



**UnB**

Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literatura

**Do Bardo a Baz:  
A transcrição de Romeu e Julieta em ícones dos anos 1990**

Safira Pedreira Cataldi

Brasília, 2016



**UnB**

Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literatura

**Do Bardo a Baz:  
A transcrição de Romeu e Julieta em ícones dos anos 1990**

Safira Pedreira Cataldi

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Letras: Inglês,  
do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), requisito  
para a obtenção do título de bacharel em Letras - Inglês.  
Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

Brasília, 2016

## RESUMO

Por meio de um estudo comparativo, esta monografia propõe a apreciação do longa-metragem do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), como uma transcrição que reforça os temas e conflitos presentes no texto de William Shakespeare, dentre os quais destaca-se três como mais relevantes para esta comparação: a relação dualística entre o indivíduo e a sociedade, a transitoriedade e a relação que o amor e o ódio, sentimentos que coexistem, se repelindo e se complementando, mantêm com a morte. Deixando de lado questões referentes a fidelidade e indo de encontro a algumas críticas que acusam o diretor de descaracterização, este trabalho demonstra que, ao transportar *Romeu e Julieta* para o contexto do final do século XX, retratando a sociedade de sua época, Luhrmann renova o texto de partida temática e visualmente, fazendo com que o público enxergue na obra as peculiaridades de sua própria contemporaneidade. O fato de a sociedade dos anos 1990 conter aspectos que dialogam diretamente com o texto de partida faz com que o filme seja bem-sucedido em sua transposição, se encaixando na nova era e na estética proposta pelo diretor.

**Palavras-chave:** Transcrição filmica. *Romeu e Julieta*. Renovação. Anos 1990.

## ABSTRACT

This comparative study aims to analyze the feature film *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), by Australian producer and director Baz Luhrmann, as a transcreation that reinforces the themes and conflicts from Shakespeare's text. From these, three were chosen as more relevant to the comparison: the dualistic relation between individual and society, the transience, and the connection that both love and hate, coexisting feelings that repel and complement each other, maintain with death. Leaving aside concerns about fidelity in film, and going against some critics that accuse the director of disfiguring the primary text, this study demonstrates that, by transporting *Romeo and Juliet* to the context of the end of the 20<sup>th</sup> century, depicting the society of the time, Luhrmann refreshes the primary text both thematically and visually, making sure that the audience perceive the characteristics of their own time. The fact that the society of the late 1990s bears a direct similarity to the primary text makes the film successful in its translation, since it fits into the new era and in the aesthetics chosen by the director.

**Key words:** Filmic transcreation. *Romeo and Juliet*. Renewal. The 1990s.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	4
2. Referencial teórico.....	9
3. Que eles nos meçam pelo que quiserem.....	13
4. Que tempestade mais insana é essa?.....	23
5. Considerações finais.....	32
6. Referências bibliográficas.....	35
7. Anexo 1.....	38

## 1. Introdução

*It's paradise you take me to  
'Cause I love your love  
Always free<sup>1</sup>*

A história de “Julieta e seu Romeu” (5º ato, cena 3), jovens que morreram por amor, vítimas do ódio de suas famílias, constitui um texto canônico que muitos conhecem, sem, no entanto, terem tido contato com a obra em si. Isso é um aspecto comum às obras de Shakespeare, e grande parte de sua universalidade se dá pelo fato de serem conhecidas e citadas por muitos, ainda que de forma superficial.

O cinema tem grande influência nisso, com inúmeras adaptações e releituras. Na opinião de Jack Jorgens, “Shakespeare, considerado como o escritor das estruturas dramáticas intrincadas, das características ricas e da poesia cinematográfica, tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema” (*apud* DINIZ, 1999, p. 32).

Segundo Mark Thornton Burnett (2000), desde meados dos anos 1990, o drama Shakespeariano vem sendo constantemente revisitado por meio de reinterpretações fílmicas, reatribuindo a Shakespeare o *status* de fenômeno multicultural e, principalmente, reabrindo discussões sobre temas diversos, como a autoridade literária, a representação da literatura em outras mídias e a relevância de suas obras para a contemporaneidade. *Romeu e Julieta*, por exemplo, foi adaptado para o cinema sete vezes, desde a época do cinema mudo até mais recentemente, em 2013, com direção de Carlo Carlei. As mais famosas adaptações, no entanto, continuam sendo a de Franco Zeffirelli, de 1968, e a de Baz Luhrmann, de 1996.

Quando a adaptação de Luhrmann foi lançada, a crítica especializada se dividiu. Algumas foram favoráveis, como a do diretor britânico Oliver Parker para a revista *Cineaste*, em 1998, que chamou o filme de “passional e vivo e incrivelmente acessível<sup>2</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha). Entretanto, Lucy Hamilton (2000) diz que houve uma grande revolta da opinião conservadora, que expressou seu ultraje em várias críticas, muitas destas atacando desde a escolha explícita do nome do filme, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, até as escolhas estéticas do diretor.

---

<sup>1</sup> “Angel” – Gavin Friday (William Shakespeare’s Romeo + Juliet Original Soundtrack).

<sup>2</sup> “Passionate and poignant and hugely accessible.”

Welton Jones, do jornal *The San Diego Union Tribune*, disse que “é muito bom que o nome de Shakespeare esteja incluído no título. Caso contrário, você poderia confundir esta versão audaciosa da história do par de amantes adolescentes por um videoclipe estendido<sup>3</sup>” (*apud* LEHMANN, 2001, p. 190, tradução minha). Peter Travers, da revista *Rolling Stone*, apesar de ter escrito uma crítica relativamente favorável ao filme, também se prendeu ao nome: “É bom que o nome de Shakespeare esteja incluído no título, ou você poderia confundir a cena inicial pelo *Romeu e Julieta* de Quentin Tarantino<sup>4</sup>” (*apud* LEHMANN, 2001, p. 190, tradução minha), enquanto Jim Welsh, em uma crítica para o *Literature/Film Quarterly*, afirmou que “o espetáculo criado no filme constantemente se sobressai, reduzindo a poesia<sup>5</sup>” (*apud* DOWNING, 2000, tradução minha).

Geoffrey Way (2007) afirma que vários críticos desvalorizaram o filme, utilizando o termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) para descrevê-lo. O próprio Franco Zeffirelli criticou o filme de Luhrmann dizendo que o “filme não atualizou a peça, apenas a transformou em uma grande piada (...), mas pelo visto a pseudo-cultura dos jovens de hoje não teria digerido a peça sem que ela estivesse maquiada desse jeito, com toda essa distração<sup>6</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha); o que soa um tanto estranho, uma vez que, segundo Lynda E. Boose (1997), Zeffirelli “destrinchou para depois cortar e colar a narrativa do século XVI para poder contar e vender uma história mais dócil à audiência contemporânea<sup>7</sup>” (BOOSE, 1997, p. 1, tradução minha).

Para Hamilton (2000), o filme de Zeffirelli também foi revolucionário para seu tempo, mas obteve críticas mais favoráveis por ser mais tradicional em suas escolhas técnicas, já que a periodização da história na Renascença contrabalançou os atores inexperientes e as alterações no texto de partida, criando uma ilusão de respeito “para com as ‘regras’ de quando se lida com o Bardo<sup>8</sup>” (HAMILTON, 2000, tradução minha).

Na adaptação mais recente, de 2013, Carlo Carlei seguiu a direção oposta à de Luhrmann, que “se propôs a traduzir o poder da história de Shakespeare para uma geração

<sup>3</sup> “Good thing Shakespeare’s name is included in the title. Otherwise, you might mistake this audacious version of his tale of star-crossed teen lovers for an extended music video.”

<sup>4</sup> “It’s a good thing that Shakespeare gets his name in the title, or you might mistake the opening scene for Quentin Tarantino’s *Romeo + Juliet*.”

<sup>5</sup> “The film’s spectacle constantly overpowers and overwhelms the poetry.”

<sup>6</sup> “Film didn’t update the play, it just made a big joke out of it (...), but apparently the pseudo-culture of young people today wouldn’t have digested the play unless you dressed it up that way, with all those fun and games.”

<sup>7</sup> “Deliberately whittle down and then cut and paste the sixteenth-century narrative in order to tell and sell a story more amenable to contemporary viewers.”

<sup>8</sup> “Towards the ‘rules’ of dealing with the Bard.”

visualmente direcionada<sup>9</sup>” (HAMILTON, 2000, tradução minha), e filmou o texto de partida novamente no contexto renascentista, em Verona, na Itália. No entanto, apesar de Carlei afirmar que sua adaptação é a primeira desde a de Zeffirelli a “devolver a infinitamente adaptável tragédia de Shakespeare para suas raízes Veronenses<sup>10</sup>” (*apud* CHANG, 2013, tradução minha), e apesar de ter relativamente poucos cortes de cenas se comparado às outras duas adaptações, seu roteirista, Julian Fellowes, tomou inúmeras liberdades em relação ao texto de partida, acrescentando cenas e modificando consideravelmente os diálogos.

