

RECORTE – revista eletrônica
ISSN 1807-8591

Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR
V. 13 - N.º 1 (janeiro-junho - 2016)

A RECRIAÇÃO DO PRÓLOGO E DA CENA DE ABERTURA DO TEXTO SHAKESPEARIANO *ROMEU E JULIETA* POR BAZ LUHRMANN

Anna Stegh Camati¹

RESUMO: A prática da adaptação pode ser vista como um fenômeno histórico, cultural e intermediário. Quando um texto literário é transposto para o cinema, o diretor e sua equipe de criação enfrentam diversos desafios, dentre eles a procura de novas linguagens em sintonia com a época atual, visto que qualquer adaptação deve promover uma reflexão a respeito dos problemas e inquietações da contemporaneidade. Nesse sentido, o artigo discute o prólogo e a primeira cena do primeiro ato de *Romeu e Julieta* (1595-1596), partes criadas por Shakespeare (inexistentes nos textos-fonte utilizados pelo dramaturgo), e a transposição desses acréscimos para a tela, pela ótica de Baz Luhrmann, nas sequências iniciais do filme *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (1996).

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare. Baz Luhrmann. Literatura. Cinema. Adaptação fílmica.

ABSTRACT: The practice of adaptation can be seen as a historical, cultural and intermedia phenomenon. When a literary text is transposed to cinema, the film-maker and his creative team are confronted with several challenges, among them the search for new languages in tune with present time, since every adaptation is supposed to promote a reflection on the problems and concerns of contemporaneity. In this sense, the article discusses the prologue and the first scene of act one of *Romeo and Juliet* (1594-1595), parts created by Shakespeare (nonexistent in the source-texts used by the playwright), and the transposition of these additions to the screen, by Baz Luhrmann, in the initial sequences of the film *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (1996).

KEYWORDS: Shakespeare. Baz Luhrmann. Literature. Cinema. Film adaptation.

Introdução

As adaptações dos textos de William Shakespeare para o cinema desdobram-se em múltiplas vertentes, fornecendo leituras alternativas mediadas por forças heterogêneas como a história, a linguagem e a cultura. Com a passagem do tempo, as sucessivas gerações de cineastas tendem a reinventar as peças do dramaturgo em linguagens contemporâneas em um processo de renovação contínua.

Dizem os críticos que se Shakespeare fosse vivo hoje, ele seria um roteirista de cinema ou cineasta, haja vista a semelhança entre a montagem cinematográfica e a organização de diferentes enredos em suas peças, ambientados em épocas e temporalidades diversas. Além disso, a abertura das narrativas shakespearianas proporciona inúmeras

¹ Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana. Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE. E-mail: ascamati@gmail.com

possibilidades criativas ao artista, permitindo-lhe dar asas à imaginação no processo de adaptação.

A adaptação como expressão do processo cultural em constante mutação

A adaptação da literatura para o cinema pode ser vista como um fenômeno histórico, cultural e intermediário. Quando um texto literário é transformado em roteiro cinematográfico ou vice-versa, diversos fatores, como a sujeição a um novo suporte ou mídia e mudanças relacionadas ao novo tempo/espaço e imaginário cultural, implicam em renegociações críticas e ideológicas responsáveis pelo redirecionamento de sentido.

Linda Hutcheon (2011, p. 235) argumenta que as obras adaptadas não devem ser consideradas inferiores ou de segunda classe, visto que “nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção”. De acordo com diversos teóricos que se debruçam sobre o fenômeno da adaptação na contemporaneidade, dentre eles Robert Stam (2006, p. 21-23), as contribuições críticas dos pós-estruturalistas e as teorias da recepção abriram espaço para uma nova visão dos processos tradutórios em geral. A adaptação do texto literário para outras mídias passou a ser entendida como um diálogo intertextual e a fidelidade ao texto-fonte deixou de ser critério maior de juízo crítico, visto que esta postura nega a própria natureza do texto literário, ou seja, a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos. Hoje, entende-se que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (HUTCHEON, 2011, p. 192).

