a inflexibilidade estendeu-se à imposição de censura a comentários e críticas à sua pessoa ou ao seu governo. Em 1599, por exemplo, foi proibida a representação de temas sobre a história inglesa nas peças teatrais. Os escritores ingleses tinham que louvar o sistema político e, por isso, viam-se limitados para manifestar suas contrariedades. A questão é que, mesmo já existindo atividade editorial àquela época, o que se pagava aos autores era pouco, e isso os colocava nas mãos do patronato que, além de patrocinadores eram fortes censores. Dessa forma, era comum que as obras fossem dedicadas aos nobres em troca de uma almejada recompensa ou ascensão social.

As punições aos presumíveis ataques à coroa eram severas, indo desde o banimento da corte, prisão, amputação de uma das mãos, até a abertura do abdômen do cidadão em vida, para que visse seus órgãos saltarem para fora.

### **2.3 Londres**

A Londres do século XVI assentava-se sobre contradições. Na capital do poderoso império, a vida, ainda que intensa, era um desafio resultante da ocorrência de moléstias contagiosas. A peste se espalhava assustadoramente como uma assassina. Quem tinha condições deixava a cidade. Com exceção dos eventos religiosos, apresentações e aglomerações eram proibidas na cidade. Por muito tempo, o número de mortes superou o de nascimentos. O que mantinha o crescimento da população de 1500 até o final do século era a chegada de refugiados protestantes e provincianos ambiciosos, que tornavam Londres uma das grandes cidades da Europa. Entretanto, sobreviver na metrópole era uma luta. A expectativa de vida não ultrapassava os 35 anos e em algumas outras localidades, os 25, o que fazia da cidade um lugar muito jovem, quando lá chegou William, por volta do final da década de 1580. Imagina-se que o grande movimento, o burburinho e a agitação da cidade causaram grande impacto em Shakespeare.

Apesar de não dispor de adequadas condições para construção, Londres seguia crescendo de forma incontrolável, ainda que os decretos proibissem que se erguessem novas casas. Como os decretos não eram levados a sério, o que se verificou foi um aumento do número de favelas na cidade.

A vida londrina era tensa. As ruas eram estreitas, o acúmulo do lixo era uma constante. O toque de recolher se dava logo ao anoitecer, “as tavernas eram fechadas e os cidadãos proibidos de sair” (BRYSON, 2008, p. 54). Crimes e brigas nas ruas eram tão comuns que mesmo poetas portavam armas. A cerveja era consumida em larga escala, até no café da manhã, mesmo por monges, mas os mais ricos consumiam vinho. O tabaco, que chegou a Londres em 1564, era no início artigo de luxo, mas logo se popularizou elevando o número de tabacarias até o final do século XVI para mais de sete mil. Além de ser usado para entreter os usuários, era aplicado como medicamento eficaz contra a peste, de modo que até as crianças eram incentivadas a consumi-lo.

### **3. O Drama**

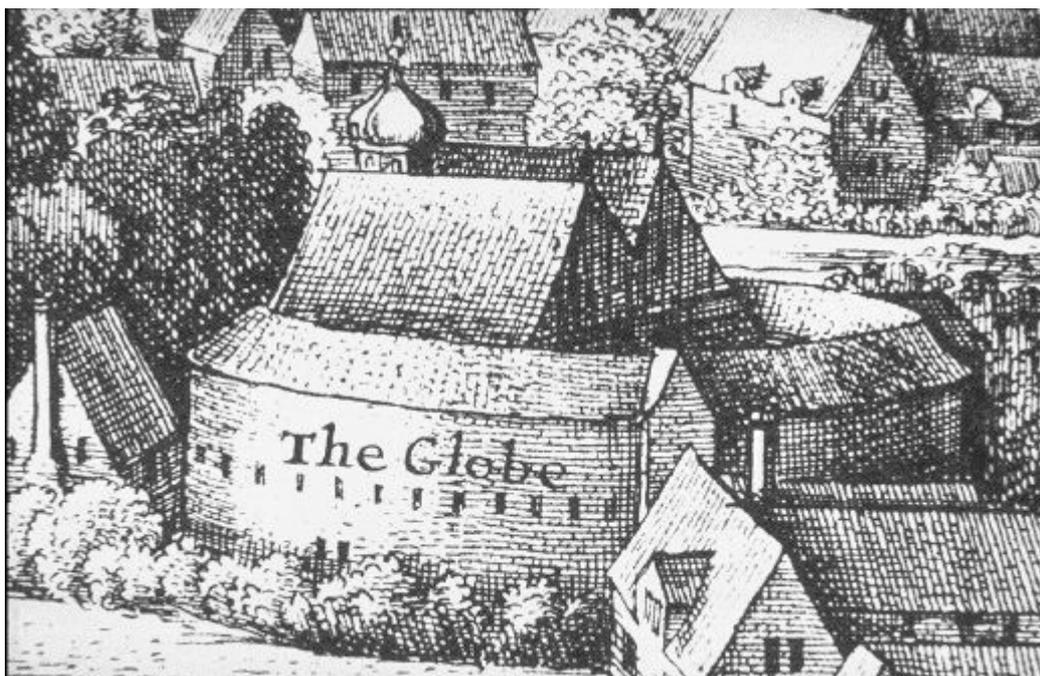
No século XV, já no caminho avançado do processo de secularização, as Peças de Moralidade, com objetivo pedagógico e personagens configurando e contrapondo virtudes e vícios, e os Interlúdios, encenados durante festas e comemorações em casas e palácios da nobreza, anunciavam o que se tornaria o grande teatro inglês.

As primeiras comédias e tragédias surgem com a Renascença, quando o teatro passa a ser influenciado pelos clássicos. Sêneca, com seus princípios estoicos e linguagem retórica, foi a principal influência na construção das tragédias que se caracterizavam, no período elisabetano, pelo uso do verso branco (sem a ocorrência de rima) e pela capacidade de prender a audiência (dada a violência nas apresentações).

As peças renascentistas eram, a princípio, apresentadas nas ruas e, posteriormente, encenadas em lugares fixos. Qualquer espaço amplo que pudesse ser acessado pelo público (átrios das casas nobres, pátios de edifícios públicos, de estalagens ou de tavernas) servia para tal. Os atores, se é que assim podiam ser chamados, eram itinerantes. Alguns grupos conseguiam empregar-se nas casas dos nobres a fim de se apresentarem em ocasiões especiais, o que não os impedia de fazerem apresentações em outros locais.

Dada à popularidade do teatro, em 1576, foi construído o primeiro espaço inglês dedicado à arte – The Theatre – nos arredores de Londres, especialmente para que as

peças fossem apresentadas. Vários espaços seguiram-se a este – The Rose, The Curtain, The Swan e o famoso The Globe, construído em 1599, com a madeira que restava do The Theatre, que havia sucumbido ao fogo. Do empreendimento participaram seis integrantes da companhia teatral Os Homens de Lord Chamberlain— os dois irmãos Burbage, John Heminges, Thomas Pope, Augustine Phillips, além do próprio William Shakespeare, que dirigia a companhia. O teatro Globe foi destruído em 1613 por um incêndio, depois de ter sido palco de muitas das peças do dramaturgo.



[http://en.wikipedia.org/wiki/Globe\\_Theatre#mediaviewer/File:Hollar\\_Long\\_View\\_detail.png](http://en.wikipedia.org/wiki/Globe_Theatre#mediaviewer/File:Hollar_Long_View_detail.png)

Segundo Burgess (2008, p. 82-83), Christopher Marlowe (1564-1593), nascido pouco antes de Shakespeare, foi a glória do teatro público antes de William Shakespeare. Entretanto, Marlowe teve vida mais curta, pois foi apunhalado em uma briga cujas razões não foram esclarecidas. Deixou um legado de cinco peças – *Tamberlão*, *Doutor Fausto*, *O judeu de Malta*, *Eduardo II* e *Dido, rainha de Cartago* – além de *O massacre de Paris*, representando a primeira voz autêntica do Renascimento (o período do novo saber, da nova liberdade, do novo empreendimento, da celebração do Homem mais do que de Deus). Suas peças fazem emergir o espírito da liberdade humana, do ilimitado poder e capacidade de empreendimento humano. T. S. Elliot afirma que Marlowe utilizava-se da caricatura em seus textos. Em *Dido, rainha de*

*Cartago*, por exemplo, cria um efeito de horror, e não de humor, ao contrário do que ocorre em *Doutor Fausto*, possivelmente sua maior peça (BURGESS, 2008, p. 86-87).

Ben Jonson (1573-1637) foi outro expoente da dramaturgia, na comédia. Seu estilo desprezava o teatro sensacionalista, baseando suas composições nos clássicos. Conheceu o sucesso com sátiras que não poupavam outros poetas, nem os tipos mais comuns de Londres (advogados, mercadores e novos ricos provincianos). *Every man in his humour*, que revive a noção medieval de que a alma humana estava sujeita a determinados humores, como a cólera ou a melancolia, e *Volpone* e *The alchemist* são suas mais famosas peças. As duas últimas retratam a vida e os costumes londrinos seiscentistas (CEVASCO & SIQUEIRA, 1988, p.21).

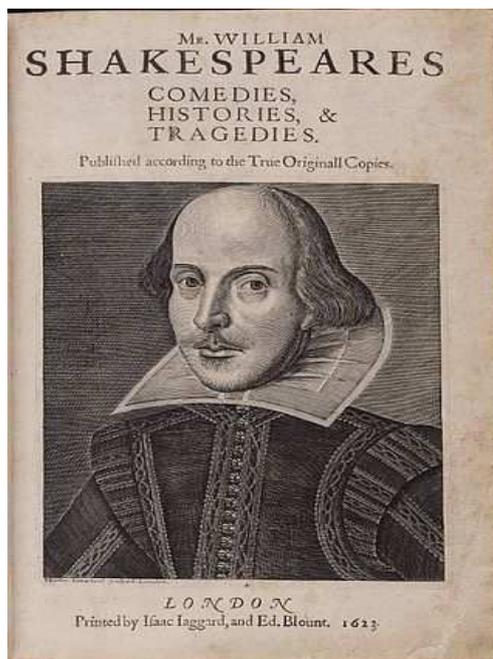
Quando da chegada de Shakespeare a Londres, no final da década de 1580, as redondezas dos teatros eram preenchidas pelos bordéis, hospícios, prisões, lojas de pólvora, estabelecimentos malcheirosos como as fábricas de sabão, tinturarias e curtumes, além de alguns cemitérios. Todos instalados à margem direita do rio Tâmsa, “a principal artéria de movimento tanto de cargas como de pessoas” (BRYSON, 2008, p. 54). A única ponte que, na época, ligava as duas margens do rio era a Ponte de Londres, construída em 1209. Esses espaços, à margem direita do Tâmsa, para além das muralhas da cidade eram conhecidos como “liberdades”, o que fazia com que o público frequentador fosse submetido, no caminho para o teatro, a uma diversidade de cheiros ruins de ossos e gordura animal processados.

Com exceção do Globe, as outras casas teatrais necessitavam abrigar outros eventos, como concursos de esgrima e lutas de animais (uma especialidade inglesa), por exemplo, a fim de se manterem.

### 3.1 Shakespeare e o teatro

É possível que Shakespeare tenha assistido a muitas peças na infância e na adolescência em Stratford-upon-Avon, e pode ter sido influenciado pelo teatro, uma vez que John, seu pai, tinha, como uma de suas funções, a de administrar os pagamentos de verbas para apresentações de companhias de atores visitantes, pois artistas em turnê paravam regularmente na cidade. Quando adulto, Shakespeare viveu uma intensa relação com o teatro. Foi autor e ator ao mesmo tempo, chegando a se apresentar para a Rainha Elizabeth, em 1594, e liderando o Globe Theatre, em 1599, como um dos proprietários. Como as versões das peças escritas àquela época não eram arquivadas ou

publicadas por seus autores, a produção dramática de Shakespeare foi lançada em versões “provavelmente transcritas pelo escriba Ralph Crane [...]” (RAMOS, 2009, p. 223) no Primeiro Fólio de 1623, com o título de *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies*, reunindo trinta e seis peças do dramaturgo. O Fólio foi organizado por Condell e Hemings, que trabalharam com o dramaturgo nos palcos.



[http://en.wikipedia.org/wiki/First\\_Folio#mediaviewer/File:Title\\_page\\_William\\_Shakespeare%27s\\_First\\_Folio\\_1623.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/First_Folio#mediaviewer/File:Title_page_William_Shakespeare%27s_First_Folio_1623.jpg)

O período elisabetano foi marcado pela oposição dos Puritanos, avessos ao prazer e aos teatros, considerados antros de prostitutas, homossexuais, criadouros de doenças infecciosas, fonte de doentia excitação sexual, ninhos de sodomia (crime grave no tempo de Shakespeare) e de relações devassas. Parte dos preconceitos dos Puritanos advinha do fato de que os papéis femininos, até a Restauração nos anos 1660, eram desempenhados por homens. O travestimento cênico, adotado também por Shakespeare não apenas como parte da norma, como também do enredo de peças como *As you like it* e *The twelfth night*, havia sido importado de uma tradição do norte da Europa, ao contrário da Espanha, França e Itália, onde mulheres representavam os papéis femininos, para o espanto dos britânicos que por lá passavam e constatavam sua competência no palco. Para a sorte do dramaturgo, Elizabeth I era favorável à existência dos teatros e de outros espaços de entretenimento, posto que eram rentáveis ao seu

governo. Contudo, a censura existia, as peças eram rigorosamente avaliadas, antes de serem autorizadas ou punidas.



**The Globe. Fonte: <http://www.minasnoticias.com/>  
Nos dias atuais, depois de reconstruído**

Patrocinadores aristocratas apoiavam as trupes de atores em troca de publicidade pelo país afora. As peças, apresentadas por volta das duas da tarde, eram anunciadas em folhetos distribuídos à população. Os valores dos ingressos variavam de acordo com o local do qual se assistia às apresentações: de pé em torno do palco, sentados, ou sentados sobre almofada, nas arquibancadas. O custo dos ingressos era alto. Era possível, também, para os mais abastados, consumir cerveja, tabaco, maçãs, peras, nozes dentre outros alimentos. Os espaços eram amplos, mas o público não ficava a mais de quinze metros de distância do palco. Oficialmente, não consta registro da existência de banheiros, o que colocava a higiene desses espaços em condições bastante precárias.

O cenário era minimalista, sem cortina, ainda que isso constasse no texto da peça. Apenas as palavras definiam o contexto das cenas, além da imaginação da plateia. Os figurinos eram elaborados e valorizados. As cenas de violência, com sangue de carneiro, órgãos do mesmo animal ou de porco, membros artificiais espalhados pelo palco, davam o tom do realismo sanguinário às peças, quando necessário. À época, as técnicas teatrais evoluíam rapidamente, tornando as peças mais longas, ambiciosas, espetaculares e complexas na sua construção. Shakespeare ajudou a estabelecer maior naturalidade às peças e, também, situava as ações onde quer que sua imaginação o levasse e onde quer que a plateia permitisse, fazendo uso da sua capacidade de

suspensão da descrença<sup>3</sup>: montanhas, fortes, castelos, vales, eram construídos no plano da imaginação. Caso as peças tenham sido apresentadas como estão escritas, o tempo de encenação variava de quatro a cinco horas.

No flexível e neutro espaço cênico elisabetano era possível a liberdade de uma dramaturgia que dependeu, tão-somente, da capacidade do poeta para conseguir a cumplicidade imaginativa do espectador [...] Shakespeare tinha a consciência dessa necessidade de engajar a imaginação da plateia na criação do universo de suas obras [...] ele tinha consciência das limitações impostas pelas características de seu palco – que ele sempre transformou em vantagens, exatamente por ser o poeta que foi [...]. (HELIODORA, 2009, p. 133)

A plateia elisabetana era bastante eclética – aristocratas, letrados, gatunos, soldados, estudantes, mulheres – semelhante à audiência contemporânea do cinema, e menos parecida com a atual plateia do teatro europeu ou brasileiro. As falas eram dirigidas diretamente para os espectadores, olho no olho, sob o foco da luz, que cercava os três lados do palco, tendo, por vezes, uma parte da plateia sentada sobre ele. Tudo muito diferente do palco dos nossos dias, em que o ator é separado do público e os refletores dirigidos para a encenação, ficando a plateia na escuridão.

O convite à imaginação da plateia [...] está implícito em todas as obras dramáticas de Shakespeare e [...] foi herdado da necessidade que sentiam os anônimos e singelos autores do teatro medieval de criar imagens visuais pela palavra, a fim de enriquecer o que apresentavam em cima de seus carros-palco. (HELIODORA, 2009, p. 134)

Os espectadores elisabetanos esperavam espetáculos também variados: “ação e sangue para os iletrados, belas frases e engenho para os “almofadinhas”, humor sutil para os refinados, palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas” (BURGESS, 2008, p. 92-93) e Shakespeare lhes proporcionava tudo isso, o que, obviamente, lhe rendia popularidade.

O período compreendido entre a abertura do teatro Red Lion (1567) até o fechamento das casas de espetáculos pelos Puritanos, durante a Revolução Inglesa (1642-1660), foi considerado a “Idade de Ouro do Teatro”, em que, cerca de cinquenta milhões de espectadores pagavam para assistir a alguma peça. Para que um teatro prosperasse, era preciso enfrentar a árdua concorrência e atrair duas mil pessoas por dia, repetidamente, o que gerava a necessidade de mudança frequente do repertório de peças apresentadas. Não raro, cinco ou seis diferentes espetáculos eram encenados na semana,

---

<sup>3</sup>Ressaltamos que o conceito de suspensão da descrença foi cunhado muito mais tarde, em 1817, pelo poeta inglês Samuel Coleridge.

fazendo com que os atores desenvolvessem uma admirável capacidade de memorização, uma vez que o número de atores das companhias era reduzido ao máximo de doze integrantes e o tempo para ensaios era curto. Dessa forma, um mesmo ator podia representar dois ou mais personagens a depender da situação, isso sem falar sobre a necessidade de trocas complicadas de figurinos em curto espaço de tempo. Poucas peças chegavam a ser repetidas dez vezes por ano, fato que demandava produção em larga escala. As peças por serem, muitas vezes, frutos de parcerias entre muitos autores, não eram tão rentáveis, fazendo com que os autores desfrutassem de fama e respeito, embora vivessem sem riquezas.

O ambiente do teatro demandava dos atores assiduidade e profissionalismo, além de cuidado com os figurinos. Assim, qualquer falha o sujeitava a pagamentos de multas, que podiam chegar a até dois dias de trabalho. Documentos encontrados com data de 1592 a 1608 mostram o nome de Shakespeare nas listas de atores, indicando que o dramaturgo trabalhava muito e detinha posição de controle dos espetáculos.

Embora as regras de entretenimento tentassem forçar os dramaturgos elisabetanos, dentre outras convenções, a se restringirem às comédias ou às tragédias, a maioria mesclava cenas cômicas às tragédias mais sérias, como forma de “alívio cômico”<sup>4</sup>.

Uma vez situado o contexto de produção de William Shakespeare, interessa-nos agora refletir sobre os aspectos que possibilitam a permanência da sua obra na contemporaneidade.

#### **4. O lugar de fala de Lúcia Murat**

Lúcia Murat (1948) nasceu e se criou no Rio de Janeiro, onde foi presa em 1971, durante a ditadura, aos 22 anos de idade, ficando detida durante três anos e meio, período em que foi torturada.

---

<sup>4</sup> Embora a técnica fosse usada por vários dramaturgos, inclusive Shakespeare, o termo ‘alívio cômico’ só foi popularizado nos anos 90 do século XX.



**Lúcia Murat.**

**Fonte:** <https://www.google.com.br/#q=L%C3%A9CIA+MURAT+FOTOS>

Essa experiência exerceu forte influência em sua obra. Seu primeiro longa-metragem – *Que Bom Te Ver Viva* (1989) – é um compêndio de histórias, relatos e lembranças dos tempos de prisão. Trata-se de um semi-documentário que estreou internacionalmente no Festival de Toronto e revelou uma cineasta dedicada a temas políticos e femininos, apresentando depoimentos de mulheres torturadas durante a ditadura militar. A estes depoimentos, se intercalam cenas ficcionais protagonizadas por Irene Ravache. Entre muitos prêmios, o longa foi escolhido melhor filme do júri oficial, do júri popular e da crítica no Festival de Brasília de 1989. Em 2004, retomou o tema com *Quase Dois Irmãos*, que lhe valeu o Prêmio de Melhor Filme Ibero-Americano, no Festival de Mar del Plata.

Além de *Que Bom Te Ver Viva*, dirigiu os filmes *A memória que me contam* (2013); *Uma longa viagem* (2011); *Maré, Nossa História de Amor* (2007); *Olhar Estrangeiro* (2006); *Quase Dois Irmãos* (2004); *Brava Gente Brasileira* (2000); *Doces Poderes* (1997); *Oswaldianas* (1992); e *O Pequeno Exército Louco* (1984).

A cineasta é também jornalista e, ao longo dos últimos trinta anos, tem sido uma diretora que defende o cinema autoral no Brasil, isto é, aquele em que o diretor, por ter uma visão global do áudio e das imagens do filme, é considerado mais o autor da película do que o roteirista. Segundo ela, o cinema autoral tem sido expulso das salas de cinema brasileiras, sem que o Estado intervenha na distribuição desse tipo de produção, porque os filmes estrangeiros dominam 90% do mercado brasileiro<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-estando-expulso-das-salas.html>

O "Cinema Autoral" ou "Cinema de Autor" é um estilo de produção cinematográfica que destaca o diretor como principal foco e força criativa na realização de um filme. As tomadas de câmera, a iluminação, a duração da cena e todos os outros elementos decididos pelo diretor que definirão os significados expressos pelo filme, colocando o roteiro abaixo dessa hierarquia. Dessa forma, o filme acaba se configurando no diretor, fazendo possível uma liberdade maior de criação e até mesmo com baixo orçamento. Geralmente filmes de cinema autoral tem uma maior expressão artística, pois respeitam a liberdade de seu realizador (no caso, o diretor), diferente de filmes relacionados a grandes mercados, que atendem pedidos da produção executiva ou até mesmo de elementos que evoluem teorias de marketing. (Fernando Coelho)<sup>6</sup>.