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

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

Sendo assim, esta monografia tem como foco a adaptação do diretor e produtor australiano Baz Luhrmann, *William Shakespeare’s Romeo + Juliet* (1996), que dividiu o público e a crítica ao transportar para o final do século XX o texto dramático de Shakespeare. Não está sendo tratada aqui, no entanto, a questão de fidelidade. O que esta monografia deseja mostrar, por meio de comparações com o texto de partida e com as outras duas adaptações filmicas mais recentes, é que a releitura dada por Baz Luhrmann à obra consegue reforçar e renovar seus temas, transportando-os para a contemporaneidade do público.

---

<sup>9</sup> “Attempting to translate the power of Shakespeare's story to a visually-attuned generation.”

<sup>10</sup> “To return Shakespeare’s endlessly malleable tragedy to its Veronese roots.”

Levando isso em conta, o primeiro objetivo aqui proposto é o de demonstrar como o contexto histórico no qual o filme está inserido dialoga diretamente com o texto dramático. A década de 1990, por ser a última década do século e do milênio, pode ser considerada uma das décadas mais icônicas do século XX, especialmente quando falamos dos jovens. Foi uma década em que a diversidade ganhou espaço, com subculturas alternativas e a juventude cada vez mais em exposição.

Segundo Marc Oxoby (2003), nos anos de 1990 houve um grande esforço, não para entendê-los, mas para deixar os jovens se expressarem, principalmente porque o abismo que separava a geração adulta dos jovens parecia cada vez mais expressivo. Ao mesmo tempo, a juventude dos anos 1990 era retratada pela mídia como desmotivada e apática, sendo consideravelmente menos engajada do que as gerações anteriores. Oxoby (2003) sugere que o nome dado a esta geração, geração Y<sup>11</sup>, reflete exatamente essa falta de preocupações niilista, em uma época em que a depressão, o número de suicídios e o uso de drogas ilícitas cresceram consideravelmente.

Esta juventude está retratada no filme de Baz Luhrmann, e, apesar da distância de quatro séculos, dialoga diretamente com a juventude e com os temas presentes no texto de Shakespeare. Dentre eles, discuto três como mais relevantes no filme de Luhrmann: a relação dualística entre o indivíduo e a sociedade, a transitoriedade e a relação que o amor e o ódio, sentimentos que coexistem, se repelindo e se complementando, mantêm com a morte. O segundo objetivo aqui proposto, portanto, é o de avaliar como a estética escolhida pelo diretor também se encontra compatível com o texto de partida, fazendo com que esses temas se façam presentes intrinsecamente, na estrutura da adaptação fílmica.

Miguel Vedda (2014), estudando a teoria de Lucáks, diz que a arte serve para mostrar que no interior das variações da experiência cotidiana existe uma continuidade na conduta humana; a arte capta essa continuidade e fixa na memória da humanidade o que a experiência cotidiana não deixa o ser humano perceber prontamente, descobrindo o essencial por trás do transitório. É esse aspecto desmistificador da vida, segundo Vedda (2014), que faz com que determinadas obras se tornem universais ou atemporais.

Lucáks (1965), inclusive, considera Shakespeare um autor realista, apesar dos séculos que o separam do movimento literário realista, pois suas obras possuem o que Lucáks chama

---

<sup>11</sup> Aqui o autor se refere ao termo em inglês, lido da mesma forma que o pronome interrogativo “why” (por que).

de “o triunfo do realismo” (*apud* OTSUKA, 2010). Segundo ele, o realismo não deve ser uma representação fotográfica da realidade, pois a visão de conjunto é mais importante que a exatidão de detalhes. A literatura deve, para Lucáks (*apud* OTSUKA, 2010), refletir a essência da realidade, revelando as forças motrizes que articulam a vida cotidiana e a estrutura profunda da sociedade, desdobrando-as no curso da narrativa.

Uma das razões de Shakespeare continuar relevante por todos esses anos é que ao lermos suas obras conseguimos, ainda, aplicá-las às nossas questões internas e aos problemas de nossa sociedade, pois elas desmistificam a estrutura profunda da sociedade de que fala Lucáks (1965). Assim acontece com *Romeu e Julieta*. No entanto, uma produção cinematográfica datada, que insiste em manter a história na época em que foi escrita, pode fazer o oposto, afastando o público e impedindo-o de enxergar o seu caráter revelador.

Sendo assim, o terceiro objetivo desta monografia é demonstrar como as escolhas do diretor, ao invés de descaracterizar, reforçam os temas presentes no texto de partida. Ao transportar *Romeu e Julieta* para o momento atual (o filme foi lançado em 1996, retratando a sociedade da época), Baz Luhrmann renova o aspecto desmistificador do texto, fazendo com que o público enxergue na obra as peculiaridades de sua própria contemporaneidade.

## 2. Referencial teórico

*Please be my voice in this world  
I can't sing the songs that you sing  
I can't find the gorgeous words<sup>12</sup>*

A comparação em um estudo crítico, segundo Tânia Carvalhal (2006), se transforma em método quando é empregada como recurso fundamental da análise. Segundo ela, a literatura comparada “possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 2006, p. 7), sendo, assim, não um fim, mas um meio, cuja atuação é caracterizada pelo seu emprego sistemático.

Carvalhal (2006) cita o que Etienne Souriau denomina “a correspondência das artes” (CARVALHAL, 2006, p. 49) ao mostrar a reformulação que os conceitos básicos da literatura comparada tradicional sofreram ao longo dos anos; hoje, a literatura comparada não se ocupa apenas das relações entre textos literários, mas engloba também as relações entre literatura e outras formas de expressão artística, como o cinema, a música e o teatro. Uma vez que os estudos semiológicos “trazem novas possibilidades de compreensão para essas correspondências” (CARVALHAL, 2006, p. 49), Lúcia Sá Rebello (2012) afirma que o diferencial da literatura comparada está, hoje, exatamente “na possibilidade da disciplina para atuar em diferentes áreas e de se apropriar dos métodos dessas áreas” (REBELLO, 2012, p.8).

Nesta monografia, faço um estudo comparativo entre o texto dramático *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e a adaptação fílmica de Baz Luhrmann, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), levando também em conta as duas outras adaptações recentes, assim como a unidade estética presente na filmografia de Luhrmann. Atenho-me, portanto, às relações existentes entre literatura e cinema, as quais têm sido “uma constante ao longo dos mais de 110 anos do cinema” (REBELLO, 2012, P. 10).

Durante anos, o cinema foi visto como o “primo pobre” da literatura, sendo constantemente estigmatizado como cópia e, por isso, devedor. No entanto, Marcel Vieira Barreto Silva (2007) diz que as teorias atuais referentes à adaptação têm se esforçado cada vez mais para transcender as questões de fidelidade, focando metodologias mais abrangentes. O objetivo, segundo ele, é analisar a adaptação como

---

<sup>12</sup> “Local God” – Everclear (William Shakespeare's Romeo + Juliet Original Soundtrack).

uma relação entre dois sistemas simbólicos distintos. A obra dita “original” é escrita num determinado período, influenciada por uma série de códigos de representação e por um momento histórico delimitado, do mesmo modo que a adaptação fílmica dessa obra. O diálogo se desenvolve não só entre o filme e o texto primevo, mas com uma série de outras referências (SILVA, 2007).

Sendo assim, Silva (2007) pondera que, para se compreender o processo de adaptação, não basta apenas catalogar semelhanças e diferenças entre as obras de partida e de chegada. A análise comparativa deve entender a adaptação como uma resignificação estética e ideológica; como um processo cultural.

As inter-relações que a literatura mantém com as demais artes podem, segundo Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), ser estudadas como traduções, “ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos – aqui incluídas as relações entre o cinema e a literatura dramática” (DINIZ, 1999, p. 13), já que cada vez mais a tradução é vista como um produto de leituras variadas. Com isso, segundo Diniz (1999), a adaptação cinematográfica é vista menos como uma cópia e mais como uma transcrição<sup>13</sup>, uma leitura crítica que leva em conta o momento em que é realizada e a audiência para qual é realizada. Robert Stam (2006) segue a mesma linha de pensamento reforçando que uma recriação cinematográfica revela facetas da obra de partida, de seu período e cultura de origem, mas também da adaptação e do contexto no qual esta está inserida, reacentuando a obra de uma maneira singular.

Tanto para Carvalhal (2006) quanto para Robert Stam (2008), a teoria de intertextualidade desenvolvida por Julia Kristeva em 1969 (CARVALHAL, 2006) criou uma abertura no campo comparativista, encorajando os estudiosos a se livrar de preconceitos antigos e adotar abordagens crítico-analíticas, focando nas contribuições que os campos podem trazer uns aos outros. A partir do conceito de Kristeva, Gerard Genette (*apud* STAM, 2006) chega ao conceito de transtextualidade, que Stam (2006) diz ser mais inclusivo, pois se refere a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação manifesta ou secreta” (STAM, 2006, p. 28 e 29), e se subdivide em cinco categorias, de acordo com o tipo de relação existente: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e, por fim, a hipertextualidade.

Dentre as cinco, Stam (2006) destaca a quinta, hipertextualidade, como sendo a mais significativa para os estudos da adaptação. Essa categoria se refere “à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro

---

<sup>13</sup> Termo criado por Haroldo de Campos como uma maneira de pensar “a criação literária dentro de um outro registro, como o audiovisual” (REBELLO, 2012, p. 11).

transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33 e 34). Segundo Stam (2006), as adaptações cinematográficas seriam hipertextos criados a partir de hipotextos já existentes, que podem incluir tanto a obra de partida, quanto adaptações prévias, gerando um “processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação” (STAM, 2006, p. 34), o que questiona mais uma vez a fidelidade como método de análise, uma vez que dentro desse processo fica difícil de apontar um ponto exato como sendo o inicial, ou original.