Além da força gravitacional da história, da geografia e da cultura, a adaptação envolve “atos de interpretação, mediação e representação” (SHOHAT, 2008, p. 23, minha tradução). Com relação à interpretação, vale mencionar que todo adaptador exerce, em primeiro lugar, a função de leitor, cujas óticas serão decisivas na passagem de uma mídia para outra. A mudança de suporte expressivo, por sua vez, exige alterações nos modos de representação em vários aspectos, níveis e graus, visto que as diferentes mídias são regidas por convenções, signos e códigos específicos.

Randal Johnson argumenta que o cinema, por ser uma mídia plurimidiática, mistura e combina linguagens de inúmeros veículos semióticos:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco

materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos, e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz. (JOHNSON, 2003, p. 42)

Assim, entende-se que todas as adaptações, no sentido de que são produtos filtrados pela mente dos interpretantes (o cineasta e sua equipe, no caso do cinema), são novas criações que se aproximam ou se afastam do texto-fonte em maior or menor grau. As dimensões acrescidas ou eliminadas, de um texto para o outro, são muitas, tais como mudanças de gênero, estilo, ênfase, ambientação, atmosfera, tom, enfoque, enredo; transformações em relação à caracterização das personagens e às políticas sexuais e de gênero; inserções de perspectivas políticas; alterações tendo em vista diferentes segmentos da sociedade, dentre outras.

Das páginas para o palco: Shakespeare como exímio adaptador

É de conhecimento geral que quase todos os enredos das peças de Shakespeare são baseados em histórias que encontrou no acervo cultural universal, dentre elas a história de Romeu e Julieta, que remonta à tradição oral e possui inúmeras variantes. No século XV, foi escrita em prosa pelo contista italiano Masuccion Salernitano (1476) e, no século XVI, reescrita por Luigi do Porto (1530) e Matteo Bandello (1554); passou da Itália para a França, traduzida com modificações por Pierre Boaistuau (1559); chegou à Inglaterra, onde foi transformada em poema narrativo por Arthur Brooke (1562); e, a partir dessas e outras fontes, foi reinventada em forma de poesia dramática por Shakespeare (1595-1596).

Apesar de que as diferentes encarnações do mesmo substrato narrativo, mencionadas acima, apresentem muitas semelhanças e diferenças entre si, há consenso entre os críticos de que a fonte primária de Shakespeare, para escrever *Romeu e Julieta* (1595-1596) em forma de poesia dramática, teria sido o poema narrativo de Arthur Brooke (1562). No entanto, muitos estudiosos acreditam que o dramaturgo também teve acesso à versão francesa e às variantes italianas. Em relação a essas divergências, é importante frisar que Shakespeare, independentemente de quais teriam sido suas fontes, ao apropriar-se de elementos que

encontrou em textualidades anteriores, realizou a mais rica transformação da história dos infelizes amantes, criando, assim, uma obra arquetípica de apelo universal.

Assim sendo, é válido afirmar que Shakespeare não é apenas o autor mais adaptado de todos os tempos, mas que ele mesmo foi um exímio adaptador, transferindo as histórias da cultura de diversos tempos “das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Cumpre assinalar, no entanto, que o dramaturgo não operou apenas uma mudança de gênero, em relação às fontes, quando escreveu *Romeu e Julieta*, mas também introduziu em seu texto novas temáticas, novos enfoques e uma nova moral.

Além da representação das novas relações de gênero e sexualidade, Shakespeare conta a história de Romeu e Julieta de uma maneira totalmente nova, atualizando as narrativas de Matteo Bandello e Arthur Brooke, ambas de cunho moralizante, com ênfase na lei da retribuição. Na visão de Shakespeare, os amantes não têm falha moral, mas são vítimas, pelo menos em parte, do ódio violento que move o feudo entre as duas famílias.