Murat também defende a experiência de co-produção internacional, que vê como uma troca enriquecedora impensável antes da globalização.

Seu trabalho está ligado à sua trajetória pessoal e, segundo ela, o trabalho com o cinema funciona como uma espécie de terapia para ajudá-la a administrar as lembranças de experiências duras vividas no passado<sup>7</sup>. Em depoimento à Comissão da Verdade (28/05/2013), Lúcia prestou declarações emocionadas e contundentes sobre o período em que ficou presa. A transcrição de seu depoimento foi divulgada na Internet e, segundo ela, teve uma repercussão que a impressionou bastante<sup>8</sup>.

Parte do depoimento segue abaixo:

Não sei bem o que se passou quando eu voltei. As lembranças são confusas. Não sei como era possível, mas tudo ficou pior. Eles estavam histéricos. Sabiam que precisavam extrair alguma coisa em 48 horas senão perderiam meu contato. Gritavam, me xingavam e me puseram de novo no pau de arara. Mais espancamento, mais choque, mais água. E dessa vez entraram as baratas. Puseram baratas passeando pelo meu corpo. Colocaram uma barata na minha vagina.<sup>9</sup>

A partir do filme *Maré, nossa história de amor*, passamos a conhecer uma cineasta que, de forma contundente, trouxe à tona reflexões sobre temas importantes e atuais, com a sua ressignificação de *Romeu e Julieta*. Lúcia assume o papel de questionadora de aspectos da sociedade que demandam ação e reflexão. São questões resultantes da desigualdade e injustiça social que se inserem no âmbito da política, da

<sup>6</sup> <http://filmow.com/noticias/9733/em-epoca-de-oscar-o-que-e-cinema-autoral/> (acesso em 06/09/2014 às 11:00h)

<sup>7</sup> [http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE276](http://www.filmebr.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE276) e <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-estando-expulso-das-salas.html>.

<sup>8</sup> <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2013-06-15/lucia-murat-cinema-autoral-brasileiro-estando-expulso-das-salas.html>

<sup>9</sup> <http://atarde.uol.com.br/politica/materias/1506981-depoimento-de-lucia-murat-a-comissao-da-verdade-do-rio>.

educação, da cultura, da segurança pública. A partir da sua realidade, sua visão de mundo e do contexto da sua vivência no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu e onde vive, a cineasta nos apresenta a sua leitura da obra shakespeariana construída por meio de novas redes intertextuais.

Na construção fílmica, são inseridos problemas com os quais a sociedade brasileira se defronta na contemporaneidade, possibilitando-nos uma visão geral de um contexto no qual a violência apresentada como um espetáculo na mídia traduz a fala das pessoas e seu cotidiano. Essa violência, ainda que permeie os discursos políticos e produza pesquisas e debates (SCHILLING, 2004, p. 8), segue assolando a sociedade.

A partir do seu lugar de fala, isto é, da conjunção de fatores pessoais com o tempo e o espaço, Lúcia Murat apresenta uma tradução que nos coloca em contato com questões que, por vezes, ignoramos. A sua leitura-interpretação crítica de *Romeu e Julieta* desloca a obra shakespeariana para o universo que, de certa forma, permeia a vivência da cineasta, estabelecendo um elo entre *Maré, nossa história de amor* e a obra de Shakespeare, manifestando sua visão de mundo através da resignificação. A partir de mediações culturais próprias do momento histórico da autora, o desfecho trágico é mantido como forma de construir o caráter de impossibilidade de superação dos conflitos sociais, que impedem os personagens de conciliar suas diferenças, o que torna *Romeu e Julieta* apropriada para apresentar os conflitos sociais de favelas do Rio de Janeiro (SILVA, 2013, p. 343).

Na tela, o espectador vê refletidos sujeitos cuja vida se restringe a guetos resultantes de práticas de exclusão de ordem étnica, de gênero e de classe social. A restrição espacial resulta em, e é simultaneamente resultado de, uma cruel estratificação social em que mulheres, negros, moradores de favelas, dentre outros grupos, enfrentam uma luta árdua, na tentativa de afirmar seus direitos em uma sociedade ideologicamente machista, branca e burguesa. Cidadãos amedrontados seguem em busca de uma comunidade sem medos enquanto aqueles encarregados do espaço público continuam a prometé-la (BAUMAN, 2000, p. 22).

Há momentos no filme em que essa realidade se evidencia mais acentuadamente, como na cena em que os dançarinos da Maré, num passeio à praia na zona Sul, aterrorizam os banhistas ao serem confundidos com integrantes de um “arrastão”. Evidentemente, a suspeita resulta do fato de estarem fora dos limites do seu lugar de pobres e negros, restritos às favelas. Os favelados cruzaram o espaço que lhes é interdito, ainda que público. Outro momento em que fica evidente a reflexão sobre a

exclusão social se dá quando a professora Fernanda tenta buscar apoio de uma amiga, outra professora de balé que trabalha com a classe alta carioca. O objetivo de Fernanda é angariar incentivo para que dançarinos da favela da Maré possam ascender a melhores condições e construir carreira. Diante do pedido, a amiga responde: “Você sempre teve um gosto marginal”. O espanto reflete o preconceito social expandido à estética da arte produzida nas comunidades inseridas em condições e posições de marginalidade, ignorando que os espaços concentram a produção de práticas culturais, artísticas, esportistas e políticas, visando entre outras razões o resgate de jovens do mundo do crime, num universo que questiona a possibilidade de vivermos em garantia essencial (SCHILLING, 2004, p. 15).

*Maré: nossa história de amor* aborda de forma contundente as práticas de comércio e uso de drogas, parte integrante do universo observado por Lúcia Murat. A questão é polêmica e delicada. Polêmica porque traz à tona questionamentos relacionados a uma possível liberação do uso e comercialização de certas drogas, numa tentativa de enfraquecer as práticas de poder derivadas do comércio e uso ilegais. Delicada, porque envolve segmentos diversos da sociedade responsáveis por, teoricamente, viabilizarem meios de controle e combate ao comércio e consumo das drogas: política, educação, segurança, saúde. Todos estes, apesar de responsáveis pelo enfrentamento do problema, por vezes o ignoram, talvez por medo. O resultado é a expansão de uma atividade criminosa, que tem fomentado o comércio de armas e o desenvolvimento da tecnologia para criação de novas drogas e potencialização das já existentes. Assim, através da sua tradução, Murat revela “que a promessa de que o desenvolvimento técnico e científico nos livraria das guerras revela-se falsa” (SCHILLING, 2004, p. 11).

Lúcia Murat utiliza-se da imagem da Linha Vermelha – a RJ-071, Via Expressa Presidente João Goulart – local que, segundo seu depoimento no *making of* do filme, demarca uma área de disputa pelo tráfico no Rio de Janeiro, onde facções rivais travam verdadeiras batalhas em busca do controle do comércio das drogas.

A via liga os municípios do Rio de Janeiro e São João de Meriti, este último inserido na chamada “periferia”, e serve ao deslocamento de cidadãos entre a Baixada Fluminense e o centro da capital carioca. A Linha Vermelha, margeada por aproximadamente 18 favelas, é também o principal acesso ao Aeroporto Internacional do Rio de Janeiro, configurando o espaço metafórico da injustiça social, conhecido pelos frequentes atos de violência urbana que ocorrem em seu entorno.

A diversidade cultural nas favelas é imensa, como ocorre em grandes conglomerados urbanos no Brasil, ainda que os centros de poder hegemônico não imaginem essa possibilidade. Delas saem e saíram atores, cantores, esportistas, dançarinos, o que claramente se contrapõe à ideia de marginalização e homogeneização difundida na chamada sociedade do asfalto.

A cultura artística, traça limites e constrói pontes, separa e une, distingue ou se conecta com a *natureza* (BAUMAN, 2000, p. 40), além de proporcionar entretenimento e informação, pode ser um importante meio de resgate de sujeitos silenciados, permitindo-lhes desfrutar de uma existência mais digna e tranquila.

São diversas as manifestações culturais conhecidas, mas para destacar as que são trazidas no filme de Lúcia Murat apontamos a música, o funk, o rock, a música clássica, o samba e o *rap*; a dança, como o balé, a dança contemporânea, o funk e o *jazz*; a pintura, veiculada nos grafites.

Muitos jovens de comunidades marginalizadas sonham em seguir uma carreira artística, seja na dança, na música, qualquer que seja a modalidade, entretanto, por vezes, falta-lhes oportunidade de acesso ao aprendizado formal destas artes. As razões são inúmeras, entre elas a inexistência de oferta de cursos e a necessidade de o jovem ter que trabalhar formal ou informalmente, desde a infância, em detrimento de uma educação já enfraquecida pelo fato de “que os apelos escolares não seriam sedutores a ponto de fazê-los criar gosto pelo estudo (...)” (AQUINO, 2003, p. 11).

Diversos moradores de comunidades carentes e ou marginalizadas já superaram suas dificuldades e impedimentos e, com as oportunidades oferecidas e demandadas, se destacaram nas artes cênicas, na dança e em outros ramos, servindo como importante referência a outros que ainda estejam em situação menos favorecida. Alguns exemplos são Thiago Martins na teledramaturgia e no cinema, Carlinhos Brown e Virgínia Rodrigues na música, Daniel Alves no futebol, dentre outros.

A arte pode, ainda, proporcionar oportunidade de desconstrução de “verdades” consolidadas. A dança, por exemplo, não é coisa de mulher, da mesma forma que futebol não está reservado exclusivamente aos homens. A arte articula a expressão da indignação diante das desigualdades e injustiças sociais, um modo de traduzir uma história de dificuldades e de sofrimento. Se fôssemos citar os exemplos de manifestações, espetáculos e performances já realizados com esse propósito, obteríamos uma enorme lista. *Ó Paí Ó* (1992) e *Bai Bai Pelô* (1994), filmes dirigidos por Márcio Meirelles e Chica Carelli, ambos apresentados pelo Bando de Teatro Olodum; *Namíbia*

*Não* (2012), dirigido por Lázaro Ramos; *Zumbi* (1995), mais uma direção de Márcio Meirelles e Chica Carelli, são apenas alguns deles.

Há muitas “verdades” que precisam ser desconstruídas e ressignificadas, seja em campos de futebol, em quadras de favelas, seja em salas de aulas, espaço onde se dá a “reprodução das desigualdades sociais, das desigualdades de gênero e raça, da produção da pobreza e da exclusão (...)”, mas também “o lugar da superação das desigualdades sociais, da construção da democracia e dos direitos humanos” (SCHILLING, 2004, p. 60), como nos apresenta Lúcia Murat.

O breve cenário, aqui apresentado, caracteriza o lugar de fala da cineasta que se revela na sua tradução. Claro está que nenhum tradutor é uma *tabula rasa* e que sempre deixará as marcas da sua singularidade na tarefa que realizar.

## CAPÍTULO 2

### Tradução: transformação e permanência

William Shakespeare se apropriava de tramas, diálogos, nomes e títulos já existentes para a construção de seus textos dramáticos, prática adotada também por todos os seus contemporâneos, já que, àquela época, as “tramas e personagens eram propriedade comum” (BRYSON, 2008, p. 100). *Romeu e Julieta*, cujo título formal é *A excelente e lamentável tragédia de Romeu e Julieta*, por exemplo, foi baseada no poema de Arthur Brooke (*The tragicall history of Romeus and Juliet*) escrito em 1562, autor que, por sua vez, “havia tirado a história de um italiano chamado Matteo Bandello” (BRYSON, 2008, p. 100). Ironicamente, o copista tornou-se canônico e seus antecessores caíram no esquecimento, cabendo-nos buscar algumas das razões que possibilitaram a permanência da obra shakespeariana. Segundo Barbara Heliodora,

[...] ao retrabalhar o longo e bastante tedioso poema de Arthur Brooke, *Romeus and Juliet*, Shakespeare opera dois milagres de transformação: usando essencialmente a mesma história e os mesmos acontecimentos, seu talento essencialmente dramático sabe que nos seis meses que, no poema, Romeu e Julieta passam casados, alguma explicação seria possível; portanto, sua ação começa no domingo pela manhã e termina na madrugada de quinta-feira; em tal precipitação, realmente ninguém pode explicar nada a ninguém (HELIODORA, 2009, p. 75).

Da mesma forma que Shakespeare, vários tradutores intersemióticos se apropriaram, e ainda se apropriam, dos trabalhos do dramaturgo inglês para transformá-los em filmes, novelas televisivas, *graphic novels* e animações, dentre outras. Afinal, a prática da tradução intersemiótica, termo cunhado por Roman Jakobson (1959), possibilita o trânsito entre diferentes linguagens, quando da mudança de um meio semiótico para outro. O leitor é confrontado com sua história, experiências e ideologia, inseridas em um contexto socioeconômico, político e ideológico que compõe seu lugar de fala e sua linha teórico-filosófica. O texto lido é filtrado, ampliado e atualizado pelo tradutor, gerando uma tradução (CRUZ, 2009, p. 129). Como a visão de mundo sempre influencia na interpretação de uma obra de arte, é impossível resgatar o universo de um autor, quando se decide construir uma tradução de sua obra. É possível aproximar-se, mas nunca reproduzir exatamente o que foi produzido anteriormente, pois, a interpretação do tradutor intersemiótico estará condicionada à sua experiência de vida,

em um contexto distinto do vivenciado pelo autor da obra anterior. Todas as criações artísticas são fruto de uma experiência de vida que trazem as marcas de outros textos lidos, assistidos, fruídos, condição que impede a possibilidade de o autor ser criador de algo inédito, livre de influências. “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Uma produção cinematográfica, por exemplo, pode ser uma tradução intersemiótica de uma peça, uma canção, uma pintura, uma escultura, isto é, resulta de um exercício de interpretação de signos observados em um meio diferente. Anastácio (2009) aponta para a possibilidade de infinitas interpretações de uma obra, num processo de popularização da arte através da tradução intersemiótica, “desestabilizando padrões e narrativas já existentes, propondo releituras de tramas conhecidas e adaptando-as para o *locus* enunciativo de outras culturas” (ANASTÁCIO, 2009, p.253), onde identidades são sempre (re)fabricadas.

Como nenhum texto é pleno, cada um nos remeterá a diversas interpretações, gerando uma sucessão infundável de possibilidades interpretativas e tessituras intertextuais, sem que nenhuma delas seja completa e final. Estas interpretações são o que Derrida, em sua *Gramatologia* (1967), chamou de “suplemento”, isto é, a possibilidade inesgotável e ilimitada de adição de sentidos. *Maré* surge, então, como mais uma possibilidade de interpretação da obra de Shakespeare que, por sua vez, pode instigar outras diversas releituras em outras artes. Não cabe pensar uma adaptação apenas como um processo de perda, posto que muito se ganha com a suplementação efetuada pelos tradutores intersemióticos. Afinal, a tradução é o que antes faltava ao texto de partida, que se expande com a atualização e a recontextualização em outros tempos e espaços. Parte-se do ponto de chegada do texto anterior. Por todas essas razões, uma adaptação não é um parasita da anterioridade, uma vez que contribui para sua sobrevida, estabelecendo uma relação de retroalimentação e discussões sobre os diferentes pontos de vista. Dessa forma, melhor do que pensar em um embate entre cinema e literatura, é pensar no “encontro do cinema com a literatura” (AVELLAR, 2013, p. 23) para a construção de uma nova abordagem.

Não apenas transposições de linguagens, como ainda, transposições culturais são necessárias à construção de uma tradução intersemiótica, ou de qualquer outra tradução, a fim de compor um novo texto, possibilitar uma nova leitura, formar novas imagens, conhecimentos e valores que apontem para novas possibilidades, sujeitas a uma nova realidade que condicionará a interpretação da obra-fonte.

No caso dos textos shakespearianos, a velocidade de ação e as respectivas mudanças de cenas de suas peças assemelham-se à fluidez do cinema, um dos meios pelos quais o dramaturgo sobreviveu e foi revelado às gerações mais recentes. O fato nos conduz à indagação que abre o próximo sub-título.

### **1. Há limites para uma adaptação?**

A crítica com relação ao assunto pauta suas observações sobre as releituras utilizando-se de termos como infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização e dessacralização, todos pejorativos. Todavia, para os Estudos da Tradução, segundo a perspectiva pós-estruturalista, a prática da tradução intersemiótica é entendida como adaptação, implicando a interpretação de um texto suplementado por contextos próprios da cultura de chegada do tradutor, suas referências, seu lugar de fala e pelas necessárias modificações. A transformação de uma linguagem em outra, no caso da linguagem literária para o cinema, pode tornar um texto mais acessível a um público mais amplo. O que grande parte dos críticos se esquece de considerar é que uma adaptação não busca a retomada do texto anterior, do qual partiu. As adaptações exigem transformação, mesmo que o roteirista/cineasta busque a semelhança com o texto de partida. Dessa forma, o filme resultará de uma prática intertextual que irá dialogar com a anterioridade, mas será construída a partir de outro lugar de fala, tecida com fibras diferentes daquelas empregadas no período renascentista, como no caso de *Maré: nossa história de amor*.

O cinema, que também pode funcionar como importante veículo de popularização da ‘cultura erudita’, capaz de atingir um público maior que o da literatura, alcançando um grande número de espectadores do circuito comercial, pode ser um meio de “flagrar um olhar mais contemporâneo sobre as versões [...] por ele produzidas” (OLIVEIRA, 2004, p. 22), instituir um modo diferente de observação e de reflexão sobre o mundo e, por que não, de possibilitar “ao grande público” o direito de legislar sobre o seu saber, sem que este seja hierarquicamente produzido pelos eruditos, pois como proposto por Benjamin, “as técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa diante da arte” (BENJAMIN, 1982, p. 230).

As adaptações de obras literárias para o cinema ganharam força no Brasil a partir de 1915, com boa aceitação do público. Dotada de princípios próprios, posto que é uma expressão de outra arte, o filme é capaz de moldar uma nova realidade, com “autonomia

em relação ao texto-base” (OLIVEIRA, 2004, p. 46), embora com ele mantenha vínculos.

Há quem afirme que uma adaptação estraga, arruína, contamina ou, até, ameaça a leitura de uma obra literária. Esse tipo de opinião prende-se a crenças sobre aura, hierarquia, sacralização da arte erudita e originalidade, reflexo de um sistema secular de valores difundidos pela cultura ocidental que prega a “superioridade do erudito sobre o popular; do profundo sobre o superficial; da cópia sobre o simulacro [...]” (OLIVEIRA, 2004, p. 40), levando o cinema a enfrentar forte resistência, quando se trata de releituras da literatura canônica. Em contrapartida, Deleuze (1982) defende o simulacro como portador de uma potência positiva, na dissimilitude, que derruba a possibilidade de hierarquização entre as obras e retira do simulacro o polêmico rótulo inscrito na anterioridade.

Muitas vezes, travamos debates sobre qual a melhor adaptação de um determinado texto literário, ou, até mesmo, se alguma adaptação consegue capturar o conteúdo de um romance, como nós captamos. Entretanto, não podemos esquecer que cada tradutor intersemiótico é também um leitor e tem uma determinada impressão em relação ao texto lido. Sua leitura construirá, a partir de suas experiências estéticas e visão de mundo, no plano da imaginação, suas próprias imagens das palavras fruídas na forma escrita. Assim, cada texto literário pode gerar infinitas traduções intersemióticas, uma vez que o sujeito-leitor será sempre diferente e distinto dos demais. Cada tradução permite imprimir um traço cultural particular à obra anterior motivado por diferentes razões afetivas e ideológicas, que definirão os suplementos e a inevitável diferença possibilitados com a releitura, que já se estabelece a partir da mudança de meio midiático, do texto dramático para o fílmico.

O conceito de fidelidade não faz parte das pautas atuais dos Estudos da Tradução. Longe vão os dias em que a discussão, muitas vezes polêmica, ainda tinha espaço no meio acadêmico. Atualmente, o assunto se restringe a opiniões emitidas por críticos não especializados e por espectadores que esperam encontrar nas adaptações a que assistem, uma obra que espelha e repete aquela que leram. Quando a expectativa se frustra, a adaptação é considerada infiel, e, portanto, ruim.

Entretanto toda produção artística constitui uma obra aberta a diversas interpretações. A mudança de meio midiático – no caso desta dissertação – do texto dramático para o fílmico, já estabelece uma inevitável diferença, o que derruba a possibilidade de existência de fidelidade. O filme, mesmo na condição de adaptação de

um texto anterior, é uma obra diferente, uma nova obra, que nos permite questionar o “valor daquilo que a cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se” (CANCLINI, 1998, p. 156), colocando em cheque o reforço à condição de subalternidade de um determinado segmento social, ou até de uma nação. A nosso ver, *Maré, nossa história de amor* cumpre esse papel.

Cada leitor, ao entrar em contato com um texto literário, absorve-o e constrói suas imagens sobre personagens e contextos. O mesmo acontece com o diretor de uma obra fílmica que lê um texto e constrói sua interpretação. A literatura canônica se desloca, então, do pódio onde se instalam as representações sagradas da grande arte, e ocupa os espaços acessíveis ao grande público. Obviamente, a nova obra adaptada, se confrontada com nossa leitura, se apresentará diferente e não produzirá os mesmos efeitos criados em nossa imaginação. O fato, naturalmente, não a torna uma produção de menor valor, mas simplesmente uma obra diferente em sua abordagem, concebida a partir de outra leitura que não a nossa. No texto escrito, personagens, contexto e todo tipo de informação são apresentados por meio de palavras grafadas, que adaptadas para o cinema serão traduzidas em imagem, som, luz, impossibilitando, mais uma vez, o exercício da cópia ou do espelhamento. Cinema e literatura são artes diferentes, que implicam diferentes técnicas e recursos, que produzirão textos distintos filtrados pela interpretação de sujeitos singulares.