Esse conceito de hipertextualidade dialoga diretamente com a visão da adaptação como tradução, ou transcrição, já que ambos abordam o processo como uma transformação. Levando isso em conta, a adaptação cinematográfica aqui analisada será também abordada como uma transcrição, que transpôs a obra de partida tanto intersemioticamente<sup>14</sup> (do texto dramático para o meio audiovisual), quanto para um contexto histórico distinto (da era elisabetana para o final do século XX), se constituindo em uma obra autônoma, apesar de diretamente ligada à obra de partida e, intertextualmente, a outras obras.

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

Aqui, começa-se a abordar as escolhas estéticas e os procedimentos estilísticos de que o cineasta faz uso durante o processo de transposição, importantes para que meus objetivos com esta monografia sejam devidamente ilustrados. Tim Corrigan (*apud* SILVA, 2007), também se referindo à narratologia, propõe sete categorias com as quais se pode nortear um estudo comparativo envolvendo adaptações filmicas. Dentre elas, três são relevantes para esta monografia: temas e motivos, personagens e *mise-en-scène*.

A primeira, temas e motivos, procura “evidenciar a forma com que o filme manteve ou re-elaborou tematicamente o livro ou peça, seja através da permanência de sentido do original, seja pela reconfiguração alegórica ou sócio-histórica” (SILVA, 2007). Essa categoria é importante, pois por meio dela será analisado como os temas presentes no texto de partida

---

<sup>14</sup> “A expressão *tradução intersemiótica* foi dada por Roman Jakobson em 1959 para conceituar a *transmutação* ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais” (GUALDA, 2010).

foram retrabalhados pelo diretor, criando uma renovação e uma resignificação para a audiência contemporânea.

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

Definida a metodologia, passo à análise da adaptação de Luhrmann a partir dos temas da obra de partida que se fizeram mais presentes na adaptação. Os temas servem como base a partir da qual analiso a transposição feita pelo diretor, tanto estética quanto historicamente. Levando em conta o conceito de realismo artístico e a estética ontológica de Georg Lucáks (*apud* VEDDA, 2014), analiso como a escolha de Luhrmann de transportar *Romeu e Julieta* do século XVI para o final do século XX, tanto histórica quanto esteticamente, se faz relevante ao renovar o aspecto desmistificador do texto, fazendo com que o público enxergue na obra as peculiaridades de sua própria contemporaneidade.

### 3. Que eles nos meçam pelo que quiserem<sup>15</sup>

*I feel just like a local god when I'm with the boys  
We do what we want (...)  
You do that Romeo  
Be what you wanna be<sup>16</sup>*

Baz Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) define a estética de seus filmes com um termo que ele próprio inventou: “Red Curtain Cinema”, que, segundo ele, diz respeito a um cinema teatralizado e possui alguns pré-requisitos:

(1) os filmes são baseados em mitologias elementares, então você sabe como eles terminarão assim que começam; (2) eles se passam em mundos excessivamente criativos; e (3) eles possuem algum tipo de mecanismo para ativar a experiência do público. (...) Eles exigem que o público participe no filme<sup>17</sup> (*apud* RYAN, 2014, tradução minha).

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

A escolha para sua adaptação de *Romeu e Julieta* foi Verona Beach, uma cidade fictícia que Toby Malone (2012) define como um “mundo possível”; um mundo que traz elementos familiares ao lado de outros elementos desconhecidos, o que possibilitou a criação de um “mundo paralelo aos (apesar de significativamente diferente dos) Estados Unidos do final dos anos 1990<sup>18</sup>” (MALONE, 2012, p. 411, tradução minha). A familiaridade faz com que o público se reconheça dentro do que está vendo, ao mesmo tempo em que o distanciamento criado por um local fictício faz com que os elementos novos sejam facilmente aceitos.

É neste ponto em que muitas críticas desmerecem a adaptação de Luhrmann, uma vez que, segundo Diniz (1999), qualquer obra de Shakespeare possui uma certa autoridade intrínseca, que “restringe a ação interpretativa de qualquer um que queira del[a]s se

<sup>15</sup> Benvólio - 1º ato, cena 4.

<sup>16</sup> “Local God” – Everclear (William Shakespeare’s Romeo + Juliet Original Soundtrack).

<sup>17</sup> “(1) The films are base on primary mythologies, so you know how they are going to end when they begin; (2) they are set in heightened creative worlds; and (3) they have some kind of device to awaken the audience’s experience. (...) They demand that the audience participate in the film.”

<sup>18</sup> “A place parallel to (yet significantly different from) late-nineties America.”

aproximar” (DINIZ, 1999, p. 30). Entretanto, Diniz (1999) salienta que as obras de Shakespeare possuem um potencial muito grande, que não pode ser deixado de lado, valorizando sempre o “individual (identidade num mundo em mudança) como parte de um sistema não orientado para a comunidade, com ênfase na auto-confiança e na ação pessoal” (DINIZ, 1999, p. 100); o que Patricia Tatspaugh (*apud* JACKSON, 2007) diz estar especialmente presente na mais popular de suas tragédias de amor. Para ela, *Romeu e Julieta* proporciona uma grande abertura para recriações, já que praticamente convida o adaptador a explorar temas sociais, além de sobreviver bem a transposições de tempo e espaço e de acomodar sem problemas um *casting* multicultural.

Luhrmann reforça essa ideia com sua adaptação, uma vez que o elenco multicultural e a transposição da história para os anos 1990, explorando a sociedade da época, fizeram com que a obra de partida mantivesse sua força e relevância, ao mesmo tempo em que atualizaram os temas e conflitos presentes nela para a contemporaneidade do público.

Além disso, a adaptação de Luhrmann leva a transtextualidade ao extremo, fazendo uso de citações de outras obras de Shakespeare para criar um mundo que vai além das câmeras e que justifica visualmente a escolha por manter a linguagem do texto de partida, que poderia soar antiquada para o público contemporâneo. Para Malone (2012), os significantes, não só verbais, mas também visuais e musicais completam a construção desse mundo, envolvendo o espectador em várias camadas de significação, sejam elas facilmente perceptíveis ou não.

Exemplos disso são os *outdoors* dispostos pela cidade de forma que qualquer olho desatento possa percebê-los; pode-se ler “Such stuff as dreams are made on” (*A Tempestade*) em uma propaganda de uísque chamado Prospero, além de propagandas com os nomes, das agora corporações, Montéquio e Capuleto trazendo outras referências. O parque de diversões em ruínas à beira mar onde os amigos de Romeu costumam se encontrar, além de ser uma referência em si, já que *Sycamore Grove*<sup>19</sup> não aparece como cenário no texto de partida, também contém alguns locais com nomes familiares: bares chamados “The Merchant of Verona Beach”, “Shining Knights” (*Trabalhos de amores perdidos*) e “Rosencrantzky’s” (*Hamlet*), e uma casa de sinuca chamada “Globe Theatre<sup>20</sup>” (Anexo 1, imagem 1).

<sup>19</sup> No texto de partida, o bosque de sicômoros (1º ato, cena 1) é o local onde, segundo Benvólio, Romeu se esconde dos outros e chora suas dores de amor.

<sup>20</sup> Referência à casa de teatro em que Shakespeare comumente apresentava suas peças.

Além disso, Hamilton (2000) assinala também a atenção aos detalhes para justificar possíveis anacronismos, como as marcas das armas carregadas pelos personagens, que leem “Rapier”, “Dagger” e “Sword” (Anexo 1, imagens 2 e 3), e a caracterização de Romeu e Julieta no baile, que justifica falas posteriores em que Romeu chama Julieta de anjo (2º ato, cena 2) e Julieta chama Romeu de cavaleiro (3º ato, cena 2). Também o icônico discurso de Mercúcio sobre a parteira das fadas que invade os sonhos, rainha Mab (1º ato, cena 4), ganha uma contextualização contemporânea, fazendo referência a um comprimido de *ecstasy* que Romeu ingere antes do baile dos Capuleto.

Por outro lado, algumas referências fazem com que o universo criado se torne reconhecível, como a capa da revista *Time*, no filme astutamente renomeada de *Timely*; e o *outdoor* “Wherefore L’Amour” (Anexo 1, imagem 4), que faz uma referência direta aos *outdoors* da *Coca-Cola* – e que também está presente em outros dois filmes de Luhrmann: *Strictly Ballroom* (1992) e *Moulin Rouge!* (2001). Segundo Malone (2012), o design familiar faz com que o público consiga identificar semioticamente esses símbolos, mesmo que as palavras diferentes causem um distanciamento.

Para completar a *mise-en-scène*, muitas das referências se encontram em níveis mais subliminares, como as gírias usadas pelos personagens, e as notícias nos jornais e vandalismos e pichações nos muros, que mal podem ser lidas, mas também misturam formas contemporâneas com o conteúdo Shakespeariano. Apesar de imperceptíveis até para os olhos mais treinados, essas referências fazem com que o universo construído pela produção tenha uma verossimilhança, uma coerência interna que torna a adaptação crível e compreensível para o público.