Shakespeare escreveu suas peças no início da modernidade, durante o reinado da rainha Elisabete I (1558-1603), um período de profundas mudanças nas esferas dos costumes e das mentalidades. O fato de a soberana ser uma mulher, sem dúvida, abalou as estruturas do patriarcado e provocou acirradas discussões a respeito das limitações dos papéis sociais femininos. Em virtude dos poderes absolutos que Elisabete I exercia durante o seu reinado, as mulheres gozavam de maior liberdade na Inglaterra do que em outros países da Europa continental. Elas não eram confinadas em casa como na Espanha, os viajantes que visitavam Londres ficavam surpresos com a rebeldia das mulheres inglesas em relação aos estereótipos vigentes à época.

O patriarcalismo já mostrava sinais de instabilidade e enfraquecimento na era elisabetana. Alguns escritos falam de mudanças na situação doméstica: “o velho casamento arranjado do patriarcado, um contrato comercial, que valorizava a linhagem, começava a declinar e, pelo menos teoricamente, o casamento era entendido como uma união de livre escolha baseada na parceria entre um homem e uma mulher” (CAMATI, 2008, p. 139). Os tratados da época, no entanto, apresentam inúmeras contradições a respeito dessas questões como, por exemplo, a ênfase na reciprocidade do amor, mas a manutenção da autoridade absoluta do homem, seja ele marido ou pai.

Shakespeare toca em muitos pontos nevrálgicos das questões mencionadas acima. E, em face das inúmeras alterações realizadas em *Romeu e Julieta* em relação às fontes, para adequar o conteúdo da antiga história dos amantes infelizes ao novo *Zeitgeist* da Renascença, não é exagero dizer que a obra de Shakespeare “marca um momento extremamente fecundo, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando ideias e conceitos que atravessaram séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade” (CAMATI, 2008, p. 134).

***Romeu e Julieta* (1595-1596): a criação do prólogo e da primeira cena do primeiro ato por Shakespeare**

A presença da Itália renascentista é notória nos textos de Shakespeare. No entanto, como ensina Michele Marrapodi, esses empréstimos não devem ser vistos em termos de influência ou imitação, mas como energia cultural em potencial, no sentido greenblatteano do termo, que gera novos produtos por meio de “processos complexos de apropriação, transformação e oposição ideológica em um contínuo exercício de aceitação e subversão” (MARRAPODI, 2014, p. 17).

A Verona de Shakespeare em *Romeu e Julieta*, por exemplo, uma ambiência que o dramaturgo utilizou para retratar conflitos e emoções exacerbadas, se configura muito mais como “uma locação temporal do que espacial” (YOUNG, 2014, p. 181), ou seja, apesar de a peça ser ambientada na Verona mítica, os problemas e inquietações do momento histórico em que Shakespeare viveu e escreveu reverberam no texto como um todo. Nesse sentido, Shakespeare antecipa a técnica épico-distanciadora, sintetizada por Bertolt Brecht (1898-1956) no século XX, que “leva a considerar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. A evolução da sociedade fornece os pontos de vista” (BRECHT apud PAVIS, 1999, p. 197).

É importante mencionar que o prólogo e a cena de abertura de *Romeu e Julieta* (1595-1596) são criações de Shakespeare, partes inexistentes nas fontes. O prólogo antecipa o desfecho da tragédia e a cena de abertura, por ter muita ação, despertou o interesse de muitos cineastas.

O prólogo, escrito em forma de soneto, com quatorze linhas, três quartetos e uma dupla de versos rimados no final, é enunciado pelo personagem-coro. Shakespeare inicia o

prólogo com uma ironia. Refere-se às duas casas inimigas como ricas em dignidade e valor, porém, em seguida, desconstrói esta afirmação com a menção à guerra civil e aos atos de barbárie praticados pelos dignatários de ambas as casas, acusando-os de sujarem as mãos com o sangue de cidadãos irmãos:

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta [...]
(SHAKESPEARE, 2004, p. 19)

Apesar de haver uma referência à interferência do acaso ou destino na sorte de Romeu e Julieta, o prólogo deixa bem claro que o ódio entre as poderosas famílias de Veneza torna-se fatal para os amantes:

Dos fatais ventres desses inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja derrota em trágicos perigos
Com a morte enterra a luta de antes.
A triste história desse amor marcado
E de seus pais o ódio permanente,
Só com a morte dos filhos terminado,
Duas horas em cena está presente [...]
(SHAKESPEARE, 2004, p. 19)

De acordo com Barbara Heliodora, a peça é de tal modo envolvente por não ser apenas

[...] uma história de amor mas, sim, um sermão sobre os males da guerra civil. Romeu e Julieta compram com suas vidas a paz entre 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. (HELIODORA, 1997, p. 42)

Por esse ângulo, Northrop Frye argumenta que Shakespeare subreticamente alude à desastrosa guerra civil entre os Lancasters e Yorks em *Romeu e Julieta*, e que a peça é uma versão em miniatura da política dos Tudors, cujos representantes abominavam as rivalidades entre nobres hostis. O crítico acrescenta, ainda, que em função da “repugnância pessoal da rainha Elizabeth por duelos e brigas, essa peça não teria nenhum problema com o censor, porque mostra os resultados trágicos daquilo que as autoridades desaprovavam inteiramente” (FRYE, 1992, p. 29-30).

A cena de abertura do primeiro ato introduz a situação trágica por meio de personagens secundários. Essa cena é ambientada na praça do mercado onde os empregados das duas casas fazem provocações que terminam em tumulto e desordem. O motivo da rixa

entre as famílias não é explicado, caracterizando o absurdo e a irracionalidade da situação, visto que o ódio renasce com força total a partir de incidentes banais. Esta cena também oferece um contraponto ao discurso romântico que permeia a peça. Os empregados arruaceiros, munidos de adagas (vistas como emblemas fálicos) se vangloriam de suas proezas sexuais em linguajar desbocado e lascivo que contrasta sobremaneira com as falas romântico-eróticas de Romeu e Julieta. Sansão gaba-se de empurrar as mulheres dos Montéquios para a parede para violentá-las:

SANSÃO:

Vou bancar o tirano: depois de brigar com os homens, vou ser civil com as donzelas, cortando suas cabeças.

GREGÓRIO:

As cabeças das donzelas?

SANSÃO:

Cabeças ou cabaços: dê o sentido que quiser.

GREGÓRIO:

Elas terão de dar o sentido que sentirem.

SANSÃO:

A mim elas vão sentir enquanto eu me aguentar ereto; e todos me conhecem como um bom pedaço de carne.
(SHAKESPEARE, 2004, p. 22-23)

A intervenção de Teobaldo (da família Capuleto), um jovem muito mais fanático do que os velhos na ânsia de perpetuar o feudo, é ponto culminante desta cena. Ao deparar-se com Benvólio (primo de Romeu), empenhado em apartar a briga dos empregados com sua adaga em punho, ele saca a espada e desafia o rapaz para um duelo que termina em violência e confusão geral:

TEOBALDO:

De espada em punho pr'essas coelhinhas?
Aqui, Benvólio; e encare a sua morte.

BENVÓLIO:

Eu só buscava a paz; guarde essa espada,
Ou use-a pra apartar esses rapazes.

TEOBALDO:

Fala de paz armado? Odeio o termo,
Como a ti, ao inferno e aos Montéquios.
Tome, covarde [...]
(SHAKESPEARE, 2004, p. 25-26)

Essa cena inicial, que cria a atmosfera de tensão e de rivalidade existente entre as duas famílias, é expandida e reinventada nas sequências iniciais das adaptações fílmicas de George Cukor (1936), Franco Zeffirelli (1968) e Baz Luhrmann (1996). De acordo com Hitchcock (apud JACKSON, 2007, p. 32), “o cinema percebeu rubricas na poesia dramática de Shakespeare em falas onde os encenadores haviam visto apenas palavras”.