Afinal, se por um lado, um único indivíduo pode construir um texto literário escrito em casa, no escritório, no avião, numa prisão, em computador, blocos de papel ou até em guardanapos, um filme mobiliza diversas funções (diretor, maquiador, figurinista, fotógrafo, continuísta, operador de som, de luz, elenco) e equipamentos, exigindo um custo muito maior dada à necessidade de se investir em uma estrutura bastante complexa.

Além disso, se no texto literário uma personagem suscita movimentos na imaginação do leitor, que a concebe em suas características físicas, na obra fílmica seu “retrato” já é apresentado segundo as impressões do cineasta. Não raro, tais impressões são diferentes. Tomemos como exemplo, o texto *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Como o dramaturgo não descreve Romeu fisicamente, o cineasta italiano Franco Zeffirelli apresentou, nos anos 1970, um Romeu nos moldes europeus – branco, de cabelos lisos, cercado pelo cenário de espaços italianos renascentistas. Por sua vez, a carioca Lúcia Murat traz à tela um Romeu negro, com vasta cabeleira *blackpower* e *dreadlocks*. Entretanto, as escolhas não impedem o espectador de identificar o

personagem brasileiro como ressignificação da obra dramática shakespeariana, em outro contexto.

As mudanças estabelecidas por deslocamentos de lugar e tempo de fala do autor de uma obra artística estabelecem, também, outras diferenças entre a anterioridade e sua adaptação. Se imaginarmos que pessoas oriundas de diferentes regiões do Brasil vivenciam contextos distintos, o que dizer de autores de países e momentos diferentes, como por exemplo, de Lúcia Murat, cineasta no Brasil, no século XXI e William Shakespeare, dramaturgo na Inglaterra, do século XVI.

## **2. Pensando hierarquias**

A ideia de superioridade da literatura sobre o cinema deriva de uma série de preconceitos referentes ao tempo de existência da primeira em relação ao segundo; da ideia platônica de que a arte visual seria inferior à verbal; e da logofilia, que valoriza as palavras em relação a outras linguagens. No entanto, tais preconceitos foram questionados pelo pós-estruturalismo, o que nos conduz a colocar em cheque a ideia de hierarquia estabelecida entre os chamados “cópia” e “original”. Uma adaptação, vista por muitos como cópia, não é necessariamente inferior à obra que a antecedeu, e, portanto, não está a ela hierarquicamente subordinada.

Cada meio midiático pode ser bom em alguns aspectos e ruim em outros, privilegiando diferentes estéticas. Cada um possui sua especificidade derivada de seus modos de expressão: a obra escrita é veiculada por um único modo – a grafia. O cinema envolve imagem em movimento, som, material escrito (no próprio filme ou na legenda), jogos de luz e sombra, dentre outras especificidades. Assim, um escritor pode fazer muito a partir de pouco material, já os diretores–adaptadores têm que fazer muito a partir da complexa estrutura.

Diversas podem ser as circunstâncias que promovem a criação de um filme a partir de um romance: questões sociais, ideológicas, políticas, culturais. Diferentes aspectos podem ser relativizados ou repetidos a depender dos interesses de quem o produza “exercendo sobre o público uma influência decisiva para a elaboração de desejos, gostos, afetos e visões do mundo” (OLIVEIRA, 2004, p. 24), retratando diferenças, afirmando culturas, reforçando ideologias de uma determinada classe ou aparelho ideológico dominante, ou até, glorificando valores e figuras humanas.

Há que se lembrar que a *patronagem*, termo cunhado por André Lefevere (1992), para se referir às forças de influência – mercadológicas, financeiras e ideológicas – que determinam o que pode e deve ser inserido numa tradução intersemiótica, pode estabelecer certa limitação ao processo de criação do tradutor, fazendo com que empresários assumam “um papel mais decisivo que qualquer outro mediador estético especializado (crítico, historiador de arte) e tomem decisões fundamentais sobre o que deve ser ou não produzido e transmitido” (CANCLINI apud OLIVEIRA, 2004, p. 47) em determinado panorama artístico e cultural. Assim, as escolhas feitas por um diretor podem resultar de algum tipo de imposição, muitas vezes de ordem mercadológica.

Os efeitos artísticos impostos ou genuinamente escolhidos, afetam a plateia de diferentes formas, uma vez que o cinema pode provocar impressões simultâneas, dada a apresentação simultânea de efeitos sonoros, fotográficos, fala e atitude das personagens e a imagem sujeita à luz. A música, por exemplo, estabelece diferentes atmosferas durante a exposição da adaptação fílmica: alegria, tristeza, tensão, suspense. Em *Maré*, uma das funções da música é traduzir o papel do coro, que em *Romeu e Julieta* é constituído por palavras escritas (no texto dramático) ou faladas (no texto encenado), estabelecendo as transições de cenas.

O fato de o cinema se construir como tessitura de diversas manifestações artísticas – fotografia, música, pintura, dança – levou alguns autores a cunharem expressões que o identificam como “pintura em movimento” (Ricciotto Canudo); “escultura em movimento” (Vachel Lindsay); “música da luz” (Elie Fauré). Os jogos de palavras marcam, claramente, o lugar de fala de cada criador das expressões, na condição de sujeitos profundamente relacionados às artes. Canudo<sup>10</sup>, por exemplo, foi um teórico dos estudos cinematográficos; Vachel Lindsay foi o poeta norte-americano conhecido como o pai da poesia cantada; e Elie Fauré foi um historiador da arte. As expressões cunhadas marcam a característica sinestésica (despertando diferentes sentidos como a visão, a audição e, contemporaneamente, até mesmo o olfato e o tato, como é possível constatar nas salas de cinema 4D) e sintética (dada a característica de absorção e síntese de diversas artes).

Claro está, portanto, que a análise de uma adaptação fílmica exige um olhar amplo e diverso por uma multiplicidade de aspectos. Nesse sentido, o pesquisador

---

<sup>10</sup> Canudo cunhou a expressão “sétima arte”, para se referir ao cinema.

encontra em *Palimpsestes* (1982) de Gerard Genette o termo cunhado por ele – transtextualidade – que nos permite observar uma série de detalhes, quando se depara com um texto traduzido intersemioticamente. A partir desse novo conceito, Genette constrói uma taxonomia capaz de estabelecer uma importante rede de relações dialógicas que podem ser consideradas, quando pensamos uma adaptação fílmica a partir de um texto literário. No caso da presente dissertação, por exemplo, a história do impedimento de amor entre dois jovens oriundos de grupos de pertencimento rivais e seu fim trágico, estabelece marca de transtextualidade com o *Romeu e Julieta* shakespeariano possibilitada pela taxonomia do estudioso francês, que propõe cinco formas distintas que, simultaneamente, muitas vezes se interpõem, e nos permitem observar as diversas relações dialógicas numa adaptação cinematográfica.

A “intertextualidade” ou a “efetiva co-presença de dois textos” sob a forma de citação, plágio ou alusão. No caso da presente pesquisa, temos o texto de Shakespeare presente com suas marcas, de personagens e enredo, na obra de Lúcia Murat. A “paratextualidade” que se refere às relações entre títulos, prefácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações. A “metatextualidade” referente às críticas e comentários construídos sobre a obra, sejam eles explícitos ou não, o que discutimos no item 6, Capítulo 4 desta dissertação, tratando sobre a repercussão do filme na sociedade, por vezes positiva, por vezes negativa. A “arquitextualidade” que diz respeito aos títulos usados como alusão à obra de partida, facilitando sua divulgação dada a popularidade da obra anterior. Em uma das edições de *Maré: nossa história de amor* havia uma referência direta à peça do dramaturgo inglês, onde se lia “Um outro Romeu, uma outra Julieta”<sup>11</sup>. Tal é o caso, também, de *O casamento de Romeu e Julieta*, título de outra produção fílmica brasileira baseada na obra de Shakespeare. A “hipertextualidade” que estabelece a relação entre texto de partida (o hipotexto) e o texto de chegada, isto é, a adaptação (o hipertexto). No caso desta dissertação, *Romeu e Julieta* é o nosso hipotexto do qual *Maré, nossa história de amor*, nosso hipertexto, parte e com o qual dialoga, mantendo marcas dessa relação. Há que se lembrar que um hipertexto como *Maré* pode vir a se tornar um hipotexto, depois da leitura de outro observador e gerar um novo, ou novos hipertextos, pois as possibilidades de leituras são infinitas.

Para Robert Stam (2000), adaptações podem ser vistas como uma espécie de negociação de intertextos, já que todo texto apresenta marcas de outros, explícita ou

---

<sup>11</sup> Ver fotos da capa referenciada nesta dissertação (Item 2, cap. 3 e item 2, cap. 4).

implicitamente, seja na linguagem utilizada, seja no enredo, ou na caracterização das personagens.

### **3. Suplementando hipotextos**

As reflexões, que desenvolvemos até aqui, dão ao leitor a dimensão da complexidade das relações entre a literatura e o cinema, no âmbito da tradução intersemiótica. Não nos ateremos aos inúmeros detalhes que o trabalho envolve, mas gostaríamos de tangenciar alguns aspectos, que consideramos relevantes.

Cada texto literário pode gerar infinitas adaptações. Cada ressignificação pode imprimir um traço cultural à obra anterior, assim como pode ser motivada por diferentes razões afetivas e ideológicas que definirão os suplementos a serem inseridos à releitura, podendo surgir em qualquer parte da nova obra: início, meio ou fim.

Como a nossa visão de mundo sempre influencia na interpretação de uma obra de arte, é impossível resgatar a intenção e o universo de um autor, quando decidimos criar uma tradução dele. Podemos nos aproximar, mas não reproduzir exatamente o que foi produzido anteriormente, até porque nossa verdade estará condicionada à nossa experiência de vida, num contexto distinto daquele vivenciado pelo autor. Todas as criações artísticas são fruto de uma experiência de vida que faz com que o autor traga em si as marcas de outros textos que leu, ouviu ou assistiu, negando a possibilidade do autor ser criador de algo inédito, livre de influências, o que nos remete à afirmação de que “assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos, mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

As transformações de seleção, amplificação, concretização e atualização levam um hipotexto a se transformar em hipertexto, através de inserções, supressões ou modificações operadas num texto. Tais procedimentos possibilitam os suplementos, isto é, os acréscimos ou subtrações de meios e informações à adaptação fílmica que, ao invés de violar o texto de partida, oportunizam sua sobrevivência ao longo dos tempos. A compreensão de que a todo texto falta alguma coisa que poderá sempre ser acrescentada, infinitamente e de diferentes formas, confere o caráter de inovação e permanência à obra de arte, pondo fim a discussões estéreis sobre infidelidade.

No caso de *Maré, nossa história de amor*, por exemplo, são exemplos de suplementos: a mudança do contexto do século XVI para o XXI; a escolha das favelas do Rio de Janeiro, ao invés da Itália renascentista; a opção por um Romeu negro; o uso da música e da dança, que caracterizam a mudança para o gênero musical, dentre outros. A confirmação da possibilidade de se obterem infinitos hipertextos, a partir do hipotexto *corpus* desta pesquisa, se confirma com o grande número de adaptações existentes de *Romeu e Julieta*. Cada novo hipertexto suplementa o hipotexto. Cada novo hipertexto acrescenta algo que faltava ao hipotexto.

Não apenas transposições de linguagens, como ainda, transposições culturais são necessárias à construção de uma tradução intersemiótica a fim de compor uma nova leitura, formar imagens, conhecimentos e valores que apontem para novas possibilidades, sujeitas a uma nova realidade que condicionará a interpretação da obra-fonte.

Um hipertexto é obtido a partir de um hipotexto também através da reculturalização, levando a obra anterior a ser adaptada para um novo contexto histórico e cultural, apresentado num outro meio midiático. Dessa forma, um texto pode ter suas informações transformadas segundo os interesses do seu adaptador-tradutor, como se vê em *Maré, nossa história de amor* em relação a *Romeu e Julieta*, em que diversas modificações, supressões e inserções podem ser percebidas, quando procedemos o cotejo entre ambas. Evidentemente, são difíceis as escolhas referentes ao que ou quem permanece, o que ou quem sai, quem ou que aparece no hipertexto a fim de fundamentar a interpretação–leitura do seu autor em relação ao hipotexto.

Em *Maré*, por exemplo, o pai de Ana Lídia, que no hipertexto representa Julieta, não aparece, apenas é mencionado. Afinal, no texto fílmico ressignificado, há espaço para que as mães administrem a família sem a presença da figura paterna. Jonathan, o Romeu da adaptação de Lúcia Murat, tem dois irmãos: um sambista, trabalhador, e outro adotado, líder de uma das facções rivais do tráfico na favela da Maré, o que configura inserção de elementos que não aparecem na obra de Shakespeare. Além dessas, há outras mudanças efetuadas nas personagens que permanecem ou são inseridas no hipertexto, resultantes das recontextualizações de *Romeu e Julieta* propostas por Murat.

Não apenas personagens, mas passagens–chave podem ser ignoradas, criadas ou alteradas no hipertexto. Para exemplificar esta operação em relação ao filme *Maré, nossa história de amor*, podemos citar a exclusão da personagem que representaria a

Rosalina, por quem Romeu estaria apaixonado antes de conhecer Julieta; a supressão das falas do pai de Julieta que, no caso de *Maré*, como tradução da peça de Shakespeare, se encontra preso. Como alterações, podemos mencionar a substituição da figura masculina do Frei Lourenço pela professora de dança, Fernanda; a localização da tragédia que se desloca da Verona renascentista para o submundo do crime numa favela no Rio de Janeiro; além da surpreendente mudança com relação ao final trágico dos jovens amantes. Como inserção, podemos citar manifestações artísticas como a dança, a música. Além disso, a questão temporal não pode ser esquecida, por conta dos diferentes contextos históricos que permeiam os textos, e do momento de ocorrência de alguns fatos.

Todo tradutor lê o texto, deslendo-o, porque para traduzir é necessário interpretar, e o tradutor é intérprete, em sua tarefa, aciona seus próprios desejos, suas particulares experiências, e suas pessoais circunstâncias, e não desejos, experiências e circunstâncias do autor do original. A tradução traz à cena o contexto histórico-cultural do tradutor. Assim, uma “tradução” que realmente mereça ser equiparada ao original é aquela que se torna autônoma, outra, criativa e interpretativa. (ALVES, 2013, p. 90)

O suplemento à peça teatral *Romeu e Julieta* configurado em *Maré*, nossa *história de amor* expande o texto de partida para além da história trágica dos amantes. Com o filme, Lúcia Murat provoca reflexões sobre diversas outras questões relevantes ao contexto sócio histórico brasileiro como violência, tráfico de drogas, a relevância da arte como elemento que permeia universos os mais distintos, inclusão e exclusão, poder e subalternidade, dentre outras.

O cinema pode ser visto como uma tradução da narrativa de um romance através de imagens, onde o lirismo de uma cena se dá não apenas nas palavras, mas também através das imagens e jogos de câmeras, a exemplo da cena final de *Maré*, com a morte dos protagonistas, com a imagem do sangue de Jonathan, escorrendo do caixão, e a chuva de papel picado que cai sobre Ana Lúcia, atingida por um tiro em meio ao combate entre as facções. Há, ainda, o recurso dos *close-ups*, por exemplo, como no caso da focalização do rosto de Fernanda, quando da morte de Jonathan, que “são geralmente revelações dramáticas do que realmente está acontecendo sob a superfície das aparências” (BALÀZS, 1992, p. 186), onde palavras deixam de ser necessárias.

Na construção de uma tradução intersemiótica, as marcas de um tradutor são deixadas pelo fato de que é impossível evitar a interferências das suas emoções e

subjetividade na interpretação de uma narrativa que antecede seu trabalho. O tradutor não tem como ser transparente ou invisível. Tradutores intersemióticos “estão imbuídos da possibilidade de interferir, rasurar, deslocar ou até mesmo transgredir trechos ou passagens, no processo de traduzir em imagens, conteúdos, inicialmente codificados por meio de palavras” (OLIVEIRA, 2013, p. 144), entrelaçando literatura e cinema, sem se preocupar em estabelecer hierarquias, e não apenas verter “[...] o enredo literário no cenário cinematográfico” (NOVAES, 2013, p. 62). Nomes, fatos, locais, características das personagens podem ou não ser mantidos ou desconstruídos para dentro de um novo contexto, escolhas impostas pelo tempo, pela cultura, pela ideologia.

O silêncio, um som, uma canção, uma imagem, uma palavra verbalizada ou escrita, produzem lembranças, associações, estabelecem relações, provocam reflexões que, através de um “processo de contraste e atualização” segundo Roberto Schwarz, culminam em interpretações como potências criativas de traduções das mais diversas, em diferentes contextos, onde discursos contemporâneos, “[...] num jogo ético e estético que desloca por dentro a tradição, sem anular os significados do texto de origem e sem inibir a potência dos novos dispositivos contemporâneos nas imagens do texto de chegada” (NOVAES, 2013, p. 45) são construídos a partir de um processo de apropriação do discurso da anterioridade. Como afirma um dos personagens do filme, depois de assistir ao balé *Romeu e Julieta*, na tela de uma televisão velha, ao som de Prokoviev, “nada mudou. É tudo igual. A diferença é que naquele tempo se matava com a ponta da espada. Hoje se mata é com bala mesmo”.

As palavras do adolescente permitem confirmar a adaptação como um exercício de transformação e, simultaneamente, contato com a anterioridade, caracterizando a tradução como trabalho de semelhança na diferença. O caráter intertextual das obras de arte nos possibilita retomar a afirmação de que as “[...] adaptações fílmicas em geral não se limitam a um único texto fonte [...] mesmo adaptações fílmicas de textos literários famosos, geralmente não se limitam a adaptar aquela única fonte literária [...] outros aspectos, tais como, direção, atuação, figurino, luz, fotografia, música, etc. podem ter sido influenciados por outros modelos e convenções [...].” (CATTRYSSSE, 1992, p. 61)

Independente de quantas tenham sido as traduções de um determinado romance, conto ou texto dramático, muitas outras podem vir a surgir, focalizando aspectos ainda não retratados, sob os mais diversos pontos de vista dos mais diferentes personagens constantes nas narrativas, deslocadas para os mais diversos momentos históricos e para as mais diferentes locações, nos mais diversos gêneros, nas mais diversas linguagens.

Seja sob a forma de quadrinhos, áudio-livros, música, escultura, pintura, séries televisivas, novelas, documentários, dramas, comédias, é importante perceber a prática da adaptação como um estímulo à inovação a partir de um texto fonte, visto por Stam como “uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais” (STAM, 2006, p. 50) a serem exploradas pelo tradutor.

## CAPÍTULO 3

### *Romeu e Julieta*

#### 1. Breve análise dos personagens

Na peça shakespeariana, Romeu e Julieta são os personagens principais, os heróis trágicos. Ele é um Montéquio e ela uma Capuleto, famílias rivais sem que se saibam as razões do ódio que as separa. No início da peça, Romeu demonstra ser imaturo, condição revelada em face de um amor idealizado nutrido por Rosalina, personagem que é apenas citada no texto dramático, isto é, não tem qualquer fala, e funciona como uma espécie de balizadora da imaturidade de Romeu antes de conhecer Julieta. O jovem esconde de sua família a razão de buscar a solidão, justificada pelo amor não correspondido. Já por Julieta, por quem se apaixona imediatamente ao vê-la, seu amor é correspondido,

**CORO.** Agora, o antigo desejo em seu leito de morte jaz, e a nova afeição já se oferece para ocupar seu lugar. Aquela beleza por quem padecia o jovem amoroso, por quem ele se dispunha a morrer, agora nem mesmo bela lhe parece quando comparada à suave Julieta. Agora Romeu é amado e ama mais uma vez, enfeitiçados os dois pelo encanto da beleza de suas juventudes. [...] (Ato Segundo, Prólogo)<sup>12</sup>

O amor deixa então de ser idealizado, como anteriormente. Entretanto, essa paixão despertada por Julieta, incontida e arrebatadora, passa a se contrapor a uma outra característica do protagonista masculino: a impulsividade. Logo “no momento em que vê Julieta, o discurso de Romeu se altera radicalmente: jovem e romântico, é claro que ele ainda cairá em excessos verbais, mas deixa de falar de si para falar de Julieta” (HELIODORA, 2009, p. 43). Este traço da impulsividade é exacerbado com a necessidade que ele tem de vingar a morte de Mercúcio, matando Teobaldo, primo de sua amada. É essa mesma impulsividade que o leva, no final, a cometer suicídio ao receber a notícia da suposta morte de Julieta, sem que o confessor e amigo, o Frei Lourenço, pudesse fazer qualquer coisa para impedi-lo.

---

<sup>12</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 47.

A jovem Julieta, que tem em sua Ama e no confessor Frei Lourenço os grandes confidentes, é apresentada como uma personagem de treze anos de idade e alvo dos planos de seu pai para que se case com o jovem Páris, desejo apoiado por sua mulher, a Senhora Capuleto, submissa a suas determinações. Entretanto, o casamento ainda não faz parte dos planos da jovem, pelo menos até encontrar Romeu. De acordo com os padrões sociais da época, Julieta chega a cogitar da possibilidade de casar-se com Páris, a fim de corresponder ao desejo de seus pais. O plano cai por terra, quando a jovem conhece Romeu Montéquio. Julieta, por não se permitir contaminar pelo ódio de sua família, desafia os pais, casando-se secretamente com Romeu, recusando-se a aceitar o casamento arranjado com Páris. A recusa desencadeia grande revolta no Senhor Capuleto que ameaça abandonar a filha, atitude passivamente reforçada por sua esposa, de acordo com os padrões da época. Na Inglaterra, a condição da esposa não diferia muito dos padrões da Idade Média. “O casamento torna-se o lugar por excelência da obediência feminina desejada pelas autoridades religiosas e políticas. A identidade da mulher submerge como que engolida pelo marido.” (LINS, 2012, p. 261).

Para Julieta, uma jovem na época, o único impedimento para a realização do seu amor por Romeu reside em seus nomes, questão para a qual ela não dá importância,

**JULIETA.** É só teu nome que é meu inimigo. Mas tu és tu mesmo, não um Montéquio. E o que é um Montéquio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem qualquer outra parte de um homem. Ah! Se fosses algum outro nome! O que significa um nome? [...] (Ato II, Cena II)<sup>13</sup>

Apaixonado, o jovem casal se entrega aos desejos do amor, que só será consumado após o casamento ministrado pelo Frei Lourenço.