A designer de produção do filme, Catherine Martin (*apud* MALONE, 2012), diz que a intenção era criar “uma sociedade intensa em torno de Romeu e Julieta, que reforçasse o texto dentro de um mundo de mito contemporâneo<sup>21</sup>” (*apud* MALONE, 2012, p. 400, tradução minha). Essa ideia também é reforçada pela estética *kitsch*, com sua tendência ao exagero e combinações exóticas, presente também nas outras obras filmicas do diretor. O produto final vira uma colagem, que sobrepõe esses elementos intertextuais e antiquados a formas contemporâneas facilmente identificáveis pelo público-alvo, como o vestuário, a trilha sonora e o uso de mídias contemporâneas.

---

<sup>21</sup> “An intense society around Romeo and Juliet which reinforced the text within a world of contemporary myth.”

Tom Ryan (2014) afirma que Luhrmann não está metodologicamente interessado em uma busca por realismo, apesar de estar, sim, preocupado com o que move o mundo real. Para o próprio Luhrmann (*apud* RYAN, 2014), o que importa é “criar ‘uma artificialidade real’, mais do que ‘uma realidade artificial’<sup>22</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha). Exatamente por isso, Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) diz que escolheu criar uma cidade fictícia, que seria a soma de várias localidades e ao mesmo tempo nenhuma específica, porque não queria que o filme se transformasse em “uma exploração social<sup>23</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha), em um retrato social de uma determinada cidade e da sociedade nela presente em determinada época. O diretor, então, criou um local universal, combinando uma intensa pesquisa sobre a era elisabetana e a cultura dominante do final do século XX.

Para Antonio Candido (1993), é exatamente esse esforço de construir uma visão coerente e verossímil que revela a verdade na literatura; e aqui podemos estendê-lo também para o cinema, uma vez que este, assim como a literatura, “descreve a mudança incessante de seres, relações e coisas no fluxo temporal, mas encontra o significado nas permanências que essa mudança revela” (CANDIDO, 1993, p. 138), criando uma visão que pode não ser realista, mas é real em seu sentido mais profundo. Também os diferentes níveis em que as referências aparecem mostram uma preocupação em criar um todo coerente, fazendo uso do que Malone (2012) chama de elementos familiares, que são muitas vezes ignorados pelos personagens, e não simplesmente uma infinidade de acessórios usados conscientemente durante as cenas.

Antonio Candido (1993) também ressalta a importância de se usar o singular em favor da generalidade, ou seja, de não deixar que o olhar se detenha à superficialidade, mas de ser capaz de enxergar a profundidade através dos elementos de uma obra. É isso que acontece na adaptação de Luhrmann. O simples acúmulo do que Candido (1993) chama de pormenores, aqui as inúmeras referências, levaria apenas a uma visão superficial da realidade. No entanto, os pormenores presentes na adaptação se unificam, criando uma totalidade mais profunda e coerente. Isso quer dizer que, mesmo os espectadores não sabendo de onde saíram as referências, nem conhecendo profundamente a obra de Shakespeare, conseguem compreender o todo e assimilar o universo criado pela *mise-en-scène* de uma forma significativa.

---

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

<sup>23</sup> “A social exploration.”

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

Para fazer isso, Luhrmann e sua equipe pesquisaram incansavelmente o período elisabetano para depois transformá-lo em linguagem cinematográfica. Combinado a esta pesquisa, Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) diz que tentou interpretar a obra através de imagens do século XX da mesma forma que Shakespeare o faria, com o objetivo de “encontrar uma maneira de comunicá-la para uma audiência contemporânea<sup>24</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha).

A Verona Beach de Luhrmann é, segundo Malone (2012), um mundo construído exatamente de dentro do texto que o diretor é criticado por descaracterizar, e, ao mesmo tempo, traz todos os elementos presentes na sociedade do fim dos anos 1990: uma mídia que assola os sentidos com informações constantes e desenfreadas; um consumismo opressor, que prega o individualismo e resulta, ironicamente, em cada vez menos individualidade; além da violência urbana e do conflito de gerações.

Segundo Diniz (1999), a visão de mundo do final do século XX carrega uma grande semelhança com as questões que permeavam a Renascença, como “o sentimento de desespero e futilidade, de descrença e ceticismo frente às leis temporais e espirituais” (DINIZ, 1999, p. 112), além da visão negativa de mundo defendida pelo humanismo, que colocava o destino do homem em suas próprias mãos.

Além disso, Diniz (1999) afirma que a era elisabetana é um período de transição, instável entre o feudalismo em declínio e o capitalismo crescente. Assim, também, se encontra a década de 1990, às margens do novo milênio, presa entre valores desacreditados e instituições culturais ultrapassadas e as ansiedades advindas do novo desconhecido. Luhrmann (*apud* ANSEN, 1996) também justifica essa aproximação com o clássico

---

<sup>24</sup> “To find a style for communicating it to a contemporary audience.”

exatamente por a sociedade do final dos anos 1990 se encontrar em um período de mudança, o que faz com que as pessoas “comecem a procurar por aquelas coisas que tenham um centro universal. E a se perguntarem ‘o que isto significa para nós neste momento?’<sup>25</sup>” (*apud* ANSEN, 1996, tradução minha).

Para Luhmann (*apud* RYAN, 2014), é importante compreender o mundo em que o texto foi criado; ter um entendimento profundo da história, da cultura e da origem do universo que está sendo representado, para que não se interprete o texto em um vácuo. E, segundo Diniz (1999), em Shakespeare podemos encontrar “a revolta do homem contra a ordem tradicional, contra os meios de domínio sobre o indivíduo” (DINIZ, 1999, p. 124), apesar de o conceito de sociedade como conhecemos hoje só ter nascido efetivamente com a revolução industrial, nos séculos XVIII e XIX. Shakespeare foi capaz, segundo Lucáks (1965), de mostrar o que se passa no interior do homem como nenhum outro escritor; suas palavras “traduzem as tensões das relações entre os homens e a sociedade (quadro e instrumento de seu destino)” (LUCÁKS, 1965, p. 138).

No entanto, é necessário que se consiga enxergar essas nuances no texto de partida, e que se escolha representá-las de uma forma que seus personagens e seus conflitos sejam revelados mais uma vez para o público; o que Luhmann (*apud* RYAN, 2014) enfatiza ao dizer que *Romeu e Julieta* pode ser lido simplesmente como uma história, como entretenimento, mas também pode ser lido com base nas suas ideias mais amplas, transpondo a questão dos nomes a outras questões, como raça, sexualidade, classe ou religião.

Dessa forma, a adaptação de Luhmann trabalha a relação dualística entre o indivíduo e a sociedade, trazendo à tona várias questões relevantes para a contemporaneidade de seu público, como o hibridismo cultural, a desigualdade de classes, o abismo entre pais e filhos e o isolamento social, dentre vários outros flagelos urbanos, que dizem respeito exatamente à interdependência que existe entre o indivíduo e a sociedade de que fala Lucáks (1965) e que, para Burnett (2000), ao invés de levarem a um esvaziamento da obra de Shakespeare, fazem com que a adaptação crie diálogos com a contemporaneidade, olhando ao mesmo tempo para o passado e para o futuro.

O hibridismo cultural é uma questão contemporânea que está presente na adaptação de forma indireta, mas significativa, e pode ser vista, inclusive, na diferença entre as famílias,

---

<sup>25</sup> “They start to look for those things that have a universal center. And they say, ‘What does it mean to us now?’”

uma vez que Geoffrey Way (2007) destaca o fato de os Montéquio serem caracterizados como uma família branca, tipicamente americana, e os Capuleto serem caracterizados como latinos. Essa distinção aparece primeiramente na escolha dos atores, e diegeticamente na caracterização dos personagens: enquanto Romeu e os outros Montéquio se vestem com simples camisas havaianas, os Capuleto se vestem com tecidos mais pesados e cores fortes características da cultura latina, como preto e vermelho, além de abusarem de imagens religiosas, em tatuagens, armas e na decoração dos ambientes.

Além disso, Luhrmann também confronta a questão racial escolhendo atores negros para representar papéis de destaque do texto de partida: a autoridade máxima na história, o príncipe Éscalus, que na adaptação vira o chefe da polícia local, e Mercúcio, um dos personagens mais carismáticos do texto de Shakespeare. Dessa forma, Luhrmann dá visibilidade a outra questão contemporânea importante, que poderia passar despercebida em uma adaptação de *Romeu e Julieta*.

Já o conflito de gerações, por outro lado, não é um problema propriamente contemporâneo, visto que é um dos temas mais presentes no texto de Shakespeare e também foi trabalhado com muita ênfase em 1968 na adaptação de Franco Zeffirelli. Quase trinta anos separam a adaptação de Zeffirelli e a de Luhrmann, mas, segundo Patricia Tatspaugh (*apud* JACKSON, 2007), ambas têm em comum a tentativa de trabalhar o conflito entre gerações dentro do contexto contemporâneo, de forma a tornar o texto de partida interessante para uma audiência jovem.

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

velhos vivem enquanto os jovens (que têm o potencial de redimir a sociedade) morrem<sup>26</sup>,” (apud JACKSON, 2007, p. 218, tradução minha).