***William Shakespeare’s Romeo+Juliet* (1996): a transposição do prólogo e da cena de abertura do texto de Shakespeare para a tela**

No filme de Baz Luhrmann, a paratextualidade do título que assegura a autoria de Shakespeare, *William Shakespeare’s Romeo+Juliet* (1996), é desconstruída como sendo um anacronismo: somos informados por uma telejornalista afro-americana a respeito de uma tragédia acontecida em Verona que não é Verona, mas Verona Beach, uma cidade que mais parece ser um simulacro de Miami ou de Los Angeles, megalópoles do capitalismo tardio, saturadas pela mídia. Fica evidente que a narrativa shakespeariana foi transposta para a contemporaneidade e, assim, compreende-se que a adaptação fílmica requer concepção e abordagem diferenciadas, uma vez que, nas grandes cidades de hoje, houve mudança de valores, costumes e mentalidades.

O filme começa com a projeção de uma tela escura e, em seguida, aparece, no centro dessa grande tela, uma tela menor que se move em nossa direção. É uma tela de TV emoldurando o filme que estamos prestes a assistir: somos levados a pensar que iremos experimentar a tragédia pela TV, um meio de comunicação de massa acessível a todas as classes sociais. Uma reportagem é transmitida pelo telejornal por uma locutora afro-americana (Fig. 1) que enuncia *ipsis litteris* as palavras do prólogo da peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare que, no contexto da adaptação fílmica, envolve as recentes rixas, e suas trágicas consequências, entre os Montéquios e os Capuletos em Verona Beach. A notícia é transmitida pelos monitores do telejornal como o principal furo de notícia da noite. Em seguida, ouve-se, por meio de *voice over*, a repetição do prólogo, sendo que a reportagem é ilustrada com imagens de jornais e revistas, encarregadas da cobertura da notícia.



Fig. 1 – Telejornalista afro-americana noticia a morte do casal.²

No decorrer da repetição do prólogo, a constelação de elementos propícios a gerar interpretações secundárias é considerável, dentre eles a proliferação iconográfica, responsável por uma feição *kitsch* inscrita no corpo do filme. A estátua do Cristo, de braços abertos, encontra-se quase obliterada entre as duas casas rivais, representadas por dois altos edifícios que alojam as companhias dos Capuletos e dos Montéquios, empresas de grande porte que competem entre si pela hegemonia no mercado em tempos de capitalismo selvagem e proliferação da sociedade de consumo (BAUDRILLARD, 1995). Como argumenta Peter Donaldson, as sequências no início do filme mostram não somente a cultura midiática, mas também a violência gerada pela disputa mercadológica: “Na Verona pós-moderna de Lührmann, o feudo tingido por nuances étnicas e pela simulação do conflito entre as duas grandes corporações é apenas uma máscara para ocultar outros interesses, e a violência de cada dia nas ruas é simplesmente uma das maneiras pelas quais um sistema altamente unificado e não divergente conduz sua rotina de negócios” (DONALDSON, 2002, p. 65, minha tradução).

Todos os elementos do filme convergem para caracterizar a “sociedade do espetáculo”, expressão cunhada por Guy Debord (1997). Tudo é propositadamente excessivo e caótico, como os símbolos religiosos esvaziados de significado, dentre eles a estátua de Cristo, mencionada anteriormente, cruces, anjos e corações vertendo sangue. Fica evidente, desde os créditos do filme, que a tônica recai sobre o aspecto sinistro da estrutura de poder e do conflito étnico (Fig. 2).

² As fontes das figuras, inseridas no corpo do ensaio, encontram-se listadas nas referências.



Figura 2 – Conflito étnico entre Capuletos e Montéquios.

Linda Hutcheon (2011, p. 1970) comenta que em 1996, quando Baz Luhrmann adaptou o texto de Shakespeare, o público-alvo era constituído de jovens “que assistiam à MTV e aos filmes de ação de Hollywood, e essa mudança motivou a presença das gangues e do ritmo frenético em sua versão”. Nesse sentido, após a repetição do prólogo, Luhrmann recria a dinâmica cena de rua, inventada por Shakespeare, nas sequências de abertura do filme. O cineasta faz uma referência direta ao filme *West Side Story* (1961), com direção de Robert Wise, ao caracterizar os empregados das companhias rivais como duas gangues de rua pertencentes a grupos étnicos distintos – os Capuletos (hispano-americanos) e os Montéquios (estadunidenses) – armando confusões pelas ruas de Verona Beach. Nesse sentido, o cineasta funde a trágica história do amor com crítica social, denunciando não somente as ondas de violência urbana nas grandes metrópoles dos EUA, mas também a desestruturação do ambiente familiar, a discriminação racial e a dificuldade de aculturação ou aceitação de estrangeiros no mundo globalizado.