**Romeu:** Se com minha mão indigna profano este rico santuário, é esta a gentil multa que me disponho a pagar: meus lábios, dois envergonhados peregrinos, encontram-se prontos para suavizar esse toque rude com um beijo terno.

**Julieta:** Bom peregrino, subestimas tua mão e a ela não fazes jus, que assim demonstrou respeitosa devoção. Pois os santos têm mãos que se deixam tocar pelas mãos dos peregrinos, e o beijo do romeiro dá-se palma com palma.

**Romeu:** Mas os santos têm lábios, e os romeiros também.

**Julieta:** Sim, peregrino, lábios que eles devem usar.

**Romeu:** Ah, então, minha santa criatura, permite que os lábios façam o que as mãos fazem; tens de concordar comigo em que elas se unem em prece, para que a fé não se transforme em desespero.

---

<sup>13</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 52.

**Julieta:** Os santos não se movem, tens de concordar comigo, em consideração aos fiéis.

**Romeu:** Então não te movas enquanto minha prece eu executo. Assim, desde meus lábios, através dos teus, meu pecado é absolvido. (*Beijando-a.*)

**Julieta:** Então meus lábios agora têm o pecado que tiraram de ti.

**Romeu:** Pecado tirado de meus lábios? Ah, violação com doçura instigada. Devolve a mim meu pecado.

**Julieta:** Beijas tão bem! (Ato I, Cena 5)<sup>14</sup>

O caráter de sacralização do amor no diálogo entre os amantes é reforçado pela presença de Frei Lourenço, um padre franciscano e estudioso das propriedades químicas das plantas. O personagem é responsável por abençoar o casamento secreto entre os amantes, na esperança de que isto possa funcionar como elo entre as duas famílias, e como forma de trazer a paz de volta a Verona. Afinal, mesmo se casando em segredo, os amantes seguiam os novos preceitos do século XVI, quando “o casamento torna-se uma cerimônia puramente religiosa. Os ritos antes executados pelo pai são agora integrados na missa e reservados aos sacerdotes.” (LINS, 2012, p. 258) Entretanto, o intento do padre mostra-se improvável depois do assassinato de Teobaldo por Romeu, culminando no banimento do protagonista. Apesar de arquitetar um plano para ajudar os amantes a viver sua história de amor, os esforços de Frei Lourenço resultam no contrário, com a tragédia da morte de Romeu e Julieta.

A Ama de Julieta, conferindo certo tom de comicidade à peça, criou-a desde a infância e aparece sendo mais cuidadosa com a jovem do que sua mãe biológica. Ela se diferencia da postura inocente e romântica dos protagonistas, por apresentar certa malícia em seu discurso sobre a sexualidade.

**Ama:** [...] podia correr, e se reboleava toda para cá e para lá. Pois exatamente no dia anterior ela tinha batido a testa, e então meu marido – que Deus o tenha! Aquele sim, era uma alma alegre – pegou a menina no colo: *Então, disse ele, caíste de cara no chão? Quando fores maiorzinha e souberes mais do mundo, cairás de costas. Combinado, Jule?* e, por minha Nossa Senhora, a infeliz, tão bonitinha, parou de chorar e respondeu: *Combinado.* [...]

**Lady Capuleto:** Já basta. Peço-te encarecidamente, pára de falar.

**Ama:** Sim, senhora. E o entanto, não consigo parar de rir, só de pensar que ela parou de chorar e disse *Combinado*. E posso lhe garantir, senhora, ela tinha na testa um galo tão grande como um colhão de galo, um tremendo calombo; e ela abriu o berreiro! Então, disse meu marido, *caíste de cara no chão? Quando fores maiorzinha e souberes mais do mundo, cairás de costas. Combinado, Jule?* e, ela controlou o choro e disse *Combinado*. (Ato I, Cena III).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 44-46.

<sup>15</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 32.

A Ama apoia Julieta em seu casamento com Romeu até ele ser banido de Verona, o que, então, a leva a sugerir Páris como um bom pretendente. É ela quem primeiro encontra Julieta deitada na cama, supostamente morta. Páris é um nobre parente do príncipe Éscalo. É o oponente de Romeu na disputa pelo coração de Julieta, embora não demonstre ser apaixonado pela jovem, a não ser na cena em que vai ao túmulo da moça para homenageá-la, momento em que enfrenta Romeu e é morto por ele,

**Páris** – Rejeito o seu pedido e o declaro aqui preso, por criminoso.

**Romeu** – Vai querer me provocar? Então, defenda-se, rapaz! (*Eles lutam.*)

**Pajem** – Ai, meu Deus, eles estão lutando! Vou chamar a Guarda! (*Sai.*)

**Páris** – Estou morto! (*Cai.*) Se tem piedade, abre a tumba e coloca-me junto a Julieta. (*Morre.*) (Ato V, Cena II)<sup>16</sup>

Os pais de Julieta protagonizam o casal inserido nos moldes patriarcais. O senhor Capuleto, de temperamento forte, arrogante e dominador, acha que pode determinar o destino de sua filha, ainda que de início, antes da morte de Teobaldo, parecesse mais aberto em relação à questão do matrimônio da moça. Apesar da postura irredutível, na cena do baile de máscaras em sua casa, demonstra flexibilidade ao impedir que Teobaldo agredisse Romeu. Como bom anfitrião, não desejava ser grosseiro com os que ali se encontravam. Infelizmente, somente com a trágica morte de sua filha compreende a importância de selar a paz entre as duas famílias.

Romeu e Julieta não tem nada o que aprender: seus pais, os mantenedores do ódio (cujas causas jamais são apresentadas) é que tem de passar pelo processo trágico. E, como disse anteriormente, faz-se presente o problema do bom e do mau governo: a tragédia só tem o que podemos chamar de *happy ending* moral, ou seja, a reintegração do Estado na paz – ao preço das vítimas da guerra civil – porque desde o início, Éscalo, o príncipe, é contra o conflito, como fica dito ao fim da primeira e gratuita briga [...] (HELIODORA, 2009, p. 77).

O príncipe Éscalo é a representação da lei, aquele que tenta manter a ordem em Verona e enfrentar corajosamente as famílias rivais. Na peça, “ [...] um crime cívico privado – a luta entre duas grandes casas – é suficiente para matar os amantes, e se estes não são corruptos devemos lembrar que um governante responsável defende com empenho a paz e a ordem da cidade contra tal irresponsabilidade privada”

---

<sup>16</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 144.

(HELIODORA, 2009, p. 290). Ao final da peça, é Éscalo quem informa os Capuleto e os Montéquio sobre a tragédia e os adverte sobre as consequências de sua rivalidade.

Benvólio e Mercúcio são os amigos de Romeu. O primeiro tenta incentivar o amigo a superar sua dor pelo amor não correspondido. É ele também que tenta apaziguar a situação entre os criados das famílias oponentes no início da peça, além de tentar evitar que Mercúcio e Teobaldo se enfrentem antes da intervenção de Romeu. Assim como os protagonistas, Benvólio parece ser o mais equilibrado em relação à rivalidade entre as famílias, com uma postura de apaziguador, ao contrário de estimulador de enfrentamentos entre elas. Já Mercúcio é o amigo sensual, sarcástico e brincalhão de Romeu. Chama a atenção por sua vitalidade e utiliza-se de linguagem de cunho obsceno, quando conversando com os amigos, Romeu e Benvólio, assim como quando se dirige à Ama de Julieta,

**Mercúcio:** Se o amor é cego, não pode acertar o alvo! Agora ele vai se sentar sob um pessegueiro e desejar que sua amada fosse aquele tipo de fruto que as donzelas chamam de pêssego quando riem sozinhas. Oh, Romeu, se ela fosse, oh, se ela fosse um par de nádegas que se entrega, e tu, uma pêra rija! [...] (Ato II, Cena I).<sup>17</sup>

Vale observar que a linguagem obscena de Mercúcio não aparece em muitas traduções interlinguais e intersemióticas da obra de Shakespeare. No recorte abaixo, a mesma cena, na tradução de F. Carlos de Almeida Cunha e Oscar Mendes (1978), traz a marca da censura pelo uso da expressão *et cetera*, que substitui algum impropério usado pelo personagem.

**Mercúcio:** Se o amor é cego, não pode acertar no alvo! Agora, deve estar sentado debaixo de uma nespereira e desejando que sua dama seja essa espécie de fruta que as criadas chamam de nêspersas, quando estão rindo entre elas. Oh! Romeu, se ela fosse! Oh! se ela fosse uma aberta... et cetera e tu, uma pêra pontuda!(Ato II, Cena I)

Mercúcio é descrente do amor e faz pouco caso dos sentimentos do amigo, como se observa no recorte. Sua morte desencadeia o desejo de vingança de Romeu em relação a Teobaldo e, simultaneamente, instaura a tragédia. A comicidade que encontramos em Romeu e Julieta tem fim com a morte do personagem. Mercúcio aparece na obra de Shakespeare como um suplemento atenuador da obra de seu

---

<sup>17</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 50.

predecessor, Arthur Brooke, como que numa tentativa de amenizar o tom trágico da obra anterior, trazendo para *Romeu e Julieta*, certo tom satírico e certa comicidade.

Teobaldo, primo de Julieta, parece ter como maior objetivo na vida combater os Capuleto, o que o torna o personagem mais beligerante da trama. Ao provocar Romeu para um combate, trava luta com Mercúcio e o assassina, tornando-se alvo do desejo de vingança do marido secreto de sua prima.

Esses personagens, além de outros, compõem a tragédia lírica do dramaturgo que,

[...] interessado na conduta humana, [...] sentira naturalmente a necessidade de tratar de seu próprio tempo; mas, sendo um poeta dramático, não poderia evitar transmutar a corrupção que o cercava e preocupava em uma visão válida não para o seu tempo mas para sempre: sua visão da corrupção, para atingir seu alvo, precisaria de um foco, um microcosmo que refletisse o macrocosmo, e depois de quase uma década ele pode ter sorrido ante o pensamento de outrora haver escrito uma história de amor romântico na qual dois amantes alcançavam uma vitória moral sobre um corpo social em conflito, comprando a paz com suas vidas (HELIODORA, 2009, p. 290).

## 2. *Romeu e Julieta*: um mito revisitado

O enredo da peça *Romeu e Julieta* com a história dos amantes fadados a sucumbirem ao que o destino determina, é considerado verídico. Há quem acredite que ocorreu no início do século XIV. No entanto, o tema é, de fato, muito mais antigo e foi abordado de inúmeras maneiras – Anthia e Habrocomes, Orfeu e Eurídice, Tristão e Isolda, Lancelote e Guinevere – por inúmeros autores. O primeiro a usar os nomes Romeu e Julieta foi Luigi da Porto. Bandello adapta a história a partir do francês escrita por Pierre de Boistreau de Launay. A tradução para o inglês, em forma de versos, por Arthur Brooke com o título *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562), foi o texto a partir do qual William Shakespeare escreveu a sua peça encenada em torno de 1596-7.

A questão do duplo suicídio enfocada na obra, já aparecera na obra de Ovídio, *Metamorfoses*, com o conto *Píramo e Tisbe*, os jovens amantes proibidos por seus pais de se verem. Shakespeare traz, de passagem, a triste história de Ovídio, mantendo o nome dos protagonistas, para a sua comédia *Sonhos de uma noite de verão*, nela inserindo uma outra peça, que também aborda a impossibilidade de união entre casais, mas que termina com final feliz, num jogo de extrema criatividade do dramaturgo inglês.

A lenda eterna do casal apaixonado de Shakespeare atrai milhões de visitantes à cidade italiana de Verona, anualmente. Da mesma forma, atrai cineastas, roteiristas, cartunistas, pintores, músicos, bailarinos que buscam adaptar *Romeu e Julieta* para o cinema, os quadrinhos, o desenho animado, o balé, numa sucessão de hipertextos que reescrevem a tragédia romântica nas mais diversas interpretações, da mesma forma que o fez William Shakespeare. Em cada releitura, uma forma diferente de revelar temas como ódio e rivalidade entre famílias ou grupos de pertencimento; as relações pautadas na confiança, que na peça ficam a cargo da Ama de Julieta e do Frei Lourenço, como os detentores dos segredos dos amantes; o amor romântico; conflitos entre gerações; paixão; violência; livre arbítrio; suicídio; relações entre pais e filhos; limites a serem respeitados em relação à privacidade dos filhos e dos pais são alguns dos temas que vêm sendo discutidos a partir de *Romeu e Julieta*.

No cinema internacional, inúmeros são os filmes baseados na tragédia shakespeariana em pauta: as adaptações dirigidas por George Cukor (1936, EUA), nomeado para quatro Oscars, incluindo o de Melhor Atriz, com os atores Leslie Howard e Norma Shearer interpretando os protagonistas; dezoito anos mais tarde, a adaptação de Renato Castellani (1954, UK/Itália), com Laurence Harvey em sua estreia como Romeu e Susan Shentall como Julieta; *West Side Story*, o musical ganhador de dez Oscars, dirigido por Leonard Bernstein (1961), com Natalie Wood como Maria (a Julieta); a adaptação de Franco Zeffirelli (1968, Itália /UK) com os atores Leonard Whiting e Olivia Hussey; a obra de Baz Lurhmann, (1996, EUA), com Leonardo DiCaprio e Claire Danes; a adaptação bollywoodiana *Qayamat Se Qayamat Tak*, (1988, dir. Mansoor Khan); o filme *Indian Romeo and Juliet* (1912, dir. Laurence Trimble), inserindo a trama no contexto indígena dos Estados Unidos, dentre outros. No Brasil, temos alguns exemplos de adaptações de *Romeu e Julieta* com os filmes: *O casamento de Romeu e Julieta* (2004, dir. Bruno Barreto); *Era uma vez...* (2008, dir. Breno Silveira); além de *Maré, nossa história de amor*, obra de Lúcia Murat (2007), esta última a ser analisada no capítulo seguinte.

É interessante pensarmos sobre como a leitura de uma obra literária nos afeta, quando a assistimos traduzida na tela do cinema. Da mesma forma, somos afetados quando lemos um livro depois de assistir à sua adaptação cinematográfica. A partir das reflexões de Julia Kristeva, é possível entender as adaptações como uma vasta “permutação de textualidades”, ao invés de considerar simplesmente um jogo de perdas e ganhos. O balé da intertextualidade desfaz as hierarquias, e nos permite compreender

o cinema como uma prática “que não está necessariamente subordinada [...] ou atuando como um parasita” (STAM, 2006, p. 22) da anterioridade. Além disso, o conceito de desconstrução de Derrida pode nos ajudar a contemplar as adaptações como ferramenta importante para a sobrevivência das obras-fonte, posto que sem elas, a anterioridade não se propagaria através dos tempos, recriando-se, atualizando-se sob os mais diversos pontos de vista de diferentes diretores-tradutores, ressignificações que funcionam como “um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24). A adaptação se torna, portanto, mais um meio narratológico, expressão comunicativa, situada num dado contexto, complementando as lacunas de uma produção literária, situando-a para além da mera cópia. A adaptação não apenas imita algo anterior, mas cria uma nova situação áudio-visual-verbal que suplementa o conteúdo da anterioridade a partir da perspectiva de um tradutor-leitor, numa dentre várias possíveis interpretações.

Resumidamente, podemos identificar algumas diferenças nas escolhas dos autores de algumas ressignificações de *Romeu e Julieta*. O filme de George Cukor, por exemplo, é filmado em preto e branco; o figurino procura retratar as vestes da época; Rosalina, ao contrário do que ocorre no texto da peça de Shakespeare, aparece para o público; o texto segue bem próximo ao de Shakespeare, com alguns detalhes excluídos, mas com outros aspectos adicionados, a julgar pela inserção de Rosalina, é possível confirmar que numa adaptação, perdas e ganhos são identificados, dada à infinidade de leituras que podem ocorrer segundo interesses, subjetividades e ideologias. Diferentes perspectivas lançam “uma nova luz no romance” (STAM, 2006, p. 34), amplificando ou omitindo passagens de um texto escrito, adicionando, condensando ou, até, eliminando personagens, inovando, ousando segundo os interesses, ideologia e discursos sociais (de classe, raça, sexualidade, gênero, religião, nacionalidade) de seu tradutor-leitor-adaptador, que pode optar por atualizar o drama deslocando-o no tempo e no espaço. “Cada era reacentua as obras de sua própria maneira” (BAHKKTIN *apud* STAM, 2006, p. 48).

A análise das adaptações a partir da perspectiva de intertextualidade nos coloca numa posição menos propensa a julgamentos hierarquizantes.



**Cena do balcão na versão de Cukor. Fonte:**

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

Em *West Side Story* (*Amor Sublime Amor*) de Leonard Bernstein (1961), a mudança de gênero para musical, já de imediato, estabelece um importante deslocamento efetuado pelo diretor. Este filme, segundo depoimento de Lúcia Murat, serviu como importante base para a construção de *Maré*. O personagem Doc tem suas funções religiosas suprimidas num processo de atualização, e é a que mais sofre modificação em relação à anterioridade, retratando uma juventude americana da década de 1950, bastante distante da religião.



**Cena do balcão na versão de *West Side Story*. Fonte:**

<https://www.google.com.br/search?q=amor+sublime+amor+fotos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=NOD4UuHxFtOgkQeDmoGQDA&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

No filme de Franco Zeffirelli (foto abaixo), diferentemente da película de Cukor, os protagonistas aparecem com cabelos mais compridos e lisos, olhos azuis, num padrão europeu. É importante lembrar que na obra de Shakespeare, o dramaturgo também não nos fornece descrição física de seus personagens, o que deixa seus tradutores intersemióticos ainda mais abertos à escolha das características físicas que mais lhe aprouverem para a composição dos personagens.



**Romeu e Julieta, versão de Zeffirelli. Fonte:**

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

A língua falada nesse filme, da mesma forma que no de Cukor, se aproxima muito do texto shakespeariano.

Na adaptação de Baz Lurhmann, a Verona italiana é deslocada para Verona Beach, na Califórnia, e o prólogo é apresentado como manchete de um jornal televisivo. Ao contrário da obra de Shakespeare e de outras adaptações, Lurhmann reconfigura os duelos entre os rivais em embates com armas de fogo (foto a seguir), como em *Maré*, e não espadas. Além disso, os personagens se deslocam em carros velozes ou em helicópteros. Mercúcio é um jovem negro de cabelo trançado, que se traveste no baile dos Capuleto para apresentação de uma performance dançante. Lady Capuleto e a Ama aparecem como personagens altamente histéricas, que perturbam bastante a paz de Julieta. Frei Lourenço torna-se um personagem mais intrigante: consumindo álcool, trajando shorts e camisetas floridas com o peito à mostra, e usando tatuagens, numa

composição bastante contestadora dos padrões normalmente apresentados. A língua falada, no entanto, se aproxima bastante do texto shakespeariano.



**Romeu e Julieta, versão de Baz Luhrmann. Fonte:**

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

No Brasil, as traduções intersemióticas da obra de Shakespeare em questão ocorreram sob a forma de paródia. Tal é o caso de *Romeu e Julieta* (1923), com direção de Generoso Ponce, curta-metragem em preto e branco, filmado no Rio de Janeiro; *Carnaval no fogo* (1949) dirigido por Watson Macedo, com Oscarito e Grande Otelo, apropriação da obra do dramaturgo em uma chanchada que também recriava a cena do balcão, com Grande Otelo representando uma Julieta de peruca loira, desconstruindo a cena da obra anterior para atribuir-lhe um cunho cômico, com “uma atuação exagerada (típica do vaudeville e do teatro de revista) (...)” (SILVA, 2013, p. 286); *Um candango na Belacap* (1961), com direção de Roberto Farias, com Ankito e Grande Otelo no elenco, todos filmes que “simbolizam o processo de adaptação como uma estratégia de usar o Outro para construir a sua própria imagem.” (SILVA, 2013, p. 286)

Ainda no que se refere a ressignificações cômicas de *Romeu e Julieta* para o cinema brasileiro, temos o exemplo de *O casamento de Romeu e Julieta* (2004), filme dirigido por Bruno Barreto que retoma o imaginário e a cultura brasileira através do futebol. Por se tratar de comédia, o espectador assiste a um final feliz, ao invés do fim trágico proposto por Shakespeare. O conflito, que na obra do bardo se dá entre famílias rivais, passa ao campo dos torcedores de times de futebol oponentes. Pai e namorado são fanáticos pelos arquirrivais Palmeiras e Corinthians, respectivamente.



**O casamento de Romeu e Julieta. Fonte:**

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

Fugindo à comicidade, temos na televisão, o exemplo de *Romeu e Julieta* (1980), um especial da TV Globo dirigido por Walter George Durst, com Fábio Júnior e Lucélia Santos como os protagonistas. Aqui, Romeu é um estudante universitário e Julieta, filha de uma família conservadora de Ouro Preto, rival da família de seu amado.



**Romeu e Julieta. Fonte:**

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

Retomando o cinema, em 2008, Breno Silveira dirigiu *Era uma vez...*, em que retrata o amor entre um morador de favela e uma garota da classe alta, moradora de Ipanema, estabelecendo a dicotomia morro-asfalto, onde questões geográficas

funcionam como determinante das questões sociais que compõem a problemática do panorama da sociedade brasileira. Também na mesma linha temos *Maré, nossa história de amor*, (2007, Lúcia Murat), objeto do nosso estudo que será explorado mais detalhadamente a seguir.