A adaptação de Luhrmann é consideravelmente diferente da de Zeffirelli, tanto quando se trata da linguagem visual, quanto da apropriação dos temas do texto de partida; o que, para Tatspaugh (apud JACKSON, 2007), é mais uma referência à diferença entre gerações, uma vez que o público-alvo de Zeffirelli se tornou os pais do público-alvo de Luhrmann. O foco quase trinta anos depois, no entanto, não está na diferença de crenças e ideais, mas na falta de comunicação entre as gerações; e Luhrmann retrata como os jovens, incompreendidos e isolados dentro de suas famílias, refletem esse conflito na sua relação com a sociedade.

Tanto Capuleto quanto Montéquio são pais que não se comunicam com seus filhos, nem se habilitam a ouvi-los. Luhrmann os coloca em dois extremos, segundo Way (2007): de um lado a violência de Capuleto, representante do patriarcalismo abusivo; de outro o silêncio de Montéquio, que não compreende as decisões do filho e se afasta.

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

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

Como se pode ver, o texto de partida já mostra como nenhum dos pais tem uma relação saudável com seus filhos. Ao dar enfoque ao isolamento em que Romeu e Julieta se encontram, Luhrmann dialoga diretamente com os jovens do final do século XX, fazendo com

---

<sup>26</sup> “The unfairness of a society where the old live while the young (who have the potential to redeem their society) die.”

que eles, não só entendam a obra de Shakespeare, como também se identifiquem com seus personagens e seus conflitos. O diretor faz uso do conflito de gerações para justificar algo maior: como a juventude estava rompendo com o poder controlador da sociedade, que, segundo Lucáks (1965), seria o que guiava e determinava seus destinos, para tentarem se firmar como indivíduos autônomos e “reivindicar a década como própria de sua geração” (HAMILTON, 2000).

Maureen Callahan (2015) diz que na década final do século XX havia uma “fome de mudança borbulhando (...), os anos 1990 seriam uma ruptura com tudo que tinha vindo antes” (CALLAHAN, 2015, p. 19-20). Entretanto, apesar da cultura alternativa estar ganhando cada vez mais espaço e expressividade, existia uma mentalidade antiga que predominava, forçando a sociedade a se manter presa na década anterior. Essa dicotomia pode ser vista claramente na adaptação de Luhrmann, com os excessos da década de 1980 estampados nos pais, em contraste à cultura marginalizada de seus filhos, que, segundo Callahan (2015), é *cool* apesar de si mesma e rejeita todo esse excesso quase moralmente (Anexo 1, imagens 5 e 6).

Além disso, Luhrmann enfatiza em sua adaptação o fato de que as duas famílias fazem parte da classe alta social e economicamente, o que justifica a atenção dada ao caso na mídia e o fato de os jovens “andarem pela cidade sem obrigação alguma<sup>27</sup>” (WAY, 2007, p. 17, tradução minha), fazendo o que bem entendem e desrespeitando as leis.

A desigualdade social está fortemente marcada na adaptação, na qual se vê uma riqueza absurda ao lado de muita pobreza, destacando, mais uma vez, a escolha dos jovens de viverem à margem e de rejeitarem as escolhas de seus pais. Em claro contraste à adaptação de Zeffirelli, Luhrmann não exclui a cena de Romeu com o boticário, mas a modifica, transferindo-a de Mântua para Verona e transformando o boticário no dono da casa de sinuca, que já havia aparecido anteriormente no filme. Essa mudança mostra a familiaridade de Romeu com a cultura marginalizada e o fácil acesso que ele e seus amigos teriam a substâncias ilícitas.

Segundo Tom Ryan (2014), os filmes de Luhrmann em geral se mostram preocupados em retratar como as restrições de classe e diferenças culturais podem evoluir para rupturas sociais, o que pode se tornar destrutivo tanto para a sociedade como um todo, quanto para os indivíduos que se sentem isolados; seus personagens, para Tom Ryan (2014), se encontram

---

<sup>27</sup> “Run around the city with no real obligations.”

constantemente aprisionados no dualismo entre a vontade de pertencer a uma comunidade e a vontade de se libertar das amarras impostas a eles.

Para Lucács (*apud* VEDDA, 2014), a arte reflete a realidade humana; “ela está ligada à vida cotidiana e tem um papel importante na humanização do homem, na compreensão da vida” (*apud* VEDDA, 2014). Por meio do singular, o destino individual de um determinado personagem, ela revela o essencial, o universal da história humana. É isso que determina a universalidade e, mais ainda, a atemporalidade de certas obras.

Assim acontece com as obras de Shakespeare e assim pode acontecer com suas adaptações cinematográficas. Deborah Cartmell (*apud* JACKSON, 2007) afirma que a adaptação de Zeffirelli não alcança esta atemporalidade por estar muito preocupada com seu próprio tempo. Baz Luhrmann, ao contrário, apesar de ter feito uma adaptação significativa para sua época, se preocupou em buscar a universalidade que está presente nos conflitos singulares. O realismo não seria, portanto, uma questão de estilo ou técnica, mas “um ângulo de visão da realidade” (OTSUKA, 2010).

#### 4. Que tempestade mais insana é essa?<sup>28</sup>

*I'm dodgin' bullets and bang, it's hard to hand,  
Doin' a hundred miles an hour like a videogame  
Love lorn, torn from two sides, (...)  
And through the heavens I be seeing worlds collide<sup>29</sup>*

“O fenômeno artístico não precisa ser necessariamente uma captura da vida cotidiana, nem um fenômeno da vida real em geral” (OTSUKA, 2010). Por esse motivo, elementos fantásticos e estéticas exageradas podem também ser realistas. O realismo artístico de Lucáks vai além de uma reprodução fotográfica de um referencial externo, defendendo que a arte deve apresentar a realidade em termos humanos, ou seja, desmistificando as relações humanas. Para Lucáks (*apud* VEDDA, 2014), Shakespeare é um grande exemplo disso, uma vez que suas obras já revelam a realidade, “as forças motrizes essenciais” (*apud* OTSUKA, 2010) que movem as relações humanas, séculos antes do realismo se estabelecer como estética.

Quando se trata das adaptações cinematográficas, as escolhas formais e estéticas do diretor se tornam muito importantes para que a relevância do texto de partida seja renovada. Além disso, Diniz (1999) ressalta que a poesia de Shakespeare pode ser traduzida intersemioticamente para imagens, criando uma linguagem visual que traduz as ideias já contidas no texto de partida. Por isso, o importante, na verdade, não seria reproduzir fielmente as palavras do texto de Shakespeare, mas refletir sobre elas, relendo-as e adaptando-as de acordo com a sua contemporaneidade.

Para Alfred Hitchcock (*apud* JACKSON, 2007), o cinema teve uma grande importância na leitura das obras de Shakespeare, “enxergando direções de arte na poesia de Shakespeare onde décadas de produtores teatrais enxergaram apenas palavras<sup>30</sup>” (*apud* JACKSON, 2007, p. 32, tradução minha). Baz Luhrmann transformou grande parte do texto de partida em elementos visuais, enriquecendo a linguagem cinematográfica da adaptação. A estética *kitsch*, por vezes frenética, escolhida pelo diretor para sua adaptação, está diretamente relacionada com a contemporaneidade de seu público, mas também retrata muito do que já estava presente no texto dramático de Shakespeare, quatro séculos antes.

<sup>28</sup> Julieta – 3º ato, cena 2.

<sup>29</sup> “Pretty Piece of Flesh” – One Inch Punch (William Shakespeare’s Romeo + Juliet Original Soundtrack).

<sup>30</sup> “Has seen stage directions in Shakespeare’s poetry where decades of theatrical craftsmen have seen only words.”

A transitoriedade é um dos temas mais importantes de *Romeu e Julieta*, já que está presente no texto dramático tanto no enredo quanto em seus aspectos formais. O texto reflete formalmente a urgência dos jovens em viver seu amor, ao mesmo tempo em que realça a efemeridade no desenrolar dos acontecimentos, e a adaptação de Luhrmann usa intensamente essa transitoriedade para conectar ainda mais a contemporaneidade do público ao texto de partida, evidenciando a rapidez com que tudo acontece.

Segundo Jackson (2007), a manipulação da sensação do público de tempo e espaço e, mais ainda, da percepção da ação dentro desse tempo e desse espaço, é um elemento fundamental para a narrativa cinematográfica. É essa manipulação que vai definir o ritmo da narração, uma vez que, segundo Stam (2006), o público é envolvido simultaneamente pelo tempo de duração do filme e pelo tempo em que decorre o evento ficcional, ou tempo diegético. *Romeu e Julieta* se passa diegeticamente no curso de quatro dias, um período curto para a quantidade de acontecimentos e reviravoltas que enredam a história. Em sua adaptação, Luhrmann conecta diretamente a rapidez já presente no texto de partida à presença da mídia na contemporaneidade e, mais ainda, à efemeridade que as relações humanas assumem a partir dela.

Já no início, temos a televisão como dispositivo de enquadramento da história (Anexo 1, imagem 7), enquanto uma âncora de jornal recita o prólogo, “transformando a narrativa em uma série de reportagens de primeira capa e itens em notícias televisivas<sup>31</sup>” (TATSPAUGH *apud* JACKSON, 2007, p. 149, tradução minha). A partir disso, o enredo se desenvolve retrospectivamente, como se o público estivesse acompanhando o mais recente caso nesse “mundo fragmentado de notável riqueza, consumismo exagerado, abandono urbano, constante violência e nostalgia<sup>32</sup>” (RUTTER *apud* JACKSON, 2007, p. 262, tradução minha).