A cena de rua começa com um carro conversível de cor alaranjada, cheio de rapazes, transitando em alta velocidade numa rodovia. Um *close-up* mostra o nome Montéquio tatuado na cabeça raspada de um dos jovens. A cor alaranjada do automóvel é significativa por remeter ao filme de Franco Zeffirelli (1968), no qual os integrantes das casas inimigas são diferenciados pelas cores do figurino: os Montéquios vestem roupas em tons de azul e nas indumentárias dos Capuletos prevalece o alaranjado. Luhrmann inverte esse cromatismo na escolha dos veículos utilizados pelas gangues rivais: o carro alaranjado é dos Montéquios e o

azul pertence aos Capuletos, cores que sofrem nova inversão nas insígnias que identificam as companhias rivais, conforme aparecem nos topos dos altos edifícios que as alojam (Fig. 3). Provavelmente, estas inversões cromáticas, presentes no filme de Luhrmann, remetem à ironia que Shakespeare insere no prólogo, ao referir-se aos dignatários de ambas as casas como rivais incivilizados, manchando as mãos com sangue de cidadãos irmãos, conforme mencionado anteriormente.



Figura 3 – Insígnias das famílias rivais no topo dos edifícios.

O violento confronto entre as duas gangues ocorre em um posto de gasolina (Fig. 4) e termina em tiroteio após troca de ofensas. Ao invés de espadas, eles lutam com armas de fogo, índices do tempo atual. No decorrer do fogo cruzado, no entanto, o cineasta evoca a memória do texto shakespeariano ao mostrar, por meio de um *close*, uma pistola na qual se lê “Espada 9mm”, uma brincadeira que caracteriza o duplo movimento do processo de adaptação: um olhar retrospectivo para o passado, mas com ênfase no presente.



Figura 4 – Tiroteio no posto de gasolina.

Nestas tomadas iniciais, em que referências da cultura renascentista e da atualidade são mescladas, a ação é apresentada por meio de um pastiche de estilos e gêneros diversos. A linguagem visual ágil, próxima do videoclip, dos filmes de ação e dos *westerns spaguetti*, é marcada pela edição acelerada e rapidez dos cortes, enquadramentos desestabilizados, uso quase contínuo de música, diálogos que reproduzem parte dos versos shakespearianos, e elementos indicativos de hostilidade no período elisabetano, como “morder o polegar”, um gesto considerado obsceno à época. Em uma das críticas do filme, publicada online, Peter Travers (1996) comenta sobre a importância de o nome de Shakespeare figurar no título da produção fílmica, visto que, se assim não fosse, o público que assiste às cenas de abertura, poderia pensar que se trata de um filme de ação de Quentin Tarantino.

Na entrada de Teobaldo, Luhrmann utiliza o recurso da paródia de estereótipos do gênero *western spaguetti*. Quando ele aparece em cena, há um congelamento da ação, enquanto se ouve o riscar de um fósforo. Segue um *close* do fósforo, caído no chão ao lado do jovem que, com sua bota de couro preta com esporas, apaga a chama. A câmera então se move para cima para revelar os olhos impassivos e o sorriso felino de Teobaldo, com o cigarro entre os dentes e a arma em punho – uma caricatura perfeita do estereótipo do “bad boy”, o cara que mantém a situação sob controle (Fig. 5).



Figura 5 – Teobaldo, estereótipo do “bad boy”.

Em seguida todos os clichês de filmes de ação são utilizados na confrontação frenética das gangues rivais: o eco das balas que ricocheteiam, o disparo através do ombro e os transeuntes que de repente se encontram no meio do fogo cruzado. A postura exageradamente machista dos rapazes é contrastada por gestos de extrema covardia, atitudes que não somente remetem ao texto de Shakespeare, mas também indicam a grande distância que separa o filme do texto-fonte.