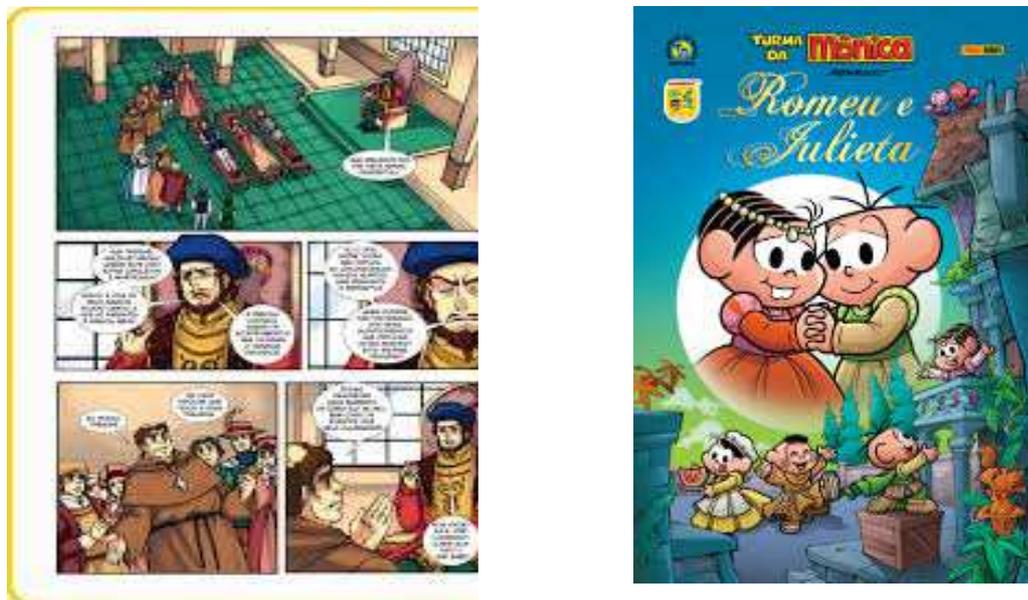
Capa de *Maré, nossa história de amor*. Fonte:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mar%C3%A9,\\_Nossa\\_Hist%C3%B3ria\\_de\\_Amor.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mar%C3%A9,_Nossa_Hist%C3%B3ria_de_Amor.jpg)

Há ainda o exemplo da adaptação *Romeu e Julieta* (2003), também sob forma de comédia, com direção de Renato Aragão e Alexandre Boury – *Didi, o cupido trapalhão*. Nesta tradução, Romeu é um entregador de pizzas e Julieta é filha de um grande empresário no Rio de Janeiro.

É interessante atentar para o fato de que estas traduções intersemióticas deslocam a obra shakespeariana para inseri-la no ambiente sócio-histórico e lingüístico brasileiro. Os deslocamentos de tempo e espaço surgem como uma possibilidade de produzir um hipertexto em sincronia com os discursos da contemporaneidade, segundo, é claro, as especificidades de cada meio no qual a ressignificação for criada, e as ideologias que lhes sirvam de embasamento. As traduções construídas a partir da reinterpretação, através de outras perspectivas e discursos existentes no momento da criação, seguem uma “adequação às tendências dominantes” (STAM, 2006, p. 45) do contexto em que são criadas, o que também se reflete nas escolhas do tradutor, seja para a criação de uma história em quadrinho, uma novela, uma pintura ou uma música, todas expressões inscritas num determinado cenário nacional.

Em outros meios midiáticos, encontramos releituras para histórias em quadrinhos.



Romeu e Julieta em quadrinhos. Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

Existem, ainda, desenhos animados como no caso de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, um especial da TV Bandeirantes (1979, dir. José Amâncio) sob a supervisão de Maurício de Souza, criador dos personagens, baseado numa peça homônima, que depois foi distribuída em VHS,

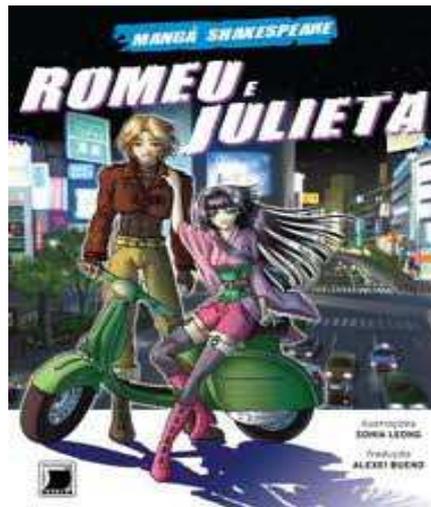


Romeu e Julieta, Turma da Mônica. Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=fotos+romeu+e+julieta&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=b8f4UqSeG-SIygGr-oDgCg&ved=0CCgQsAQ&biw=1280&bih=677>

Ainda no formato animação, *Gnomeo and Juliet* (2001) dirigido por Kelly Asbury, e o 15º episódio da 18ª temporada de Os Simpsons, intitulado *Vovô Romeu e sua Julieta* (2007) com direção de Nancy Kruse.

Áudio-livros e mangás também celebram os heróis da tragédia romântica de William Shakespeare, assim como os compositores clássicos Berlioz (1839), Prokofiev (1938) e Tchaikovsky (1869), pintores e grupos de balé.



**Mangá da Editora Galera Record.**  
**Fonte: <http://garotait.com.br/tag/romeu-e-julieta/>**



**Frank Dicksee retrata a cena do terraço no quadro *Romeu e Julieta*, 1884**  
**Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu\\_e\\_Julieta](http://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu_e_Julieta)**

Todos esses exemplos confirmam as infinitas possibilidades de tradução, releitura, interpretação, apropriação, atualização, ressignificação a partir de uma mesma obra como a *Romeu e Julieta* de Shakespeare, sob a ótica de diferentes contextos e linguagens, trazendo sentidos mais contemporâneos e mais próximos do lugar de fala de quem a ressignifica.

## CAPÍTULO 4

### *Maré, nossa história de amor*

Como vimos, até os nossos dias, o legado dramático de Shakespeare municia dramaturgos, cineastas e outros artistas, em produções teatrais, fílmicas e televisivas por vários lugares do mundo, dada a diversidade dos temas tratados. *Maré, nossa história de amor* (2007) é apenas um dos exemplos de produção fílmica que aproxima dos brasileiros a interpretação do cânone de forma contextualizada à sua realidade no século XXI.

[...] O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo por cima, tem relação com o valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc.). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio sujeito falante, o acabado em sua visão de mundo, etc.). Todo o dado se transforma em criado (BAKHTIN, 2006. p. 326).

Como se constata, também, a partir da taxonomia de Gerard Genette, um *hipotexto* (*Romeu e Julieta*), que corresponde àquele que baseia uma tradução, pode chegar a um *hipertexto* (*Maré: nossa história de amor*) obtido com a ressignificação do anterior, ou a *hipertextos* diversos.

Com este tipo de tradução confirma-se a possibilidade de atualização de uma obra canônica para o lugar de fala de outro autor, no caso, a diretora cinematográfica, segundo sua interpretação, por meio de deslocamentos de tempo, lugar e temas que funcionam como uma forma de desconstrução da obra de partida. Ao ressignificar a obra de partida, o texto traduzido (re)constrói e suplementa o anterior sobre seus rastros, mantendo, assim, pontos de contato com a anterioridade.

No entanto, ao suscitar a *desaturatização* da obra anterior, a tradução intersemiótica não a vandaliza. Pelo contrário, possibilita que uma audiência maior tenha contato com produções canônicas, trazidas para o presente de forma contextualizada, num movimento de deselitização ou popularização da obra de arte.

Com a possibilidade desses deslocamentos, Lúcia Murat nos apresenta seu filme, dentro do contexto das favelas do Rio de Janeiro no século XXI, onde questões sociais relevantes são apresentadas como invólucro de uma história de amor impossível entre dois jovens de grupos rivais, como na peça escrita por William Shakespeare há quase quatro séculos. O cânone chega, então, ao público através de outro veículo midiático de maior

alcance para o espectador atual, provocando inquietação numa parcela da população avessa ao enfrentamento de sérios entraves à dignidade social. A palavra, escrita ou falada, transformada, não raro, em “instrumento de poder pelos dominadores”, “pode também vir a ser a liberação dos dominados” (MARTINS, 2004, p. 19). No rastro da reflexão de Martins sobre a importância da leitura como possibilidade de “conquista de autonomia, (...) ampliação dos horizontes, (...) ruptura com a passividade” (MARTINS, 2004, p. 20), construímos nossa reflexão sobre o filme de Lúcia Murat, entendendo leitura como um processo amplo de percepção do mundo.

Questões culturais brasileiras norteiam a adaptação proposta por Lúcia: a língua, a trama ressignificada, a relação espaço-tempo para os quais a obra de Shakespeare foi atualizada, assim como o gênero (musical) e estilo de encenação. Ainda que o desfecho trágico tenha sido mantido, ele também foi ressignificado pela cineasta, o que sustenta, agora na relação morro x asfalto, “a impossibilidade de superação dos conflitos (...), que não oferecem aos personagens chance de conciliar suas diferenças” (SILVA, 2013, p. 343).

### **1. *Romeu e Julieta*: uma questão ideológica**

A partir de entrevista que realizamos, em novembro de 2013, com Lúcia Murat, em sua produtora Taiga (foto abaixo), no Rio de Janeiro, a cineasta justificou sua escolha por *Romeu e Julieta* como texto de partida do seu filme.



**Lúcia e Murat e Adelmo Viana  
Foto de A. Viana na Taiga Produções  
Rio de Janeiro, novembro 2013**

Quando jovem, Lúcia dedicou-se apaixonadamente ao balé clássico por muitos anos. Aos 19 anos, entrou para a faculdade e passou a militar contra a ditadura brasileira. Entretanto, sempre assistiu a musicais e, num determinado momento de sua vida, a experiência com a militância a favor da liberdade e contra a truculência da repressão, além de sua experiência na prisão, convergiram com a dança, os musicais e a vasta experiência com o cinema.

*Maré* surge no momento em que Murat tinha finalizado *Quase dois irmãos* (2005), filme que abordou a ditadura, assim como no anterior, *Que bom te ver viva* (1989). A partir desses dois trabalhos, a cineasta decidiu fazer um filme que trouxesse à tela a relação *asfalto x morro* no Rio de Janeiro, posto que jovens da classe média (oriundos do *asfalto*) passaram a frequentar os morros e seus bailes funks cariocas. Segundo ela, os morros cariocas representam um microcosmo emblemático da sociedade brasileira.

Depois do sucesso de *Quase dois irmãos*, Murat achou que deveria fazer algo diferente do que produzira anteriormente, e optou por um musical, trazendo à tona a experiência vivida na juventude. Entretanto, não queria construir uma comédia romântica, por não se coadunar com sua experiência de vida.

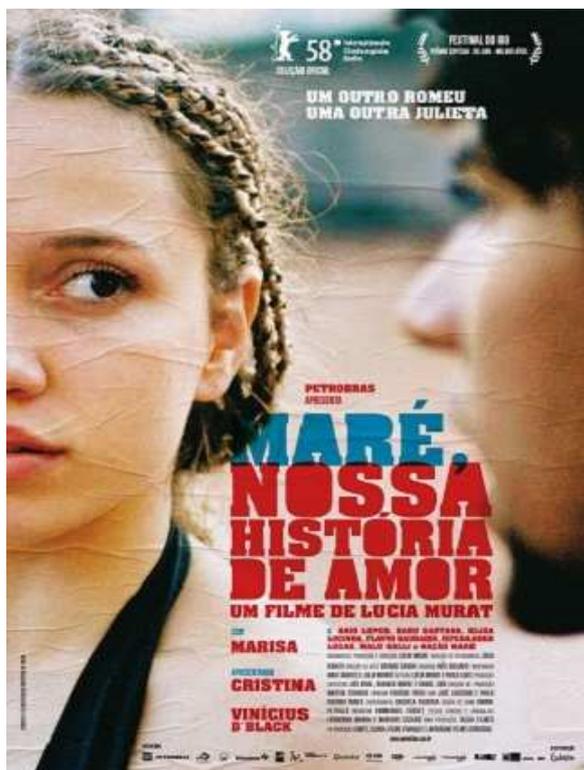
Durante a filmagem de *Quase dois irmãos*, ela trabalhou com meninos das favelas, treinados em *workshops*, a fim de construir a parte contemporânea do filme. Nesse processo, a cineasta se deparou com as questões das lutas internas entre três facções do tráfico na Favela da Maré, onde uma rua determina os limites de cada grupo, sendo cada um deles representado por cores diferentes. Uma delas, o vermelho, que identifica o Comando Vermelho. Para Murat, tudo pareceu muito emblemático e “maluco”. Um território cheio de balas no chão, muito perigoso, cenário que a remeteu ao palco de uma tragédia. Certo dia, num passeio próximo à Maré, veio-lhe o desejo de construir um *Romeu e Julieta*, dada à ideia de tragédia, aliada à experiência com atores amadores e moradores de favelas, vivida anteriormente em *Quase dois irmãos*.

A convergência de todos esses fatores, a conduziram a *Romeu e Julieta* de Shakespeare, na tradução de Beatriz Viégas-Faria, e para a diretora, *Maré* teria sido impossível sem o seu envolvimento com a filmagem do *Quase dois irmãos*.

Murat também admite ter sofrido influência do Cinema Novo em sua formação, por conta das discussões dos jovens de sua época, a partir do que se via nos filmes brasileiros de então. Para ela, assim como o teatro, o cinema também suscita importantes reflexões cada um com sua especificidade e importância, por se tratarem de diferentes formas de arte, que vão se moldando e se adaptando com o tempo.

## 2. Capa e paratexto genético

Pela capa do DVD, concebida por Gringo Cardia, que trabalhou a partir das cores e da estética apresentadas pelas favelas, percebemos as relações intertextuais com a peça shakespeariana: Jonathan, o Romeu, é um garoto negro e Ana Lídia, a Julieta, é uma garota branca de cabelos trançados. Ambos estão frente a frente, configurando a oposição entre as facções dos universos dos quais fazem parte. Os protagonistas estão separados pelo título do filme escrito nas cores azul e vermelho, as mesmas cores de cada facção do tráfico que constituem um demarcador de limites, que, ao ser transposto, culminará no final trágico dos protagonistas do filme. Simultaneamente, o vermelho é a cor normalmente associada à paixão e ao sangue, representações também pertinentes ao enredo.



Capa de Maré: nossa história de amor. Fonte:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mar%C3%A9,\\_Nossa\\_Hist%C3%B3ria\\_de\\_Amor.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mar%C3%A9,_Nossa_Hist%C3%B3ria_de_Amor.jpg)

O fundo desfocado indicaria que nada mais importa para os amantes além do amor que nutrem um pelo outro.

Nota-se certa tensão no olhar de Ana Lídia, antecipando o clima sob o qual a trama se desenrola, enquanto Jonathan está de boca aberta, passando-nos a impressão de que há algo a ser comunicado. A capa de Gringo Cardia remete a uma página de jornal, numa alusão

documental, ainda que o filme seja uma obra ficcional, fazendo coincidir o caráter de ficção (roteiro e personagens) *versus* o documental (o drama social) que o espectador encontrará.



**Gringo Cardia**  
**Foto de E. Ramos em evento social**  
**Salvador, fevereiro 2014**

### **3 A resignificação de *Romeu e Julieta***

Deslocada para o complexo de favelas da Maré, a mais popular das obras teatrais de Shakespeare assume novos contornos, ao tempo em que mantém elos com a anterioridade. A razão da impossibilidade de os apaixonados viverem seu amor deixa de ser uma incógnita e passa a ocupar apenas um ponto que expõe a cadeia de tragédias sociais na nossa sociedade. Nesse sentido, o filme faz emergir temas em pauta no debate contemporâneo acerca das formas de silenciamento e (des)silenciamento, adquirindo feições de resistência.

Além dos deslocamentos de espaço e tempo, o filme opera outras resignificações, que julgamos relevante explorar. Com relação aos personagens, a partir da obra que a baseou, Romeu, em *Maré*, passa a ser Jonathan, um rapaz negro, que sonha em ser MC, ainda que não seja apoiado pelo irmão biológico. Quem está disposto a estimulá-lo é o irmão adotivo, líder de uma das facções criminosas, que brigam pelo controle do tráfico de drogas na favela. Julieta, por sua vez, transforma-se em Ana Lúcia, filha do líder da facção oposta à do irmão de Jonathan, e ele se encontra preso.

Além dos signos imagéticos, a cineasta enriquece sua tradução intersemiótica da obra de Shakespeare, com o uso de outros signos como a música, a dança e diversos recursos

cinematográficos. Com a música, por exemplo, Murat traz os *rappers*, em lugar do coro do texto shakespeariano, para anunciar o desenrolar da trama.

Segundo Peixoto (1983), três dramaturgos resumiram e definiram a tragédia clássica grega no séc. V a.C: Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Na rígida estrutura da tragédia clássica, o coro é parte importante do drama, pois exerce diversas funções: representa a “polis”, a sociedade, uma espécie de ordem universal que julga, comenta, critica e, até mesmo, interfere nos conflitos dos homens, quase assumindo o papel de espectador ideal. O coro funciona como um “termômetro da estabilidade ou do questionamento da unidade social.” (PEIXOTO, 1983, P.69). O termo coro provém do grego *chorós*, que designava um grupo de dançarinos e cantores que participavam ativamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais, usando máscaras. No teatro moderno, o personagem de coro é aquele que comenta a história representada, funcionando como um espectador ideal que se responsabiliza pelo equilíbrio das emoções e pela moderação dos discursos<sup>18</sup>. O coro no teatro trágico grego era formado por um grupo de atores afastados da ação principal da peça, dispostos em um retângulo, com a função de comentar os acontecimentos dramáticos, como se vê nas peças de Sófocles e Ésquilo<sup>19</sup>. Em *Maré: nossa história de amor*, de forma semelhante, o coro, formado por um trio de *rappers*, aparece isolado das cenas, apresentando o devir entre as cenas do filme, comentando-as e levantando questionamentos em relação a importantes aspectos sociais abordados.

A música aliada à dança possibilitou o deslocamento da cena do baile dos Capuleto para um baile *funk*, onde Jonathan e Ana Lídia se aproximam e iniciam sua relação. É também a música que permeia algumas situações de enfrentamento entre os grupos oponentes, neutralizadas no convívio entre os dançarinos nas aulas da professora Fernanda.

Recursos cinematográficos, como a fotografia e movimentos de câmera, são integrados ao filme nos *takes* aéreos, para apresentar o espaço onde a trama se desenvolve; *close-ups* acentuam emoções, “geralmente revelações dramáticas do que realmente está acontecendo sob a superfície das aparências” (BALÁZS, 1992, p. 186), quando palavras deixam de ser necessárias.

Jonathan e Ana Lídia participam das aulas de dança da professora Fernanda, personagem que atua como a transformação do Frei Lourenço da obra de partida, que ajudou Julieta a montar o plano de fuga para ela e seu amante Romeu. É notável o deslocamento do

---

<sup>18</sup> [http://edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=841&Itemid=2](http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=841&Itemid=2) (em 1/09/2014 às 17:48h).

<sup>19</sup> [http://edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=841&Itemid=2](http://edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=841&Itemid=2) (em 1/09/2014 às 17:48h).

papel mediador do religioso (Frei Lourenço) para o da professora de dança, configurando, mais uma vez, à experiência da cineasta com a arte como forma de (des)silenciamento social. A arte aparece como forma de manifestação contrária à situação vivenciada por nossa sociedade, além de se configurar como possível forma de resgate de muitos, da condição de marginalidade.

Seu grande sonho é possibilitar, através da dança, sua paixão, novas possibilidades de vida para os jovens da Favela da Maré, em situação menos favorecida. Ela busca incentivo de pessoas da classe média alta do Rio de Janeiro, mas quem realmente a apoia são os traficantes, ora de uma facção, ora de outra, o que dá um tom de tensão ao filme, dada a disputa pelo espaço onde ocorrem as aulas. O fato rompe, ainda, com qualquer possibilidade de maniqueísmo, na nova obra adaptada, o que se faz notar quando o galpão das aulas aparece pintado de azul, por vezes, pintado de vermelho, cores que representam as duas facções rivais no tráfico. Enquanto as facções rivais tentam estabelecer a ordem segundo os princípios de um, ou de outro grupo, a dança aparece como uma terceira possibilidade de escolha para seus praticantes, o que os retira da condição de futuros marginais. Interessante apontar que, na versão fílmica de Zeffirelli (1968), as cores das roupas dos Montéquios e dos Capuletos são respectivamente, o azul e o vermelho. Trata-se de uma referência medieval e pré-renascentista italiana de roupas heráldicas, inspiradas nos brasões e cores de cada família que identificavam a que clã cada indivíduo pertencia, além de demonstrar seu status social<sup>20</sup>. Da mesma forma, as cores, na obra de Lúcia Murat, indicam os grupos de pertencimento de Jonathan e de Ana Lídia, além de fixar os limites impostos para os componentes de cada grupo.

As imagens em muitas cenas do filme, mesmo sem interferência de texto verbal, traduzem no silêncio elementos relevantes que, na obra de Shakespeare, são veiculados por palavras. Isso ocorre, por exemplo, na troca de olhares entre Jonathan e Ana no baile *funk*; na divisão entre os grupos oponentes através de cores distintas – o azul e o vermelho; nos gestos dos dedos apontados como armas para os componentes do grupo opositor simbolizando desafio e ameaça ao inimigo.

A professora Fernanda ajuda Jonathan a criar um plano de fuga da favela, para que, junto a Ana Lídia, possam os dois não apenas viver sua história de amor longe das rivalidades de seus grupos de pertencimento, como também abraçar o balé, expressão que os dois desempenham com talento.

---

<sup>20</sup> <http://www.fashiononline.com.br/search/label/trajes%20heraldicos>

O desfecho, trágico e inusitado, também marca a adaptação como uma nova obra. Ao contrário de *Romeu e Julieta*, *Maré* não traz amantes suicidas como prova de amor ou libertação da opressão de suas famílias. Seu fim confirma a tragédia social urbana nas grandes cidades brasileiras. Uma tragédia que não se interrompe com a morte. O final trágico instaura a grande ironia do novo texto. A história de amor anunciada no título do filme mostra-se impossível em um ambiente degradado, que a autora retrata a partir dos conflitos sociais nas favelas do Rio de Janeiro.