Essa conexão com a cultura midiática está diretamente relacionada à contemporaneidade do público, uma vez que, segundo Marc Oxoby (2003), os anos 1990 foram a era do evento midiático. Para ele, os vários casos que chamaram a atenção da população e acabaram por se transformar em grandes eventos (como o julgamento de O. J. Simpson, a overdose de River Phoenix e o suicídio de Kurt Cobain) o faziam, não apenas por sua relevância social, mas também por sua relevância como narrativas. As notícias passaram a ser mais interessantes que qualquer programa televisivo intencionalmente produzido, e Oxoby

<sup>31</sup> “Which transforms the narrative into a series of front page stories and television news items.”

<sup>32</sup> “A fragmenting world of conspicuous wealth, kitsch consumption, urban dereliction, ubiquitous violence and nostalgia.”

(2003) destaca a forma com que a mídia tratava e transmitia essas histórias, para que fossem cada vez mais vistas como entretenimento e não simplesmente reportagens.

Luhrmann se utilizou dessa comoção midiática para inserir o texto de partida diretamente no contexto contemporâneo, renovando-o aos olhos do público. Além disso, esse dispositivo de enquadramento serve também, segundo Tatspaugh (*apud* JACKSON, 2007), como um meio conveniente de fazer a transição entre algumas cenas, de reduzir outras e de apresentar os personagens e os cenários. Richard Gyde (1997) destaca o fato de os personagens serem apresentados como em uma série de televisão e de os cenários serem sempre introduzidos com visões aéreas e amplas, para que o público se localize antes de seguir com o enredo, o que também é uma técnica televisiva.

Exemplos de inserção do meio midiático no enredo acontecem quando Romeu fica sabendo da nova briga entre Montéquios e Capuletos (1º ato, cena 1) por meio de notícia no jornal televisivo, e na cena em que o servo dos Capuleto que não sabe ler pede a ajuda de Romeu para encontrar os convidados para a festa (1º ato, cena 2), que é reduzida consideravelmente, se transformando em uma nota de um programa televisivo de fofocas, mas mantém sua relevância para o desenrolar da trama.

Além dessa relação histórica presente no enredo, Luhrmann, assim como Shakespeare, também insere a transitoriedade e a efemeridade formalmente em sua adaptação, por meio de suas escolhas estéticas. O uso de montagens e sequências de planos alternados, que, segundo Diniz (1999), dinamizam o tempo na imaginação do espectador, além do ritmo frenético criado por meio da edição das tomadas e da escolha dos ângulos da câmera, criam em torno de Romeu e Julieta uma efemeridade imagética, dialogando diretamente com a contemporaneidade do público, em que objetos, informações e relações são consumidas e descartadas cada vez mais rapidamente, e reforçando a urgência presente no texto de partida, trabalhando, assim, a modernidade já presente nele e transpondo suas técnicas formais para a contemporaneidade.

Maureen Callahan (2015) chama os anos 1990 de “tempo fugaz” (CALLAHAN, 2015, p. 20), uma década ao mesmo tempo fortemente influenciadora e efêmera em que os jovens buscavam ao mesmo tempo inclusão e autenticidade; uma década de contradições que reflete exatamente a era do consumismo, com sua ilusão de individualidade, mas repleta de escolhas pré-determinadas; sua busca constante por felicidade, que ironicamente aumenta cada vez

mais os problemas psicológicos e o isolamento social. A adaptação de Luhrmann mostra essas contradições, além de tematicamente, também visualmente no conjunto formado pela *mise-en-scène*, pela trilha sonora e pela caracterização dos personagens, arrematado pela edição e pela montagem do filme.

Também levando em conta as características formais do texto dramático, Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) afirma que Shakespeare brincava com contrastes para que suas peças se mantivessem interessantes, inserindo cenas cômicas em meio a cenas trágicas e contrapondo cenas movimentadas e cheias de elementos visuais a outras estáticas, focadas na linguagem. Da mesma forma, Chris Palmer (1997) afirma que Luhrmann trabalha esses contrastes em sua adaptação, criando uma estética visual frenética e inserindo o par de jovens amantes como centro estático de seu filme.

Para Carol Chillington Rutter (*apud* JACKSON, 2007), na Verona Beach de Luhrmann, a cultura midiática é o retrato da cultura como um todo, na qual as imagens, freneticamente manipuladas, criam uma realidade pastiche que parece apenas reproduzir a vida como um evento televisivo. No entanto, Romeu e Julieta são, para a autora, um centro de sanidade dentro dessa realidade manipulada; um claro contraste que torna a adaptação ainda mais expressiva, e que pode ser visto, inclusive, no pôster de divulgação do filme (Anexo 1, imagem 8).

Chris Palmer (1997) também destaca esse detalhe na adaptação, afirmando que Romeu e Julieta não estão caracterizados como “meros espetáculos, a uma certa distância visual, como (...) os outros [personagens] (...). Nós contemplamos Romeu e Julieta como corpos naturais e inocentes<sup>33</sup>” (PALMER, 1997, tradução minha), destacando-os do resto tanto visualmente, como significativamente. As cenas que envolvem o casal são consideravelmente diferentes do resto do filme, lentas e com poucas cores, em contraste às cenas excessivamente coloridas e barulhentas que envolvem os outros personagens. Essa diferenciação faz com que o público se identifique com os personagens, tornando-os mais do que apenas objetos para um consumo imediato e descartável.

Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) afirma que sua intenção era fazer com que o par de amantes funcionasse como o silêncio do filme, diminuindo o ritmo e contrastando com as cenas aceleradas de ação. Para isso, a escolha dos atores foi extremamente importante, e

---

<sup>33</sup> “Solely as spectacles, at a certain visual distance, as we do the others (...). We contemplate Romeo and Juliet as natural, innocent bodies.”

Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) acredita que Leonardo DiCaprio e Claire Danes foram suficientemente fortes para transmitir esses momentos de silêncio em meio a tanto barulho visual. Luhrmann escolheu atores jovens para Romeu e Julieta, mas, ao contrário do que acontece em outras adaptações, DiCaprio e Danes não se intimidam com a linguagem, sendo, segundo Tom Ryan (2014), capazes de achar um ritmo natural para transmitir o sentido das palavras e representar seus papéis com expressividade e leveza; outro contraste importante para o filme.

Além de servir como um centro estático visualmente, o par de amantes se destaca também tematicamente. Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) afirma que escolheu a água como tema para eles, como a válvula de escape dos dois em meio à violência que os rodeia. Desta forma, Romeu e Julieta se apaixonam à primeira vista por entre peixes, separados por um grande aquário (Anexo 1, imagem 9), e uma das cenas mais famosas do texto de partida, a cena do balcão (2º ato, cena 2), se passa na piscina da mansão dos Capuleto, com Romeu e Julieta enroscados um ao outro em meio a seu elemento.

No entanto, apesar de parecer uma escolha original, mudando radicalmente as instruções técnicas do texto de partida, Courtney Lehmann (2001) aponta a semelhança dessa escolha a um tema do poema que supostamente seria a fonte de Shakespeare. Segundo Lehmann (2001), o poema de Arthur Brooke contém inúmeras referências à água, que serve como “a metáfora mais significativa com a qual [o autor] retrata a ‘história trágica’ dos jovens amantes<sup>34</sup>” (LEHMANN, 2001, p. 211, tradução minha). Isso mostra mais uma vez a falha em se estabelecer uma obra como original, ou como inalterável, uma vez que Lehmann (2001) aponta como as diversas adaptações do que seria a lenda de Romeu e Julieta estariam constantemente conversando entre si, se citando e se reinterpretando mutuamente.

Para Burnett (2000), a adaptação de Luhrmann é um espetáculo próprio do fim do século, no qual a estética pós-moderna e os elementos contemporâneos conversam com uma nostalgia romântica criada pelo casulo aquático que envolve o par de jovens amantes. Luhrmann evidencia ao mesmo tempo o excesso frenético da cultura midiática do final do século XX e o isolamento em que a juventude se encontrava, separando os jovens Romeu e Julieta do resto do filme tanto estética quanto tematicamente. O excesso e a artificialidade presentes principalmente nas cenas iniciais, retratadas especialmente pela montagem e pela edição das cenas, se perdem, para Downing (2000), nas cenas que envolvem os dois,

---

<sup>34</sup> “The prevailing metaphor through which he relays the ‘tragicall historye’ of the young lovers.”

individualizando-os. Assim, a adaptação de Luhrmann seria, para Hamilton (2000), não uma caricatura grotesca, mas uma renovação dos temas presentes no texto de partida.