Considerações finais

Da mesma maneira que Shakespeare, Luhrmann toma grandes liberdades em relação ao material do qual ele se apropria no filme *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (1996). O cineasta imprime a sua marca no processo de transposição da narrativa shakespeariana para um mundo pós-moderno de armas de fogo, carros velozes e jaquetas de couro preto, fundindo elementos da tradição renascentista com ícones e referências da sociedade de consumo e da cultura popular contemporânea.

A versão cinematográfica de Luhrmann é caracterizada pelo uso criativo de práticas representacionais e comunicacionais da nossa era tecnológica. As sequências de abertura do filme se destacam por estarem saturadas pela imagem propagada pelos diversos meios de comunicação de massa: televisão, jornal e revistas. Ao invés de sermos introduzidos ao enredo do filme por técnicas cinemáticas, somos surpreendidos pela forma indireta pela qual o cineasta principia a narrativa fílmica. A notícia editada pela TV, transmitida pela apresentadora do jornal televisivo, que substitui a fala do personagem-coro do texto de Shakespeare, indica que estamos sendo informados sobre um acontecimento reinventado pela

mídia. Ao invés da história de Romeu e Julieta ser mostrada no plano da “realidade”, somos introduzidos à tragédia indiretamente através da mediação midiática. O objetivo é mostrar que o simulacro midiático (BAUDRILLARD, 1995) tem precedência sobre a “realidade”, e que na visão do público, que assiste aos programas de televisão, não existe separação entre o “real” e a representação da realidade pela mídia.

Em *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, Luhrmann insere uma crítica à sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), na qual impera o fetiche da imagem e do simulacro (BAUDRILLARD, 1991). O cineasta é um artista contemporâneo que reinventa Shakespeare ao sabor da cultura pós-moderna. A tela de televisão, a apresentadora do jornal televisivo, a sala de transmissão e a edição da notícia da morte de Romeu e Julieta são recursos de distanciamento brechtianos que não somente nos convidam ler o filme na moderna linguagem televisiva, mas indicam que somos regidos pela cultura da mídia nos dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CAMATI, Anna Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana Camargo de; SANTOS, Marlene Soares dos (orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, p. 133-145.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DONALDSON, Peter S. “In Fair Verona”: Media, Spectacle and Performance in *William Shakespeare's Romeo+Juliet*. In: BURT, Richard (ed.). *Shakespeare after Mass Media*. New York: Palgrave, 2002, p. 59-82.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1992.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- IMAGENS: fontes das figuras inseridas no corpo do ensaio:
<<https://www.google.com/search?q=imagens+Romeu+e+Julieta+Baz+Luhrmann>>
<<https://www.google.com/search?q=imagens+Baz+Luhrmann+prólogo+Romeu+e+Julieta>>
- JACKSON, Russel. *Shakespeare on Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (orgs.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo e Itaú Cultural, 2003, p. 38-59.

- MARRAPODI, Michele. Introduction: Shakespearean Subversions. In: _____. (ed.). *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2014, p. 01-26.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- SHOHAT, Ella. Sacred Word, Profane Image: Theologies of Adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.) *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 2008, p. 23-45.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Film beyond boundaries*. Anelise R. Corseuil (ed.). *Ilha do Desterro*. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2008.
- TRAVERS, Peter. *William Shakespeare's Romeo + Juliet*. Novembro de 1996. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/movies/reviews/william-shakespeares-romeo-juliet-19961101>>. Acesso em: 18 mar. 2015.
- YOUNG, Bruce W. “These Times of Woe”: The Contraction and Dislocation of Time in Shakespeare’s *Romeo and Juliet*. In: MARRAPODI, Michele (ed.). *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2014, p. 181-198.
- WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET* (1996). Dir. Baz Luhrmann. DVD 120 min.

Artigo recebido em fevereiro de 2016.
Artigo aceito em maio de 2016.