Como os textos adaptados para o cinema em geral, o texto de Shakespeare foi traduzido para *Maré* obedecendo às alterações necessárias à composição de uma obra fílmica: “montagem, fotografia, som, cenografia, ponto de vista narrativo” (CORSEUIL, 2003, p. 296), além das coreografias criadas para desenvolver momentos significativos da obra analisada, relevantes para construir “significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema” (CORSEUIL, 2003, p. 296). A flexibilidade do fator tempo, que no exercício da leitura da obra escrita pode durar horas ou dias, não se aplica à exibição da obra fílmica, cujo tempo médio de duas horas estabelece uma das inúmeras impossibilidades de uma adaptação fidedigna a um texto escrito.

Há, naturalmente, quem discorde das ressignificações cinematográficas criadas a partir de obras literárias, sob a alegação de que não atendem às expectativas de leitores, sem entender que cada leitor carrega consigo uma “imagem mental” possibilitada pelo texto literário, imagem essa que difere da percepção da “imagem visual” fornecida pelo cinema, o que estabelece a grande diferença entre os dois meios (BLUESTONE, 1957, p. 47). Cada leitor constrói sua interpretação e, como leitora e, conseqüentemente, tradutora, Lúcia Murat decidiu por uma interpretação/tradução que correspondia à sua visão crítica de mundo, dado o contexto que representa o momento histórico-cultural de sua região, o Rio de Janeiro, por isso, “[...] a tradução nunca é apenas intersemiótica [...] ela é também cultural [...] elemento preponderante e decisivo.” (DINIZ, 1998, p. 324 ).

Dessa forma, *Maré* aproxima-se tematicamente da obra de Shakespeare, na medida em que traz um amor impossível entre dois jovens provenientes de grupos oponentes. No entanto, situa o tema em um contexto associado à realidade das favelas do Rio. Mesmo não se propondo a fazer uma tradução “fidedigna” da obra de partida, Lúcia não deixa de criar um texto fílmico de grande valor e significado próprios. O filme pode funcionar como gatilho de estímulo à leitura do texto de Shakespeare, o que, também pode ocorrer com outras obras e traduções. Além disso, pode, ainda, provocar significativas reflexões sobre temas que permeiam nosso cotidiano.

Uma tradução, como a proposta por Lúcia, não se propõe a, simplesmente, repetir os diálogos ou quaisquer outros detalhes dos textos-fonte. Ao contrário, desenvolve um trabalho de (re)criação artística, nele instaurando um clamor de resistência e (des)silenciamento de diversas ordens. Não há em “*Maré*” o desejo de representar “um teatro filmado, inerte e sem expressão própria”. (CORSEUIL, 2003, p. 296)

O texto literário escrito, ao contrário de um filme, não inclui trilha sonora, fotografia, câmeras e outros aspectos, o que estabelece outra importante diferença entre as produções. No filme em apreciação, os movimentos de câmera, principalmente nas cenas de dança, dão uma ideia de “ritmo de mudanças” no desenrolar da trama, pelos becos da Favela da Maré e ruas do Rio de Janeiro. A câmera estabelece a diferença principal entre a literatura e o cinema, posto que no teatro, outros elementos também estão presentes: cenário, figurino, expressões dos artistas. Dessa forma “o uso de sequências com planos alternados de ações simultâneas é um recurso usado por cineastas pra dinamizar o tempo na imaginação do espectador, enquanto essas imagens comentam e até se substituem umas às outras”. (DINIZ, 1998, p. 322)

Além disso, momentos *off-scene*, como o prólogo da peça shakespeariana e falas que viriam do coro, são relidos no filme de Murat com a inserção de dois *rappers*, que, ao longo da película, intermediam as diferentes mudanças de contextos, cantando trechos de raps responsáveis por preparar a audiência para as cenas posteriores. A escolha da diretora pode advir do fato de o *rap* (*rhythm and poetry*) problematizar poética e contundentemente assuntos como violência, questões inerentes às políticas públicas, racismo. Mais adiante, reproduziremos a tradução fílmica do texto da primeira fala do coro de *Romeu e Julieta*,

Duas casas, duas famílias com a mesma dignidade na aprazível Verona, onde se desenrola esta história, que parte de antigas rixas e chega a um novo motim, quando sangue civil mancha mãos civis. Pois, da prole dessas duas casas, inimigas fatais, um casal de amantes traídos pelo destino toma sua própria vida; seus desaventurados gestos, dignos de nossa pena, resultam em que, com sua morte, enterra-se também a luta de seus pais. A terrível história de seu amor, marcado pela morte e a permanência do ódio de seus pais, que tão somente teve um basta com o trágico fim de seus filhos, constituem o que se passa a narrar agora neste palco, por duas horas. Esta peça, se ouvida com paciência, tentará, com nosso esforço, prover-lhes todos os detalhes.<sup>21</sup>

Segundo Corseuil (2003), é possível perceber a dimensão intertextual entre cinema e outras artes, pelo viés da reciprocidade, que, naturalmente, se confirma entre *Maré* e *Romeu e Julieta*. “O cinema pode incorporar elementos de outras artes, a fim de traçar o perfil psicológico dos personagens [...] e pode “redimensionar a importância de outras obras,

<sup>21</sup> SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. L&PM POCKET: Porto Alegre, 2011, p. 11.

literárias ou não, expandido-as, recontextualizando-as, traduzindo-as” (CORSEUIL, 2003, p. 297). Música e dança, por exemplo, se configuram na releitura fílmica como relevantes tradutores das personalidades de Jonathan, Ana Lúcia e seus parceiros, no decorrer do filme de Lúcia Murat.

#### 4 Outras escolhas da tradutora

- **Elenco**

Como já tratado anteriormente, Lúcia escolheu trabalhar com um elenco basicamente formado por atores amadores selecionados entre moradores de diversas comunidades do Rio de Janeiro. Para ela, o negro da classe média que trabalha em emissoras como a Globo, por exemplo, não tem a mesma vivência que um negro morador da favela, o que facilitava a composição dos personagens e da linguagem com base em suas experiências de vida cotidiana naquele ambiente. Alguns outros atores como Mariza Orth, Babu e Cristina Lago são profissionais, mas a maior parte do elenco não. Os atores amadores foram formados nas mais diversas modalidades de dança: *street dance*, *hip hop*, balé clássico, dentre outras.

A preferência da diretora deveu-se ao fato de se tratarem de pessoas que vivenciam de perto a realidade dos morros cariocas, o que facilitaria na sua atuação com mais realismo diante das situações propostas. Lúcia não lhes apresentava texto preparado para ser decorado. Explicava-lhes a proposta de cada cena e deixava que improvisassem segundo suas emoções, o que deixou Marisa Orth um tanto apreensiva por conta do hábito de trabalhar com textos já preparados para memorização.

Segundo a própria Lúcia, durante a entrevista, o elenco colaborou muito na construção do filme. Ao ver a participação do grupo de rap da comunidade da Maré num filme de outro cineasta, ela decidiu inseri-los no papel do coro. Apresentou-lhes o esboço do roteiro e a obra de Shakespeare, à mesma mesa onde nossa entrevista aconteceu, e solicitou ao grupo sua intervenção-criação na construção de sua representação.

Os ensaios com o elenco duraram em torno de seis meses, com testes demorados, priorizando grupos advindos de ONGs e grupos de *street dance*, onde mais de mil participantes foram entrevistados, dos quais, em torno de sessenta a cem foram selecionados para os trabalhos durante os seis meses que se seguiram.

A ideia inicial de Murat era trabalhar com um casal de negros no papel dos protagonistas como símbolos da maioria da população das favelas. Entretanto, no decorrer dos

ensaios, os papéis passaram a ser direcionados aos “atores”, Vinícius D’Black, carioca, e Cristina Lago.

Vinícius D’Black, nascido Vinícius Cardoso de Abreu, em 1984, na cidade do Rio de Janeiro. Com 10 anos de idade, descobriu no coral da escola o seu talento como cantor. Aos 17 anos, ingressou numa escola de música, onde estudou canto e piano por dois anos. Em seguida, tentou a sorte cantando em programas de televisão e, aos 21 anos, lançou o primeiro cd, a partir do qual passou a se chamar “D’BLACK”. Dois anos mais tarde, veio o sucesso através da internet, em que suas canções eram as mais acessadas do *youtube* em todo o Brasil, fato que o levou para as rádios <sup>22</sup>.

Um Romeu negro, já estivera no palco em 2000, no National Theatre, em Londres, com o ator Chiwetel Ejiofor.

Os protagonistas, além de saberem atuar, teriam que saber dançar e cantar, dificultando ainda mais a escolha. Dessa forma, com a chegada de Cristina Lago, atriz por formação vinda de Rondônia, como informado por Lúcia, os planos iniciais foram alterados. Cristina apresentou excelente atuação e desempenho como dançarina. Além disso, aderiu ao estilo dos cabelos trançados, pois havia se sentido deslocada sendo a única branca num grupo formado por negros. A decisão de Cristina fez com que Lúcia modificasse sua ideia optando por formar um casal interracial, confirmando o que ela considera um importante traço da “mistura brasileira”, e demonstrando que o cineasta está sujeito às condições de criação do filme, sendo uma delas o material humano.

- **Cores na favela**

Na chamada vida real, grupos rivais devem respeitar os limites territoriais impostos, podendo ser muito severa a punição em casos de infração. Em *Maré*, o azul e o vermelho definem os interditos a cada uma das facções rivais na favela cinematográfica, sendo também as cores em que os componentes de cada grupo, na maior parte do filme, se apresentam vestidos.

As cores tem um importante significado nas vidas dessas personagens. No caso da facção vermelha, seus componentes se apresentam também com roupas na cor laranja (mistura entre o vermelho e o amarelo). Já os integrantes da facção azul, usam também roupas verdes (mistura entre o azul e o amarelo).

---

<sup>22</sup> Site <http://www.viniusblack.com.br/> (acesso em 03/09/2014 às 00:45).

Em determinado momento do filme, quando um confronto explode, os membros do grupo de dança trajam roupas pretas e cinza como que numa representação de luto. Num desses momentos, a trilha sonora é *Gente de lá*<sup>23</sup>, suplementada pelo preto dos pneus e pelo cinza da fumaça.

- **Locações e cenários**

O deslocamento de *Romeu e Julieta* para a cidade do Rio de Janeiro conduz a uma coincidência de iniciais entre o título da peça e o lócus ficcional. Quando questionada sobre a coincidência, Lúcia afirmou nunca ter atentado para esse detalhe. Jamais havia sido questionada a esse respeito.

As gravações foram feitas, na maioria das vezes, em outras favelas, como a de Rio das Pedras. Como a distribuição geográfica dessas comunidades do Rio de Janeiro é muito similar, a diretora preferiu usar locações mais seguras. Apenas uma pequena parte foi gravada na Maré numa área mais afastada, próxima ao porto. As relocações foram necessárias devido às tensões durante a troca de liderança do Comando Vermelho pelas milícias.

Na Maré, a UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) ainda não havia se instalado. Coincidentemente, no dia da entrevista, um jornal da televisão informou sobre a incursão da polícia pela Maré, para capturar um traficante e anunciar o desejo de instalação de uma UPP. Segundo Lúcia Murat, a promessa já vem sendo feita há muito tempo.

A Favela da Maré é um local com muitas ONGs, vida intensa, e, por suas vielas, de acordo com a cineasta, circulam homens portando metralhadoras tranquilamente.

- **Trilha sonora**

Com a ajuda de Felipe Abreu, preparador vocal, e de suas sugestões para inserção de canções, o processo de preparação das vozes dos atores para a gravação da trilha sonora foi lento e demorado. Uma vez concluído o trabalho, Fernando Moura e Marcos Suzano compuseram a parte instrumental. Samba, rock, *rap* e música clássica compõem a variada trilha sonora do filme compatível com o contexto cultural do Brasil, dada a grande diversidade de ritmos.

Cada canção se aplica a uma cena e um ponto específico da narrativa.

---

<sup>23</sup> Música da banda O F.UR.T.O. (sigla para Frente Urbana de Trabalhos Organizados), de autoria de Marcelo Yuka, Maurício Pacheco e Garnizé.

- **Coreografias**

A dança em *Maré* aparece como elemento transformador capaz de proporcionar aos jovens moradores da favela a oportunidade de expressão e ruptura do silêncio. Além disso, a força dos seus movimentos metaforiza a oposição à força bruta das armas – a arte vencendo a violência. A dança atua também como elemento agregador, reunindo pessoas que, segundo a política do tráfico, deveriam estar em lados opostos, mas que se juntam a fim de expressar seus sonhos, seus anseios, seus medos, seus sentimentos mais diversos com relação à sociedade.

O variado repertório musical serve de base para a construção das coreografias<sup>24</sup> do filme e cada uma delas representa uma cena, ou fato específico.

Presente através da dança, das artes plásticas, da música, da poesia e de sua política de inclusão social, o *hip hop*, cultura híbrida do subúrbio, segundo Leal (2007), se manifesta, principalmente nas periferias. No entanto, permanece incompreendido pela maioria dos brasileiros, na opinião de Paulo Lins (2007).

Essa manifestação cultural, no início dos anos 70, saiu dos guetos de Nova Iorque e se espalhou pelo mundo, unindo o entretenimento a uma força de expressão urbana à margem das expressões artísticas convencionais. Opera como representação da subversão do objeto seja este, o corpo, a parede, a voz, ou o toca-discos voltados para a aliança entre o entretenimento e a necessidade de inclusão das minorias. Composto inicialmente por quatro elementos (grafite, rap, break, MC), agrega atualmente o quinto, a informação. Usado por seus mentores com o fim de educar e apresentar uma nova ordem que pudesse reduzir a violência entre as gangues nos Estados Unidos, o *hip hop* se estabeleceu antes de ser inserido na indústria cultural, segundo a opinião de Marcelo Yuka (2007), no prefácio do livro da obra de Sérgio Leal.

Quando nasceu, as rimas não chamavam as mulheres de putas, o seu poder pretendido não se resumia a cordões de ouro, roupas de marca ou carros sofisticados. Mas embora hoje em dia o que se mostra nos videoclipes da maioria dos artistas internacionais do gênero possa parecer politicamente vencido, seus ideais se estabeleceram mais fortemente nos lugares mais distantes de seus berços, onde se deixou levar, construindo afinidades com as culturas de diversas regiões do mundo [...] seu romantismo ideológico hoje sobrevive a duras penas num plano periférico muito maior, nas favelas de todo o Terceiro Mundo. É a partir da periferia dos países pobres

---

<sup>24</sup> As coreografias serão detalhadas no Item 5 deste mesmo capítulo, quando da análise das cenas.

que ele se projeta no futuro, anunciando seu mais novo elemento: a informação. Daí a importância de se entender sua identidade e seu crescimento em suas diversas áreas de ação. (YUKA apud LEAL, 2007, p. 15)

É necessária uma maior compreensão do *hip hop*, considerado como “porta-voz da consciência da juventude desassistida”, para a conquista de um saber coletivo e abrangente, que pode nos unir através de sua cultura, derrubando tabus, diferenças e a indiferença e, ainda possibilitar

lidar com os crescentes problemas de má administração políticas, desemprego, ensino desqualificado, drogas, criminalidade, violência policial, má distribuição de renda, miséria e racismo de um modo consciente. Saber que nos torna um veículo de acesso à informação muito poderoso para o povo preto e pobre do Brasil. (LEAL, 2007, p.16)

A figura do MC teve origem na Jamaica, precedendo o surgimento do *rap* no Bronx. Ele cria versos de improviso, enquanto o *rapper* os elabora previamente. No entanto, um pode assumir a função do outro. Por volta de 1975, as coreografias simulavam lutas, aliadas as “batalhas”, em que MCs se desafiavam através de rimas dentro de um tempo estipulado. As gangues de rua do Bronx passaram, então, a canalizar sua energia para algo mais criativo através da dança: a luta pela supremacia musical.

Em 1976, surge a primeira letra de *rap* a partir da implantação de uma linha de versos completos e rimados. O *rap* é percebido como elemento genial na música do gueto, feita por e para jovens negros carentes. Em 1979, surge o primeiro programa de *rap* em uma rádio dos Estados Unidos (WHBI-AM), em Nova Iorque. Nesse mesmo período, Lady B (Filadélfia), passa a demarcar território feminino no *rap* com a música *To the beat y'all*.

Num exemplo de tradução intersemiótica dos raps, em *Maré: nossa história de amor* há uma tradução da pintura de Edvard Munch – *O Grito* – pintada numa das portas, dentro do galpão das aulas de dança, como representação da ansiedade e do apelo da comunidade por paz e união.

O grafite, cujo nome vem do italiano, *grafito*, é a arte mais antiga do mundo, surgida na pré-história, a partir das narrativas do homem pintadas nas rochas. Incrições ou desenhos feitos em tela ou em papel não são considerados grafites. Essa arte arrebatou novos adeptos a cada dia e apresenta grande diversificação de estilos. Como cultura urbana, o grafite foi assumido em manifestos ativistas políticos na França, Itália e Estados Unidos, em busca da paz. Os metrô em Nova Iorque serviram como grandes divulgadores dessa arte (*subway art*), ainda que muito combatida pelas autoridades durante muito tempo. A UGA (United Graffiti Artists), fundada em Nova Iorque pelo sociólogo Hugo Martinez, impressionado pelo seu

valor artístico, foi uma tentativa de fazer essa arte ser reconhecida como expressão artística de nível. Os traços passaram por muitas sofisticções e resistiram à tentativa de ser colocada pelas autoridades como prática de gangues de rua a fim de demarcarem territórios. Muito material de pintura foi apreendido, conflitos foram instaurados, grafiteiros passaram a digladiar-se entre si.

O quinto elemento, a informação, é transmitido no conteúdo das letras, através dos grafites, que levantam questionamentos e discussões sobre drogas, política, etnia, o papel da mulher na sociedade, violência, numa tentativa de levar conscientização às classes marginalizadas sobre seus direitos que são, por vezes, desrespeitados pelos governantes e pela sociedade.

Nos anos 80, o *hip hop* e seus elementos passam a ser exibidos em videoclipes, o que contribuiu para a popularização dessa arte. Filmes também passaram a divulgá-la mundialmente (*Style Wars* e *Wild Style* são exemplos disso).

Em *Maré* há ainda uma constante representação do anseio por paz e união na comunidade traduzida pela dança, através das coreografias apresentadas.

A dança no *hip hop* é uma forma de expressão através dos movimentos improvisados e criativos. Antes veículo de simples entretenimento, passou a fazer parte importante do movimento. O *break* é uma das danças do movimento *hip hop*, além do *Up rocking* (1967-68 no Brooklyn), o *Locking*, baseada em movimentos de robôs (1969, Los Angeles), e do *Popping* (1972-73, Fresno, California). O *break*, ou *breaking*, ou *breakdance* é um estilo de vida definido na maneira de falar, de vestir, de gesticular, revestido de uma indumentária que protege os dançarinos nos movimentos bruscos, incorpora mímica (*locking*), acrobacias olímpicas e até lutas como a capoeira, de uma forma estilizada, como se vê em *Maré: nossa história de amor*, a exemplo de alguns de seus movimentos: *handstand* (o apoio de mão), o *spin* (rotação sustentada em um só braço), o *drilled* (uma espécie de spin mais longo, simulando um “parafuso”), o *backspin* (giro do spin praticado com as costas e os pés no ar, o *freeze* (finalização em forma de congelamento por alguns segundos), o *head spin* (realização do *spin* com a cabeça ao chão), o *turtle* (movimento dos cotovelos de encontro ao estômago, com giro e passagem de peso de um braço para o outro), dentre outros.

- **Língua falada**

Dentre as questões culturais que contribuíram para a produção de *Maré* está a língua falada. Diálogos realistas, compostos por gírias e palavrões, ajudam na construção das relações entre personagens, seja nas situações de assédio, nas negociações do tráfico, nas situações familiares e, ainda, na exposição de opiniões diversas entre os dançarinos. O uso da língua, ferramenta fundamental para a construção de uma adaptação intercultural, é elemento relevante na configuração do ambiente social das favelas.

Observamos que Lúcia Murat procurou preservar o tom de tensão do universo cultural da obra de Shakespeare, deslocando-o ao ambiente socialmente problemático em *Maré*, buscando “preservar a verossimilhança com o estilo realista dos diálogos e o ambiente linguístico próprio aos personagens – sem acesso a uma educação de qualidade, costumeiramente as falas são cheias de gírias, erros de sintaxe e palavrões” (SILVA, 2013, p. 346-347).

Através da linguagem chula e de cunho obsceno, o filme recria as metáforas e jogos de linguagem de cunho obsceno existentes em boa parte do texto dramático de *Romeu e Julieta*. O linguajar causa surpresa ao espectador, que ignora que nos séculos XVIII e XIX foram banidas do texto shakespeariano as chamadas indecências, dado ao fato de o dramaturgo ter-se tornado um autor canônico. A justificativa para tal procedimento surgiu, pois muitos acreditavam que o uso de tal linguagem se deveu ao fato do bardo ter, também, o desejo de entreter “as classes menos privilegiadas e de gosto menos apurado.” (RAMOS, 2013, p. 122)

Como em *Maré* Lúcia Murat não quis transpor o texto shakespeariano na íntegra para o seu roteiro. Por meio do choque cultural ela provoca “uma reflexão sobre o próprio processo adaptativo” (SILVA, 2013, p. 355), onde um dado contexto e suas especificidades culturais são retratados a partir do texto anterior. Esse choque cultural, também exposto com a língua falada, traz um novo significado à obra do bardo, em que as cenas adquirem uma carga expressiva ressignificada, outro sentido mais próximo ao nosso universo. Novos contextos e culturas diversas comprovam que textos reescritos e ressignificados, contribuem para a atribuição de sentidos mais contemporâneos de narrativas anteriores.

Lúcia apropria-se do texto de Shakespeare, o desconstrói e o suplementa numa nova língua e numa nova linguagem permeadas “por outros valores, desacoplando a obra anterior do valor tradicional. Utiliza a cultura e a problemática conhecidas para acessar o desconhecido cânone” (RAMOS, 2013, p. 119)

## 5 Deslocamentos, desconstrução e (re)construção

A cena de abertura, que Lúcia revela ter quase “copiado” de *West Side Story*<sup>25</sup> (1961), resultou do seu fascínio por este musical, que foi também baseado em *Romeu e Julieta*. A diferença é que ela não dispunha de bailarinos profissionais para atuar.