Lucáks (1965) afirma que a unidade dramática de Shakespeare nasce dos contrastes, de “forças estéticas, que, a partir desta multiplicidade, criam a unidade final” (LUCÁKS, 1965, p. 141), e outro contraste importante para o texto de partida se dá na relação paradoxal entre o amor e o ódio, contraste este quase sempre associado à morte, que logo na primeira cena é descrito por Romeu com a devida confusão:

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

A relação entre ódio e morte é intensa, e Pauline Adamek (*apud* RYAN, 2014) afirma que Luhrmann deixa ainda mais claro em sua adaptação a intenção de mostrar como a propagação de ódio e rancor pode levar a consequências trágicas, uma vez que seu filme é o mais violento dentre as adaptações de *Romeu e Julieta* e apaga, segundo Downing (2000), qualquer traço de reconciliação, encerrando o filme com um clima de resignação e remorso. Para Bloom (1998), no entanto, esse seria o *pathos* adequado, destacando as ironias do texto de partida, e não as abrandando com uma simples reconciliação.

Luhrmann faz uso de descrições presentes no texto de partida e demonstra o ódio e a violência por meio da caracterização dos personagens, além de também inserir esse conflito visualmente em sua *mise-en-scène* na cena clímax do texto de partida, quando Teobaldo mata Mercúcio (3º ato, cena 1) e o clima da história fica mais sombrio. Na adaptação, a cena é filmada em meio a um furacão (Anexo 1, imagem 10), que escurece os céus e traz uma grande tempestade, dialogando com a mudança de estado de espírito dos personagens e prevendo os acontecimentos que se seguirão no enredo.

Quanto ao amor, no texto de partida podemos perceber como este é relacionado à morte em vários momentos. No primeiro ato, o amor é ligado ao sofrimento quando Romeu se martiriza ao falar de Rosalina, e, mais tarde, Julieta vê a morte ao olhar para seu amado (3º ato, cena 5); momentos que servem de presságio para a tragédia que está por vir. Carlo Carlei

e seu roteirista Julian Fellowes, responsáveis pela adaptação mais recente do texto de Shakespeare, optaram por apagar esses momentos de *foreshadowing*, retirando as referências à morte prematura dos jovens amantes e, mais ainda, modificando o prólogo para que o final da história não fosse mencionado. Entretanto, para Richard Gyde (1997), muito do *pathos* do texto de partida e da cuidadosa ironia que o permeia vem exatamente do conhecimento prévio dado ao leitor/espectador.

Luhrmann, ao contrário, se aproveita desses momentos, segundo Way (2007), para criar uma atmosfera de tensão para o espectador, enfatizando os pequenos instantes que separam sucessos de fracassos no enredo. Além disso, o diretor se aproveita do fato da relação entre amor e morte também se encontrar intrínseca no final do século XX, tempo em que, segundo Maureen Callahan (2015), a imperfeição se tornou, não apenas aceitável, mas a nova norma, *glamourizando* aspectos da sociedade antes ignorados, como a morte, a violência e as drogas.

Um exemplo disso é a escolha do diretor em adiantar a fala de Romeu sobre o veneno do boticário, “rápida é a droga” (5º ato, cena 3), para a cena do baile (1º ato, cena 5), quando Romeu toma o comprimido de *ecstasy*, criando, segundo Martin (2002), mais um momento de presságio, conectando uma sequência de *flashforward* que o mostra na tumba dos Capuleto do último ato à fala anterior de Romeu:

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

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

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

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

Dessa forma, o suicídio de Romeu e Julieta, na adaptação de Baz Luhrmann, captura o desespero autodestrutivo de uma juventude desiludida com o mundo a sua volta, ao invés de glorificá-los e idealizá-los em sua morte como acontece nas outras adaptações. De certa forma, essa postura do filme também serve como um presságio para o que viria em seguida, uma vez que, segundo Callahan (2015), em 1997 (um ano após o lançamento do filme) a indústria midiática passaria a se posicionar veementemente contra as drogas e a *glamourização* da morte, pregando um estilo de vida mais saudável e menos destrutivo.

“Em Shakespeare, o explodir da tensão é mais emocionante e violento do que em qualquer outro, antes ou depois dele” (LUCÁKS, 1965, p. 142), e Lucáks (1965) afirma que Shakespeare contrasta essa tensão violenta com uma grande fé na essência humana. Essa fé está presente na adaptação de Luhrmann, uma vez que Jennifer L. Martin (2002) destaca o fato de Romeu e Julieta estarem retratados como jovens consideravelmente mais centrados e reflexivos, mais maduros e com um caráter mais bem construído do que em outras versões. A autora compara a adaptação de Luhrmann à de Zeffirelli, mostrando como os jovens da adaptação de 1968 são muito mais imaturos, imediatistas e impulsivos.

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

O que é a juventude? Fogo arrebatador.  
O que é uma donzela? Gelo e desejo.  
O mundo continua girando,  
Rosas florescerão...  
Para depois desvanecer.  
Também assim a juventude,

Também assim a mais bela donzela<sup>35</sup> (JACKSON, 2007, p. 147, tradução minha).

Luhrmann, ao contrário, retrata o amor dos dois jovens de uma forma mais delicada, contrapondo-o à imediatividade da sociedade que os rodeia. O resultado, segundo Rebello (2012), se torna

uma experiência radical, onde o diretor nos leva a sentir, mais do que entender, através de um admirável embate entre imagem e palavra, a complexidade de uma rede de relacionamentos familiares, a profundidade da psique humana e as reações do espírito humano a um ambiente repressor e arcaico (REBELLO, 2012, p. 12).

Dessa forma, a estética escolhida pelo diretor é, na verdade, um elemento importante para o desenrolar do enredo e para a compreensão do público, reforçando e realçando, segundo Jackson (2007), a linguagem, e não competindo com ela.

Patricia Taspough (*apud* JACKSON, 2007) critica que a adaptação de Luhrmann reduz o casal de jovens amantes a símbolos vazios, transformando-os em jovens suicidas que conseguiram “seus quinze minutos de fama<sup>36</sup>” (*apud* JACKSON, 2007, p. 149, tradução minha) em uma reportagem sensacionalista, o que seria reforçado pelo final seco e sem emoção de corpos ensacados sendo levados em meio à transmissão midiática. Entretanto, Jackson (2007) destaca a importância de Luhrmann encerrar sua adaptação com a absorção da história pela mídia, mostrando ao público que apenas o fato de que “de tudo isso há muito o que falar” (5º ato, cena 3) não é suficiente. Para Grigori Kozintsev (*apud* DINIZ, 1999),

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

Dessa forma, a adaptação de Baz Luhrmann não reproduz cegamente uma obra datada, mas encontra em *Romeu e Julieta* o que é relevante para sua contemporaneidade, reforçando suas inúmeras facetas e renovando seus significados para o público contemporâneo.

---

<sup>35</sup> “What is a youth? Impetuous fire.  
What is a maid? Ice and desire.  
The world wags on,  
A rose will bloom...  
It then will fade.  
So does a youth,  
So does the fairest maid.”

<sup>36</sup> “Fifteen minutes of fame.”

## 5. Considerações finais

*Reason will not lead to solution  
I will end up lost in confusion*<sup>37</sup>

A capacidade de invenção de um autor, segundo Carvalhal (2006), não atua apenas diretamente nos aspectos formais de um texto, mas principalmente “na interpretação que [o texto] recebe quando as coordenadas de tempo e de espaço lhe alteram o sentido” (CARVALHAL, 2006, p. 68). Carvalhal (2006) está se referindo à relação entre textos literários, mas também podemos incluir o cinema nessa definição, uma vez que, segundo Rebello (2012), cinema e literatura se “enriquecem simultaneamente” (REBELLO, 2012, p. 13), por manterem ambos uma relação direta com o imaginário, “alimentando-se de procedimentos próprios e reforçando a reflexão sobre o homem e o mundo em que vive” (REBELLO, 2012, p. 13).

Também a adaptação de cinema, enquanto “processo produtivo de novos significados” (CARVALHAL, 2006, p. 68), redescobre a obra de partida e forja significados que vão além dos inicialmente contidos nela, de tal forma que essa obra não pode mais ser vista “como algo acabado a deslocar-se no tempo e no espaço, mas como um objeto mutável” (CARVALHAL, 2006, p. 70); como um efeito das leituras que a transforma. Por isso, Rebello (2012) salienta que não convém falar sobre infidelidade da tradução cinematográfica para com seu texto de partida; deve-se, ao contrário, destacar a maneira como a tradução cinematográfica, “por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original” (REBELLO, 2012, p. 13).

Dessa forma, a transposição feita por Baz Luhrmann, deslocando *Romeu e Julieta* no tempo e no espaço, reconstrói os temas e conflitos presentes na obra, dando a eles novas interpretações e sentidos específicos da contemporaneidade, e revelando o que Carvalhal (2006) chama de “face invisível” (CARVALHAL, 2006, p. 67) do texto, que aparece quando uma obra sofre um deslocamento temporal. Para ela, mesmo que a obra se conserve aparentemente igual, seu significado é modificado, e lhe são reveladas novas interpretações que não seriam possíveis antes.

---

<sup>37</sup> “Lovefool” – The Cardigans (William Shakespeare’s Romeo + Juliet Original Soundtrack).

Para Harold Bloom (1998), a influência de Shakespeare foi, e continua sendo, ainda maior na vida do que na literatura quando se trata da modificação do caráter e da personalidade do ser humano. Segundo ele,

acadêmicos que pretendem confinar Shakespeare ao contexto de sua época – social, político, econômico, racional, teatral – conseguem esclarecer certos aspectos das peças, mas não são capazes de explicar a influência de Shakespeare em nós, que é única, e que não pode ser reduzida à situação particular em que Shakespeare se encontrava, no espaço e no tempo<sup>38</sup> (BLOOM, 1998, p. 717, tradução minha).