O filme tem início com a voz do radialista da rádio comunitária da Maré: “e entra no ar, neste momento, a rádio comunitária da Maré”, com a imagem aérea da favela, revelando a disposição irregular de suas construções inacabadas, ao som da música *Favela*, de composição do grupo *O Rappa*, acompanhada do som de um helicóptero, remetendo-nos ao som do helicóptero da polícia sobrevoando a região, e mostrando a sombra de um entregador de botijão de gás com seu carrinho sobre o chão de barro, não pavimentado. A presença de galos e galinhas, segundo a cineasta informou durante a entrevista, é uma importante marca das favelas, o animal que mais se vê naquele espaço.

Jonathan, representado pelo ator Vinícius D’Black, da sacada de sua casa, inicia a interpretação da música que serve de gatilho para que os dançarinos comecem a percorrer as vielas, dando ao espectador, através de sua coreografia, uma visão geral do espaço e do ambiente da favela, onde a trama vai se desenrolar. A coreografia da abertura dá o tom do filme apresentando situações de superação de barreiras através do *le parkour*; alegria, através de passos de samba; diversidade, através dos passos de balé; transgressão aos limites impostos pela disputa pelo tráfico; paralisia e medo, expressos por passos de *freeze*, quando da passagem dos traficantes; busca por união e integração, quando do encontro dos dançarinos com Anjo, um dos traficantes, além do encontro entre os dois grupos de dançarinos na esquina, para posterior formação de uma roda de ciranda; desejo de libertação e, ainda, a busca por entretenimento e inclusão são expressos nesta coreografia inicial. Atrás de Jonathan, um grafite de um D.J. com os dedos sobre um disco, antecipando o seu trabalho como Dj e seu fascínio pelo universo dos MCs<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Direção de dir. Robert Wise e Jerome Robbins.

<sup>26</sup> O MC na música hip hop é um artista ou cantor que normalmente compõe e canta seu material próprio e original (não deve ser confundido com DJ, o qual interpreta a música de início e cria mixagens para ela).” Do site <http://pt.wikipedia.org/wiki/MC> (acesso em 03/09/2014 às 01:03 h).



**Jonathan em Maré: nossa história de amor. Fonte:**

<https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>

Um garoto segue dançando, passa por um entregador de gás, para, em seguida, dar lugar a Luciene, irmã de Bê, líder da facção vermelha. Ela salta e dança seguida por outros menores, ao tempo em que lhes ordena “vá pra a escola”. Os dançarinos seguem passando por botecos, casas humildes, revelando espaços internos e externos às casas e o linguajar chulo usado no cotidiano do ambiente. Os personagens-dançarinos vão sendo apresentados de forma alternada segundo as cores das duas facções, aludindo aos seus grupos de pertencimento.



**Dançarinos em Maré: nossa história de amor. Fonte:**

<https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>

Eis que surgem Ana Lúcia e a mãe chegando numa Kombi vermelha, descarregando a mudança. As palavras da mãe mostram que a moça tem uma irmã, Micaele, diferentemente da

Julieta de Shakespeare. Ana fica fascinada com a *performance* dos dançarinos e se junta a eles. No percurso, a câmera se detém sobre um muro, onde se lê a pichação “Arte é aquilo em que o mundo se transformará. Não aquilo que o mundo é”, seguida de outra da bandeira do Brasil, como que para localizar geograficamente a obra ressignificada. No entanto, ao passarem por alguns traficantes, interrompem sua manifestação artística, e seguem dançando após a passagem dos marginais. A dança é claramente apresentada como contraponto do crime e possibilidade de desvio e libertação do universo de contravenções. Mais adiante, um casal jovem dança sobre uma laje, onde, ao mesmo tempo, outro garoto toca um violoncelo, desierarquizando e popularizando a arte. Em outro muro, o espectador é apresentado a mais uma inscrição “Eu gosto de quem gosta de sonhar com o impossível” sugerindo a impossibilidade do amor entre os protagonistas da obra. O grupo de dança divide, então, espaço com crianças que jogam futebol, numa alusão à mistura de esporte e arte como possibilidade de crescimento e de uma vida melhor.

As roupas estendidas nas cordas tem, no geral, cores referentes às facções, como que demarcando territórios, junto com as “bandeiras da favela”, expostas na rua. A mãe de Ana Lídia a interrompe, chamando para ajudar na mudança, mas a garota contesta seu chamado respondendo “Ah que saco, mãe”. A nova Julieta mostra-se claramente desconstruída, em nada semelhante ao comportamento passivo e obediente da heroína shakespeariana.

Surgem outras inscrições em outros muros - “Deus é fiel”, “justiça”, “paz” – dando um tom de clamor por melhores condições de vida e por segurança. Além dessas, outras pichações demarcam o contexto histórico-geográfico: “Brasil”, “penta” e “copa”. Os garotos dançarinos seguem subindo as escadas, e passam por um traficante fortemente armado, trajando um colete ironicamente camuflado com as cores do exército, remetendo à expressão “soldado do tráfico”, e com a inscrição “hip hop” sobre um dos bolsos, antecipando um dos estilos musicais que fazem parte da trama. O traficante os cumprimenta normalmente e segue para fazer a verificação da droga com Dudu, irmão de Jonathan e chefe da facção azul. A droga estava sendo dividida entre os demais traficantes responsáveis por sua distribuição. Todos usam grandes pulseiras e correntes de metal, ostentando o poder econômico resultante de um comércio bem sucedido.

Além da dança e do futebol, vemos também algumas exibições de *le parkour*, esporte em que as pessoas desafiam obstáculos à sua passagem. Um dos jovens dançarinos sai de casa pulando sobre os móveis até chegar à rua, reforçando a diversidade de práticas que se entrecruzam no contexto da favela. Assim, a diretora do filme marca sua posição: a favela é um microcosmo da sociedade brasileira. Mais à frente, outros dois jovens dançam e, ao

cruzarem com o grupo de traficantes que recebeu as drogas de Dudu, interrompem mais uma vez sua manifestação, reafirmando o clima de tensão vivido na comunidade.

A trajetória dos dançarinos apresenta a fiação irregular exposta nas vielas, os botecos, um vendedor de caranguejos, numa espécie de desfile dos elementos que compõem o ambiente da Maré, situando o espectador.

Vários jovens vão, gradativamente, se juntando à dança exibida pelas ruas da favela, enquanto traficantes os observam armados. Até mesmo Anjo, traficante da facção Vermelha, que ocupa cargo de confiança do chefe em exercício, Bê<sup>27</sup>, se junta aos dançarinos, sendo logo repreendido.

Mais adiante, os dois grupos opositores se encontram numa esquina, onde vemos pintada na parede de uma das casas, a imagem de São Sebastião, santo padroeiro do Rio de Janeiro e tema de pintores da Renascença. Com esta imagem, Gringo Cardia constrói um intertexto, fazendo com que a contemporaneidade se encontre com o período renascentista de Shakespeare, além de inserir a comunidade periférica sob a proteção do mesmo santo louvado no centro.



São Sebastião (1501-02) pintado por Rafael  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Rafael\\_-\\_S.\\_Sebasti%C3%A3o.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Rafael_-_S._Sebasti%C3%A3o.jpg)

---

<sup>27</sup> Bê é interpretado pelo ator amador Jefchander Lucas, que estava desaparecido por ocasião de minha entrevista, quando Lúcia Murat explicou tratar-se de um caso de *borderline*, isto é, um sujeito dividido entre a integração à sociedade e o convívio muito próximo com o tráfico.



São Sebastião (1473–74) pintado por Botticelli

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Marco\\_Palmezzano\\_-\\_Saint\\_Sebastian.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Marco_Palmezzano_-_Saint_Sebastian.jpg)

Da esquina, eles seguem para uma área mais aberta e formam um círculo onde dançam e seguem para o galpão, local em que a professora de dança, Fernanda, ministra suas aulas. A figura do padre na personagem shakespeariana do Frei Lourenço, deslocada para a professora de dança, abole o aspecto religioso da obra cinematográfica.

Inicialmente, o galpão aparece pintado de branco, cor neutra que concentra todas as outras cores, e, portanto, ignora a simbologia das facções. Mais adiante na trama, o galpão será alvo de disputa entre as facções. A depender de quem assume o comando, o espaço obrigatoriamente é pintado de vermelho ou azul.

No seu interior, uma das paredes do galpão tem o nome de Fábrica pintado. A inscrição refere-se ao nome da companhia de dança liderada por Fernanda, e que nos remete à expressão “fábrica de talentos”. Numa outra parede, uma face grita, antecipando o “grito de socorro”, ou o grito por liberdade, num lugar permeado por arte e violência. Neste espaço, a professora reúne em círculo os alunos que lá estão e inicia um exercício de relaxamento, ao que Jonathan grita “Favela”, finalizando a música do *Rappa*, concluindo a profusão de informações apresentadas nos sete minutos de abertura: armas, tráfico de drogas, pobreza, alegria e arte interagem para compor o universo dos morros cariocas e da obra de Lúcia Murat.

A imagem de alguém baixando um suposto portão, e o ruído emitido, parece dizer: “fechem-se as cortinas, para que se inicie outro ato”.

A cena do baile funk, tradução do baile na casa dos Capuleto, expressa o trabalho de adaptação intercultural, em que música e dança são característicos do lugar de fala do universo recriado. Ao contrário do baile dos Capuleto, no baile funk, os presentes usam armas em punho, como que remetendo às máscaras do baile dos Capuleto, e as exibem como quem segura copos ao alto (RAMOS, 2013, p. 125), imagem da total banalização da violência e da vida. Na cena do baile, a dança manifesta a sensualidade da mulher através de Ana Lúcia dançando *funk*, para se exibir para Jonathan; a parceria entre eles é confirmada, quando se juntam numa dança em que ela é erguida ao final como na representação de um prêmio para ele; a dança confirma, ainda, a tentativa de enfrentamento entre as facções, revelando exibicionismo e provocação, onde até passos de capoeira são utilizados.

Uma cantora grávida dança e canta *funk*, tendo atrás um painel gigante com a foto, onde se vê a inscrição, “200% negro”. Mãe e filho duplamente guerreiros na luta contra o preconceito, por serem pobres e negros.



**Cantora de funk no baile em Maré: nossa história de amor.**

**Fonte:** <https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>

Durante o baile, enquanto Jonathan atua como DJ, avista Ana Lúcia dançando em meio às outras pessoas. Ele deixa de lado sua tarefa e vai ao encontro da garota em estado de encantamento, retomando a rapidez da paixão construída no primeiro encontro entre Romeu e Julieta. A trilha sonora desaparece e, no silêncio da tela, os dois novos amantes, alheios ao resto dos presentes, se entregam, quase se beijam e nada falam.



**Jonathan e Ana Lúcia no baile funk em Maré, nossa história de amor.**  
**Fonte: <https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>**

Então, o coro, aqui formado por *rappers*, traduz o prólogo de *Romeu e Julieta*<sup>28</sup> em versos de um *rap* criado por eles mesmos, anunciando o que está por vir.

A nossa história de amor começa no baile funk  
 Amores eternos que nascem no instante  
 Olhares constantes, desejo de amantes  
 Ela quer, ele deseja também  
 No meio da loucura insensata, no vagão do mesmo trem  
 Dois jovens se amam, enquanto outros se matam  
 E traçam os laços da guerra  
 O homem erra, erra sua meta  
 A tranquilidade da comunidade foi abalada  
 Por diferentes facções  
 Que hoje já não querem mais saber de nada  
 Sem esperança, sem medo da morte  
 E plantam o terror acreditando na imortalidade do ator  
 Acreditando na imortalidade do amor.

No decorrer do filme, o mesmo trio de *rappers* retorna, anunciando outros fatos sobre o desenrolar da trama e sugerindo possíveis desfechos.

Durante o baile funk, as duas facções se enfrentam através da dança e da capoeira, separando Jonathan e Ana Lúcia, que pouco antes dançavam juntos. Nesse contexto, a coreografia traz a representação da tensão e do enfrentamento entre eles, e só se encerra com os dançarinos empunhando armas e apontando-as para seus rivais, sem dispará-las, reforçando “a dificuldade do casal ante o contexto sociocultural em que estão inseridos” (SILVA, 2013, p. 347).

<sup>28</sup> Ver texto do Prólogo shakespeariano acima nesta dissertação (Item 3. *A resignificação de Romeu e Julieta*)

Ana Lúdia retorna para casa e é questionada pela mãe preocupada sobre o que o pai, o presidiário, pensaria a respeito da demora da filha em chegar. A resposta vem rapidamente e em tom ousado: “Não sou como você. Pai não, bandido. Não tenho pai. Ele está morto.” Na tentativa de impor algum respeito, a mãe a esbofeteia e a chama de “branca azeda”, fazendo com que o fato de ser branca estabeleça um clima de tensão entre ela e a mãe.



Ana Lúdia discute com a mãe em *Maré*: nossa história de amor. Fonte: <https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>

O posicionamento da moça rompe “com a autoridade paterna do século XVI revelada em *Romeu e Julieta*” (RAMOS, 2013, p. 119), quando os filhos “(...) eram educados para, acima de tudo, demonstrar respeito, falar quando lhes era dirigida a palavra, e aceitar o que lhes era dito pelos mais velhos e melhores. Uma criança referia-se aos pais como ‘senhor’ e ‘senhora’, e se punha de pé diante de sua presença” (SIM, 2010, p. 15).

A cena do balcão da casa dos Capuleto, para onde Romeu vai a fim de encontrar Julieta, em *Maré* é deslocada para uma simples sacada da casa de Ana Lúdia, inicialmente vigiada por alguns traficantes, e de lá, sem que qualquer discurso verbal seja articulado entre os dois (ao contrário da obra de Shakespeare), ela avista seu amado, que acena para ela descer, ao que ela obedece. Os dois saem correndo felizes pela favela.

Em *Maré*, há momentos em que ficção e realidade se confundem, particularmente porque vivenciamos várias cenas no nosso cotidiano. Público e atores se misturam, como na cena em que os dançarinos vão à praia a fim de se divertirem e são vistos como um grupo preparado para um arrastão.

Na cena seguinte, o espectador os encontra na Linha Vermelha, onde os personagens cantam e dançam a canção *Minha Alma*, do grupo *O Rappa*, além do funk *Som de preto*. A

cineasta utilizou o local, que no passado havia sido palco de diversos tiroteios anteriores à fixação das UPPs, para estabelecer uma reflexão antiviolença, dando aos moradores da favela, ao menos na ficção, a possibilidade de tomarem conta do espaço com a arte, como geralmente se espera, segundo declaração de Murat. Apesar de ter sido uma cena trabalhosa, gravada em tempo limitado de nove horas, ao longo do qual os atores e a equipe de gravação, muito nervosos, chegaram a errar coreografias, produziu um efeito impactante para os cariocas, de acordo com a diretora.



**Performance na Linha Vermelha em Maré: nossa história de amor.**

Fonte: <http://oglobo.globo.com/blogs/cinema/posts/2008/03/30/o-que-mare-nossa-historia-de-amor-de-lucia-murat-95403.asp>



**Performance na Linha Vermelha em Maré: nossa história de amor.**

Fonte: <http://www.revistacinetica.com.br/mare.htm>

Na coreografia da Linha Vermelha, expressa-se a luta e a resistência do grupo diante da manifestação do preconceito da sociedade; o desejo pela conquista de novos espaços, para além dos trabalhos como flanelinhas e malabaristas dos sinais de trânsito; o retrato da violência e das mortes de jovens; finalizada com a reação e a sensualidade com o *funk* da favela domina o asfalto.

A cena em que a professora Fernanda dialoga com seus alunos após assistirem ao vídeo do balé *Romeu e Julieta*, numa performance de Cícero Gomes e Cristiane Quintan, com música de Sergei Prokofiev, era antes, segundo Lúcia Murat, um mero bate-papo informal e não combinado entre Marisa Orth e os atores, exceto D'Black (Jonathan) e Cristina Lago (Ana Lídia), orientados a interferirem como numa gravação de cena. Ocorre que foi tão interessante que terminou sendo integrada ao filme.

O público é então presenteado com uma conversa entre a professora Fernanda e os alunos, que refletem sobre a história de Romeu e Julieta e as possibilidades de sua adaptação para o *hip-hop*. Um deles sugere a possibilidade de inserção de um DJ, roupas largas, ao modo hip-hop, e a discussão segue tratando sobre a especificidade do vocabulário de cada manifestação artística, o que nos remete à possibilidade de diferentes leituras, a partir de diferentes perspectivas do leitor sobre uma mesma obra, culminando em diferentes intervenções ou *hipertextos*. Um dos alunos diz que “cabe a quem produz, a quem faz, tirar o melhor do que a gente tem em cada modalidade, pra poder mostrar uma história com um certo conteúdo”, o que Silva (2013) reconhece como um discurso sobre as possibilidades de adaptação para diferentes meios, diferentes culturas, de acordo com o “vocabulário” de cada um, como citado pelo personagem. Outro aluno, a propósito do comentário da professora sobre o amor e o ódio na obra de Shakespeare comenta: “É tudo a mesma coisa, só que antigamente se matava com espada, hoje é na bala mesmo”, nos remetendo à questão da recontextualização da obra com o deslocamento no tempo.



**Alunos assistindo ao *Romeu e Julieta* de Prokofiev em Maré, nossa história de amor.  
Fonte: <https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>**

Centro e margem são confrontados várias vezes ao longo do filme, em diferentes instâncias: estética, social e econômica. A resposta da amiga de Fernanda ao pedido de apoio, referindo-se ao gosto marginal da professora, é um dos muitos exemplos que nos permitem construir interessantes metáforas entre o chamado “original” e a marginalidade do texto traduzido, secundário, derivado, sempre devedor da anterioridade.

A compreensão das múltiplas e infinitas possibilidades de leitura de um mesmo texto é ainda metaforizada por ocasião da visita que Fernanda e a amiga fazem à comunidade da Maré, para assistirem a uma competição de dança – o Primeiro Racha da Maré. A avaliação da amiga é que o ambiente a remete a uma cidade medieval. A resposta de Fernanda, mais uma vez, metaforiza as diferentes possibilidades de visão de mundo: “vai depender do ponto de vista”.

Na cena do Racha, novos desafios e disputas são evidenciados, além da expressão de sensualidade e resistência da mulher na sociedade, contra o preconceito.



Disputa de dança, “Primeiro Racha da Maré” em Maré: nossa história de amor.

Fonte: <https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amor+fotos>

No texto shakespeariano, Romeu e Julieta tem sua primeira noite de amor, depois de casados, às escondidas, sob as bênçãos do Frei Lourenço. Em *Maré, nossa história de amor*, os amantes Jonathan e Ana Lúcia vivem sua primeira noite de amor dentro do galpão da escola de dança, em meio a alegorias e fantasias carnavalescas, mais uma vez construindo um intertexto com a cultura carioca. Ali, Jonathan revela não saber que o chefe da facção Vermelha era o pai de sua amada e os dois se confessam temerosos, porém esperançosos em relação ao seu amor, gritando repetidas vezes: “Ninguém no mundo vai separar a gente”. Fernanda os surpreende e repreende por estarem ali, mas depois os abençoa, numa alusão à cena de casamento de *Romeu e Julieta*.



Noite de amor entre Jonathan e Ana Lúcia em Maré: nossa história de amor. Fonte:

<https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amorfotos>



**Noite de amor entre Jonathan e Ana Lúcia em Maré: nossa história de amor. Fonte: <https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amorfotos>**

A cena da ciranda, emblemática simbologia do desejo de união e confraternização entre os dois lados e superação das diferenças, é intercalada por versos de um *rap*: “fugir do precipício com determinação é apenas o início da nossa ressurreição”, como representação da possibilidade de resistência através da arte, além da celebração de momento da união conquistada no espaço da dança.

Os universos opostos da arte e da violência são novamente contrapostos na cena em que o grupo de dança coreografa o verso “[...] mas há um cheiro de pneu queimado no ar [...]” da música *Gente de lá* <sup>29</sup>. Os dançarinos e Fernanda, vestidos nas cores preto e cinza, são índices do que se passava fora do galpão: um combate entre as duas facções resulta em carros e pneus incendiados, além de vários mortos.

Nessa coreografia, há a representação de um clamor por união, a expressão do enfrentamento entre os grupos de pertencimento na tentativa da definição de territórios, a luta, através da capoeira, a indignação pela violência e, ao final, o acolhimento da minoria por parte da arte, representada na figura da professora Fernanda que chega e abraça seus alunos, que também passam a se abraçar.

---

<sup>29</sup> Música da banda O F.UR.T.O. (sigla para Frente Urbana de Trabalhos Organizados), de autoria de Marcelo Yuka, Maurício Pacheco e Garnizé.



**Aula de dança em Maré: nossa história de amor. Fonte:**  
<https://www.google.com.br/#q=mar%C3%A9:+nossa+hist%C3%B3ria+de+amorfotos>

Truculenta, a polícia invade a comunidade, atirando, cena que contrasta com a imagem de uma criança e de um vendedor de algodão doce passando em frente ao carro em chamas. A ação resulta num número maior de mortos, inclusive da irmã caçula de Ana Lúcia. Enquanto isso, Anjo é capturado pelas milícias e entregue a Dudu, líder da Facção Azul e irmão de Jonathan, que pede que o garoto seja libertado. Mesmo assim, Anjo é assassinado.

Ao final da trama, a professora Fernanda organiza o plano de fuga de Jonathan, para livrá-lo do ambiente do crime, e ele, ao contrário do protagonista da obra shakespeariana, é quem se fingirá de morto num caixão, aguardando que a informação sobre o plano seja passada para Ana Lúcia. Entretanto, o informante de Jonathan é interceptado pelo grupo de Dudu, que o julga um X-9 (espião, informante infiltrado no grupo rival), remetendo-nos ao impedimento sofrido pelo informante de Frei Lourenço, quando seguia viagem para informar a Romeu sobre o plano arquitetado entre sua amada e o religioso. Assim, Ana Lúcia é que irá ao encontro de seu amado e, ao invés de cometer suicídio, será morta, bem próximo à imagem de São Sebastião inscrita no muro, onde, antes, os grupos de dança se encontravam para, em conjunto, seguirem unidos e felizes para a escola de dança.

O crime ocorre durante um confronto com armas de fogo entre as facções rivais. Enquanto isso, Jonathan, que também não praticará suicídio, será morto pelo próprio irmão, Dudu, que atira repetidas vezes contra o caixão em que ele se encontrava, transtornado com a suposta morte do irmão.

A plateia é, então, surpreendida por um filete de sangue que corre do caixão. O resto é silêncio, como diria o príncipe Hamlet. Segundo Murat, o fator surpresa a agrada muitíssimo,

ao tempo em que revela que o sangue será sempre vermelho, em qualquer facção, em qualquer universo hegemônico ou periférico.



**Dudu atira contra o caixão de Jonathan em Maré: nossa história de amor.**

**Fonte: <http://www.revistacinetica.com.br/mare.htm>**

Logo em seguida, a cena da morte de Ana Lúcia, sob a chuva de papel picado insere o etéreo e o lírico na narrativa fílmica. Segundo a própria diretora, a escolha foi proposta por Gringo Cardia, como numa simbologia de despedida e uma tentativa de usar o romantismo, rompendo com a restrição imposta pela violência, e estabelecendo uma relação dicotômica *cru x romântico*, nas palavras da cineasta.

Retomando o início do filme, a voz do locutor da Rádio Comunitária da Maré informa que: “Encerramos agora a programação da sua rádio, a Rádio Comunitária da Maré”. A câmera passeia mais uma vez pela favela, focalizando o galo, um dos muitos daquele universo. Aquele que um dia o poeta afirmou não ser capaz de tecer sozinho a manhã.

Fecha-se o círculo, instaurando um movimento de rotação infundável.

Por levar o espectador a uma reflexão sobre problemas sociais, *Maré: nossa história de amor* é, também, entendido aqui como um

[...] filme dialético que reconcebe o produto de consumo para entretenimento como um instrumento intelectual de debate, um fórum para exame e discussão. Esse tipo de filme não só admite uma relação com o espectador, mas espera envolvê-lo, trazendo-o para a discussão aberta. Como nas peças de Brecht, é necessário que a audiência participe intelectualmente da experiência do filme. Quando a mensagem é compreendida adequadamente, a abordagem oferece possibilidades incríveis para o

desenvolvimento do cinema, que passa a propiciar um diálogo vital e estimulante entre o texto e o leitor (DINIZ, 1998, p. 333).

## 6 Repercussão de *Maré*: a metatextualidade genetiana

Lúcia Murat teve muita dificuldade para lançar o filme, no circuito comercial. Segundo ela, a recepção poderia ter sido melhor não fosse a resistência racista, o domínio das comédias brasileiras e do cinema Hollywoodiano no circuito cinematográfico brasileiro.

Numa conferência apresentada numa universidade em São Paulo, um dos alunos chegou a perguntar se ela achava que alguém assistiria ao seu filme. Noutra, numa apresentação para uma escola secundária de alunos provenientes de famílias de alta renda do Rio de Janeiro, após a sessão, percebendo risos entre os alunos, a autora decidiu perguntar-lhes o que haviam achado do filme. Para sua surpresa, um dos alunos referiu-se a *Maré* como *O planeta dos macacos*, causando imenso constrangimento à autora e à professora que conduzia a atividade naquele momento.

Realidade e ficção se distanciam e se misturam.

Nas apresentações do filme nas favelas, inclusive na própria *Maré*, a repercussão foi maravilhosa, segundo a cineasta, que também acredita que pesquisas como esta, que resultou na presente dissertação, possam possibilitar a sobrevivência da obra, na medida em que uma parcela maior da população possa ter acesso à sua ressignificação.

Censura, a autora sofreu por parte dos comandantes do tráfico na *Maré* e da milícia, quando da proposta de exibição do filme naquele local. Apresentar o filme foi difícil no início, pois um dos chefes do tráfico queria a cópia, antes mesmo de ser distribuído para venda. O pedido, naturalmente, gerou na cineasta, o receio da prática da pirataria. Mesmo assim, Murat consentiu e a cópia foi enviada. No dia da exibição, segundo Lúcia, vários tiroteios ocorriam fora da *Maré*. Equipes de reportagem fugiam da situação de perigo. No entanto, a experiência foi bonita dado ao fato dos moradores das favelas se verem retratados criticamente na tela.

Uma experiência inusitada e engraçada, na opinião da cineasta foi constatar que outras versões de seu filme foram surgindo, com o final modificado para um final feliz. Estas versões foram vendidas nas favelas, tornando *Maré* um hipotexto, e desierarquizando sua relação com a tragédia romântica de William Shakespeare.

## Considerações finais

Uma adaptação, resignificação, atualização, como quer que chamemos o trabalho resultante da interpretação-intervenção de um texto de partida ou hipotexto feito por um leitor-tradutor, configura uma dentre várias e infinitas possibilidades de expressão da leitura que pode ser feita da anterioridade. Para isso, desconstruções e deslocamentos são necessários, a fim de que ele imprima sua marca-interpretação à obra de chegada, construída a partir do seu lugar de fala, que produz uma “(...) instabilidade que fala por si, é infiel, não se submete ao fundamento da origem, instaura a sua própria lógica. E é através desta própria lógica que poderá popularizar a arte e trazer o mundo de fora para mais perto do sujeito contemporâneo [...]” (RAMOS, 2013, p. 129).

Ao despir a obra shakespeariana da sua aura, Lúcia Murat torna possível um processo de deselitização. A cineasta apropriou-se de *Romeu e Julieta*, instaurando uma reflexão sobre importantes questões sociais brasileiras, revelando que, apesar de o Rio de Janeiro continuar lindo, como cantou Gilberto Gil, a cidade continua sendo palco de grandes desigualdades sociais. “A obra traduzida não quer aura, não pretende ser cópia fiel. Seu valor está em ser outra obra de arte, recriada num processo de mergulho crítico naquela que a antecedeu, inserida num outro espaço e, algumas vezes, em outro meio.” (RAMOS, 2013, p. 123)

A resignificação de *Romeu e Julieta* em *Maré: nossa história de amor* resulta da leitura e da interpretação de Lúcia Murat, em relação à peça canônica com a interferência de seus valores, visão de mundo, ideologia e experiência de vida, isto é, do seu lugar de fala como ponto de partida para a construção de seu *hipertexto*. Situada noutro contexto, que não o de Shakespeare renascentista, a tradutora se apropria de uma trágica história de amor impossível, suplementa-a com aspectos característicos da sua realidade, trabalha com as semelhanças e diferenças numa prática intertextual, e suas escolhas culminam numa obra crítica que reverencia o dramaturgo inglês, e deseja torná-lo acessível a outros públicos, longe dos lugares de culto, isto é, das grandes salas de espetáculo. Corroboramos a afirmação de Ramos (2009), quando escreve que “a possibilidade do retorno da tradição, sob uma nova perspectiva, não implica a negação da anterioridade” (RAMOS, 2009, p. 235), pois entendemos que a tradutora-autora, ignorando antigas ideias sobre essência, fidelidade e hierarquização, insere as marcas do seu tempo e espaço sobre a anterioridade, fazendo as escolhas que considera apropriadas.

Todo leitor, ao entrar em contato com uma obra, absorve-a segundo sua subjetividade, a partir da qual constrói suas imagens sobre as personagens e sobre cada contexto. Se pensarmos que cada leitor constrói sua interpretação, não fica difícil compreender que um diretor, também leitor, construirá sua interpretação e, portanto, sua versão-adaptação sobre ela segundo seus valores, questionamentos e expectativas. Dessa forma, a obra criada por ele, se confrontada com nossa leitura, não produzirá os mesmos efeitos criados em nossa imaginação. No entanto, isso não torna o filme de Lúcia Murat uma produção de menor valor, pelo contrário. Sua abordagem constrói outro texto, diferente do anterior, mas comprometido com questões sociais, promovendo reflexões sobre o universo das chamadas periferias brasileiras, muitas vezes, tão distante daquele a que pertencem as plateias dos cinemas. O filme problematiza a necessidade de promoção da arte como possibilidade de resgate do sujeito silenciado por forças as mais diversas. Revela a “[...] amplitude de possibilidades de transposição do conflito familiar para versões [...] mais contemporâneas de segregação social [...], certamente, um dos elementos mais substanciais na garantia da perenidade de *Romeu e Julieta* no mundo moderno” (SILVA, 2013, p. 347), construída a partir de outra leitura, distinta da nossa e distinta do texto dramático escrito que a baseou. Será representada em outro meio midiático, através de outra língua e outra linguagem, em outros tempos e espaços, como potência provocadora de debates a respeito de questões sociais relevantes para o cenário nacional contemporâneo.

Quando questionada sobre a construção de outro musical, a cineasta descarta a possibilidade, dado o imenso trabalho demandado por esse gênero. Sobre a hipótese de mudar algo em relação a *Maré*, Lúcia pensa que depois de concluído, o filme passa a ser do mundo, e se torna um hipotexto, a partir do qual outras produções serão levadas a cabo. Portanto, a diretora nunca pensou sobre a possibilidade de alteração de qualquer aspecto da sua produção, até porque não gosta de assistir aos seus filmes depois de determinado tempo de exibição, uma vez que não se interessa por buscar coisas que possam lhe parecer “imperfeição”.

Seja no Brasil, nos Estados Unidos, nos países africanos, no Japão, na Índia, ou em qualquer outra parte do planeta, é possível deslocar uma obra para o novo contexto, ficando a cargo do seu leitor-tradutor, segundo sua subjetividade e criatividade, utilizar-se dos meios e instrumentos disponíveis e possíveis para a construção da nova obra.

São diversos os aspectos que interferem na tradução de uma obra: questões culturais, lingüísticas, e mesmo técnicas que fazem parte do processo de criação, a depender do meio para o qual o texto de partida será traduzido, no nosso caso, o cinema.

No primeiro capítulo desta dissertação, abordamos o lugar de fala de William Shakespeare, autor da obra em que Lúcia Murat se baseou para a construção de *Maré*, para, a partir disso, contextualizarmos a peça *Romeu e Julieta*. Atenção especial foi dada ao dramaturgo e ao contexto histórico que o influenciou na produção de suas peças, o contexto no qual a literatura estava inserida, a importância do teatro àquela época, bem como a atuação de Shakespeare na dramaturgia, comprometida pela ocorrência da peste.

Aqui apresentamos, também, o lugar de fala de Lúcia Murat, cineasta do filme objeto do nosso estudo, com fim de apresentar os contextos, histórico e social, que compõem a experiência de vida da autora e que a motivaram na construção de seu filme.

Questões políticas, sociais, comportamentais, geográficas, educacionais, étnicas, culturais, a problemática do tráfico na cidade do Rio de Janeiro, bem como sua experiência em relação à prisão no período da ditadura, configuram o leque de discussões apresentadas pela cineasta que levou ao cinema um musical, a partir de sua paixão pela dança, com o propósito de construir um filme de cunho artístico e documental para denunciar as mazelas do ambiente periférico numa metrópole brasileira.

Já no segundo capítulo, discutimos os questionáveis limites impostos à prática da adaptação, bem como a insistente, porém, ultrapassada questão da “fidelidade”, o debate sobre uma suposta “superioridade” da obra anterior em relação ao hipertexto.

No terceiro capítulo, apresentamos a obra *Romeu e Julieta*, com uma breve análise dos personagens de maior destaque na trama, bem como um breve resumo da peça, pontuando alguns aspectos sobre a linguagem nela empregada.

Também trouxemos à baila algumas, dentre as inúmeras, adaptações da obra do dramaturgo inglês, nos mais diversos veículos midiáticos, segundo diferentes contextos geográficos e históricos, com o fim de refletir sobre os mais diversos modos de tradução, leitura, interpretação, apropriação, atualização, ressignificação, a partir de uma mesma obra, sob a ótica de diferentes leitores-tradutores, aproximando a anterioridade ao lugar de fala de quem a ressignifica e de quem a lê/vê.

O quarto e último capítulo traz uma análise comparativa entre *Maré, nossa história de amor* e *Romeu e Julieta*, com o propósito de refletir sobre as semelhanças nas diferenças, atentando para o fato de que a anterioridade é identificada a partir de seus rastros no hipertexto que, depois de pronto, passa também a funcionar como hipotexto capaz de motivar a construção de outras inúmeras traduções.

Nesse capítulo, abordamos as gravações, as locações utilizadas nas cenas, a composição do elenco e as razões pela escolha por trabalhar com atores amadores, moradores

de comunidades do Rio de Janeiro, a construção das coreografias, a definição da estética que compõe o filme, as razões para a escolha do gênero musical, da temática, a razão para a escolha da obra em que a autora se baseou para a construção da sua, o processo de contextualização da anterioridade na cidade do Rio de Janeiro, do século XXI, a escolha da trilha sonora, a repercussão do filme em diferentes classes sociais, as dificuldades enfrentadas para a construção da obra, a composição da linguagem, algumas cenas comentadas a partir das (des)(re)construções efetuadas pela autora, tomando por base a anterioridade, bem como suas representações trazidas no filme, as interferências dos atores, profissionais e não-profissionais, na construção do texto. Todos esses são aspectos que fundamentam o capítulo, confirmando a possibilidade de tradução-ressignificação de uma obra para qualquer momento histórico, para qualquer veículo midiático, sem comprometimento do valor da obra anterior, ao contrário. À tradução deve ser creditada a permanência da anterioridade.

A partir de uma abordagem comparativa, e sob a perspectiva pós-estruturalista, indo de encontro a noções essencialistas, e o utópico ideal de “fidelidade”, apresentamos um filme brasileiro que representa a possibilidade de desconstrução de uma obra anterior, para a (re)construção de uma nova obra, numa outra mídia, noutro contexto sociocultural, mantendo traços da anterioridade. Uma nova obra, nem melhor, nem pior que a obra de partida, simplesmente diferente, apresentando uma outra identidade, próxima à nossa realidade, através de um processo de atualização da matriz shakespeariana para o ambiente cultural brasileiro, provocando uma reflexão sobre questões vinculadas às dicotomias erudito e popular, literatura e cinema, bem como sobre questões nacionais e estrangeiras. Uma nova obra que contribui tanto para a perpetuação da anterioridade quanto para a ampliação do interesse na construção de criativas e infinitas traduções intersemióticas, bem como provocação de bons debates. Isso posto, torna-se difícil não retomar as palavras de Bárbara Heliodora que trouxemos ao início desta dissertação. Aqui, as adaptamos por acreditar que se aplicam igualmente ao filme de Lúcia Murat.

[...] de tal modo envolvente, apaixonante, que ao menos dois aspectos são normalmente esquecidos: por um lado, até que ponto a linguagem é excessiva em momentos de crise; por outro, o fato de a obra não ser (ou pelo menos não ser só) uma história de amor, mas, sim, um sermão sobre os males da desigualdade social: Jonathan e Ana Lídia compram com suas vidas a possível reflexão entre mundos desiguais, que adotam práticas marginais. Esta será, talvez, uma dentre muitas tragédias comunitárias, pois quem passa pelo doloroso aprendizado trágico são as comunidades e não os jovens amantes, vítimas destruídas porque se amam em um mundo de ódio e injustiça social.

A motivação desta pesquisa vem do fascínio pelas obras que tratam sobre o amor, reforçado por uma versão, em desenho animado, sobre a história dos jovens amantes, a que assisti na minha infância, aliado a uma questão ideológica de interesse por aspectos sociais vivenciados nas escolas públicas em que trabalhei e ainda trabalho, onde a questão do tráfico de drogas é uma realidade inegável, por vezes destruindo sonhos, famílias e, até mesmo, pondo em cheque os propósitos educacionais de construção de uma sociedade mais justa.

Sem dúvida, ainda há muito que ser pesquisado sobre a temática e o *corpus* aqui discutidos. Entendemos que as análises pautadas sobre a chave da tradução intersemiótica são infundáveis e não se esgotam com esta dissertação.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Maria Thereza Abelha. Na órbita de Madame Bovary: Augustina Bessa-Luís e Manuel de Oliveira em passeio pelo Vale Abraão. In: RAMOS, Elizabeth & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.). *Desleituras cinematográficas: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carrol, e “Kim”, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.
- ANASTÁCIO, Silvia M. Guerra. As traduções de *Hamlet* na cultura de massa. In: *Estudos linguísticos e literários*. Vol. 40. Salvador, EDUFBA, 2009.
- AQUINO, Júlio Groppa. *Indisciplina: o contraponto das escolas democráticas*. São Paulo: Ed. Moderna, 2003.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina da Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.
- AVELLAR, José Carlos. A cabeça sem travesseiro. In: RAMOS, Elizabeth & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.). *Desleituras cinematográficas: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- BAHKTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAHKTIN/VOLOSHINOV (1929) Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, para fins didáticos, a partir da tradução inglesa de I.R. Titunik: VOLOSHINOV, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*. In: Freudism, New York: Academic Press, 1976.
- BALÁZS, Béla. The Close-up. In: MAST, G.; COHEN, Marshall; BRAUDY, Leo (Org.). *Film theory and criticism*. 4ª ed. Oxford: Oxford Press, 1992.
- BARRETO, Bruno. *O casamento de Romeu e Julieta*. Gênero: comédia. Duração: 93 minutos, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em busca da política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Textos Escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. Os Pensadores, p. 107-126.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 209-240.
- BERNSTEIN, Leonard. *West Side Story*. Gênero: musical. Duração: 152 minutos, 1961.
- BLUESTONE, G. *Novels into films*. Los Angeles: University of California Press, 1957.

BONNICI, T. & Lúcia Osana Zolin. (Orgs.) *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

BRYSON, Bill. *Shakespeare. O mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BURGESS, A. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ed. Ática, 2008.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução por Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1998.

CASTELLANI, Renato. *Romeo and Juliet*. Gênero: drama. Duração: 138 minutos, 1954.

CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: some Methodological Proposals. In: *Target, International Journal of Translation Studies*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company. 1992. p. 53 – 70.

CEVASCO, Maria Elisa & SIQUEIRA, Valter. *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

CORSEUIL, Anelise Reich. *Literatura e Cinema*. In: BONNICI, T. & Lúcia Osana Zolin. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003.

CORSEUIL, A. R. *Estudos culturais: palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000.

CRUZ, Décio Torres. *As escolhas na tradução: the sequel*. In: *Estudos linguísticos e literários*. Vol. 39. Salvador, EDUFBA, 2009. p. 129 – 182.

CUKOR, George. *Romeo and Juliet*. Gênero: drama. Duração: 125 minutos, 1936.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaideman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DINIZ, Thaís Flores N. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. Santa Catarina, [1998]. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934> > Acesso em: 15 mai. 2014.

DURST, Walter George. *Romeu e Julieta*. Gênero: drama. TV Globo, 1980.

FARIAS, Roberto. *Um candango na Belacap*. Gênero: comédia/musical. Duração: 102 minutos, 1961.

GENETTE, G. *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

HELIODORA, Bárbara. *Falando sobre Shakespeare*. 2ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2009.

HUNT, Morton. *História natural do amor*. São Paulo: Ibrasa, 1963.

KHAN, Mansoor. *Qayamat Se Qayamat Tak*. Gênero: drama. Duração: 163 minutos, 1988.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Porto Alegre: L&PM, 1974.

KRUSE, Nancy. *Os Simpsons: Vovô Romeu e Sua Julieta*. Tempor: 18 Eps: 393, 2007

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007. Col. Tramas Urbanas.

LINS, Regina Navarro. *O livro do amor*. Vol.1. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

LURHMANN, Baz. *Romeo and Juliet*. Gênero: drama. Duração: 120 minutos, 1996.

MACEDO, Watson. *Carnaval no fogo*. Gênero: comédia. Duração: 97 minutos, 1949.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 2004. Col. Primeiros Passos.

MURAT, Lúcia. *Maré - Nossa História de Amor*. Gênero: Musical. Duração: 105 minutos, 2007.

NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NOVAES, Cláudio Cledson. Diálogos literatura e cinema: aspectos da contemporaneidade na obra de Olney São Paulo. In: RAMOS, Elizabeth & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.). *Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. Veredas de um diálogo: literatura, cinema e contexto sociocultural. In: RAMOS, Elizabeth & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.). *Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Col. Primeiros Passos.

PONCE, Generoso. *Romeu e Julieta*. Gênero: comédia. Curta-metragem, 1923.

RAMOS, Elizabeth & OLIVEIRA, Marinyze P. de (Org.). *Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura*. Salvador: EDUFBA, 2013.

RAMOS, Elizabeth. Otelo, herói de duas faces. In: *Estudos linguísticos e literários*. Vol. 39. Salvador, EDUFBA, 2009.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Unesp, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHILLING, Flávia. *A Sociedade da Insegurança e a Violência na Escola*. São Paulo: Ed. Moderna, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L & PM, Pocket, 2011.

SHAKESPEARE William. *Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. MEDEIROS, F.Carlos de Almeida Cunha & MENDES, Oscar. Abril Cultural, 1978.

SILVA, Marcel. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador, EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SILVEIRA, Breno. *Era uma vez....* Gênero: drama. Duração: 117 minutos, 2008.

SIM, Alison. *The Tudor housewife*. Gloucestershire: The History Press, 2010.

STAM, R. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In: NAREMORE, J. (Org.) *Film adaptation*. New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Vol. 51. Florianópolis, 2006.

TRIMBLE, Laurence. *Indian Romeo and Juliet*. Gênero: drama. Duração: 72 minutos, 1912.

UZEL, Marcos. *O Teatro do Bando - negro, baiano e popular*. Salvador: Col. Cadernos do Vila, 2, 2003.

ZEFFIRELLI, Franco. *Romeo and Juliet*. Gênero: drama. Duração: 138 minutos, 1968.