O fato de a sociedade dos anos 1990 conter aspectos que dialogam diretamente com *Romeu e Julieta* faz com que o filme seja bem-sucedido em sua transposição, uma vez que o texto dramático se encaixa na nova era. Também a estética proposta por Luhrmann se encontra compatível com o texto de partida, uma vez que o diretor se propôs a inserir os temas e conflitos do texto de Shakespeare não apenas no roteiro, mas formalmente, na estrutura de sua adaptação, renovando o texto de partida tanto histórica quanto visualmente, e, ao mesmo tempo, se mantendo fiel à unidade estética presente em sua filmografia.

Além disso, Russel Jackson (2007) afirma que o filme de Luhrmann provou que uma adaptação de uma obra de Shakespeare pode também ser lucrativa. Com um orçamento relativamente pequeno de US\$ 14,5 milhões, o filme foi distribuído de forma ampla e rendeu US\$ 46.351.345,00, sendo US\$ 11 milhões apenas em seu final de semana de estreia, se tornando uma das adaptações mais bem-sucedidas desde que Shakespeare começou a ser adaptado para o cinema.

Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) acredita que o texto de Shakespeare continua fazendo sentido e continua sendo uma adaptação relevante na atualidade, pois, apesar de as condições ao redor se alterarem durante os anos, a condição humana permanece a mesma; opinião também defendida por Bloom (1998) e Lucáks (1965). O que faz de Shakespeare genial é exatamente sua capacidade de compreender essa condição humana, “conservando uma atualidade viva” (LUCÁKS, 1965, p. 144), com textos ao mesmo tempo simples e complexos. No entanto, Luhrmann (*apud* RYAN, 2014) também ressalta que a maneira com a qual as histórias e essa condição humana são contadas e transmitidas deve ser um produto dos tempos.

---

<sup>38</sup> “Scholars who wish to confine Shakespeare to his context-historical, social, political, economic, rational, theatrical-may illuminate particular aspects of the plays, but are unable to explain the Shakespearean influence on us, which is unique, and which cannot be reduced to Shakespeare's own situation, in his time and place.”

Sendo assim, Downing (2000) afirma que a transposição pós-moderna de Luhrmann, com sua estética *kitsch* e linguagem gráfica e sensitiva, foi capaz de capturar as sutilezas do texto de Shakespeare de forma mais eficaz do que outras adaptações menos inventivas. O termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) não seria, portanto, uma definição ruim, nem pejorativa, uma vez que, segundo Neil Taylor (*apud* JACKSON, 2007), a proposta de Luhrmann foi exatamente transformar *Romeu e Julieta* em uma história supranacional e multiétnica, verossímil e de fácil compreensão, o que torna o termo apropriado.

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

Para Luhrmann (*apud* RYAN, 2014), o que importa é se conectar com o público de forma que se possa “revelar a riqueza maior de determinada ideia ou história<sup>39</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha); a adaptação fílmica deve “revelar a alma da história e envolver e despertar o público para o material<sup>40</sup>” (*apud* RYAN, 2014, tradução minha). Dessa forma, a transcrição de Luhrmann renova os temas e conflitos presentes no texto dramático de Shakespeare, fazendo com que o público se identifique e se envolva pela história, se tornando cúmplice do par de jovens amantes e percebendo detalhes de sua própria contemporaneidade em uma história de mais de 400 anos.

---

<sup>39</sup> “Reveal the greater richness of the particular idea or story.”

<sup>40</sup> “It reveals the heart of the story and engages and awakens the audience to the material.”

## 6. Referências Bibliográficas

- ANSEN, David. **It's the '90s, so the Bard is Back**. *Newsweek Magazine*, 11/03/1996. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/its-90s-so-bard-back-176164>>. Acesso em: 06/03/2016.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998.
- BOOSE, Lynda E. et al. **Shakespeare, the Movie – Popularizing the Plays on Film, TV, and Video**. London: Routledge, 1997.
- BURNETT, Mark Thornton et al. **Shakespeare, Film, Fin de Siècle**. Great Britain: Macmillan Press Ltd, 2000.
- CALLAHAN, Maureen. **Champagne Supernovas: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda**. Tradução de Maryanne Linz. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **Realidade e Realismo (via Marcel Proust)**. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CHANG, Justin. **Film Review: Romeo & Juliet**. *Variety Magazine*. Outubro, 2013. Disponível em: <<http://variety.com/2013/film/global/romeo-juliet-film-review-1200704641/>>. Acesso em: 14/04/2016.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- DOWNING, Crystal. **Misshapen Chaos of Well-seeming Form: Baz Luhrmann's Romeo + Juliet**. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 28, Iss. 2, pp. 125 – 132. Salisbury, 2000.
- GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e cinema: elo e confronto**. *Revista Matrizes*, v. 3, n. 2. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- GYDE, Richard. **Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo and Juliet – a Review**. Julho/1997. Disponível em: <<http://www.shakespeare-online.com/essays/RJG.html>>. Acesso em: 06/03/2016.
- HAMILTON, Lucy. **Baz vs. the Bardolaters, or Why William Shakespeare's Romeo + Juliet Deserves Another Look**. *Literature/Film Quarterly*, Vol. 28, Iss. 2; pp. 118 – 125. Salisbury, 2000.
- JACKSON, Russell. **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Second Edition. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007
- LEHMANN, Courtney. **Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet**. *Shakespeare Quarterly* 52.2, pp. 189 – 221. 2001.

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

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

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

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

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

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

PALMER, Chris. **Baz Luhrmann's Romeo and Juliet: Kitsch and Tears**. Novembro/1997. Disponível em: <<http://australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-1997/palmer.html>>. Acesso em: 27/02/2016.

PEREIRA, Elias *et al.* **Identificação e cinema**. 2011. Disponível em: <<http://assuntosdefamilia.com.br/PDF/15.pdf>>. Acesso em: 28/02/2016.

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

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

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

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

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

SILVA, Marcel Vieira Barreto et al. **Sobre uma sociologia da adaptação filmica: um ensaio de método**. *Crítica Cultural*, volume 2, número 2, jul./dez. 2007. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/107](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/107)>. Acesso em: 13/02/2016.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. *Ilha do Desterro - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 13/02/2016.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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

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

VEDDA, Miguel. **Posição teleológica e posição estética: sobre as interrelações entre trabalho e estética em Lukács.** In: Vaisman, Ester / Veda, Miguel (comps.), *Lukács: Estética e Ontologia*. San Pablo: Alameda, pp. 273-290, 2014.

WAY, Geoffrey. **Wherefore art Thou Romeo? A Study of Three Late Twentieth-Century Film Adaptations and Appropriations of Romeo and Juliet.** All Theses, paper 116. Tiger Prints, Clemson University, 2007. Disponível em: <[http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all\\_theses](http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all_theses)>. Acesso em: 12/03/2016.

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

## ANEXO 1



Imagem 1: Casa de sinuca chamada *Globe Theatre*, em *Sycamore Grove*.  
 Fonte: <http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>



Imagem 1: Arma de Mercúcio.  
 Fonte im. 2: <http://www.imfdb.org/images/0/02/RJ-02092.jpg>  
 Fonte im. 3: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Rapier\\_Pistole.jpg/440px-Rapier\\_Pistole.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/Rapier_Pistole.jpg/440px-Rapier_Pistole.jpg)



Imagem 3: Arma de Teobaldo.



Imagem 4: *Outdoor Wherefore L'Amour* fazendo referência aos *outdoors* da *Coca-Cola*.  
 Fonte: <http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>



Imagens 5 e 6: A ostentação dos pais em contraste à cultura marginalizada dos jovens.

Fonte im. 5: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/18/80/70/1880705ec745365c3ec8d35993a5d30f.jpg>

Fonte im. 6: <http://mattymagpie.blogspot.com.br/>



Imagem 7: TV apresentando o prólogo como uma reportagem.  
 Fonte: <http://fergcohs.edu.glogster.com/romeo-and-juliet-prologue>

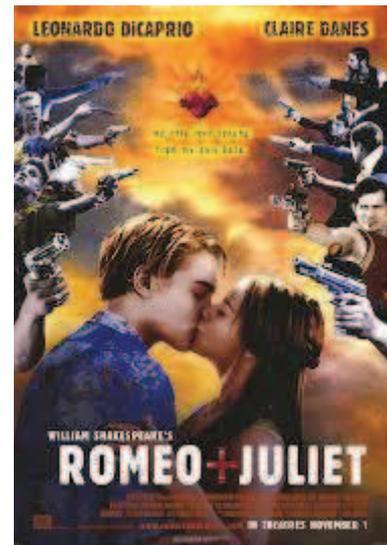


Imagem 8: Pôster de divulgação do filme.  
 Fonte: <http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>



Imagem 9: Amor à primeira vista através de um aquário.  
 Fonte: <https://filmgrimoire.com/2015/07/03/genre-grandeur-romeo-juliet-1996/>



Imagem 10: Cena da morte de Mercúcio, em meio a uma tempestade; clima mudando literal e metaforicamente.  
 Fonte: <http://www.lordalford.com/9grade/romeo/new.htm>