

ESTUDO DE UMA ADAPTAÇÃO INFANTIL DE ROMEU E JULIETA

Tiago Marques Luiz (UFU)¹

Resumo: Romeu e Julieta são considerados o arquétipo do amor juvenil. Shakespeare transitou em todas as pluralidades textuais possíveis, sendo lido, reescrito, interpretado e adaptado à todas as mídias, como a dança, a pintura, o cinema, o quadrinho, entre outros. Nesta proposta de comunicação, pretende-se fazer um estudo comparativo entre a peça trágica inglesa do casal de Verona e a sua adaptação cinematográfica para o público infanto-juvenil, pela Mauricio de Sousa Produções, de 1979. O enfoque deste trabalho é a cena do baile dos Capuletos, com ênfase no contraste entre a seriedade do texto-matriz e com a comicidade da adaptação, onde vemos uma nova roupagem da peça do bardo, levando em consideração que suas peças não eram destinadas ao público infanto-juvenil da Inglaterra Renascentista. Para Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o próprio texto infantil materializa seu processo de escrita e produção, fazendo referência a outras obras, instaurando uma espécie de diálogo entre textos. E para as autoras, metalinguagem e intertextualidade “parecem aproximar a literatura infantil contemporânea de obras não-infantis, que encontram na metalinguagem a manifestação de sua modernidade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152). O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. Sabemos que a passagem do texto escrito para o cinema não está vinculada à fidelidade ao hipotexto, especialmente pelo fato de que a relação entre mídias distintas abre espaço para redefinições de sentido, deslocamentos, acréscimos, ausências. Como pontua Maria Aparecida Conti (2013), há “uma produção ininterrupta de identidade, marcada por mutações, ocorrendo em todas as situações, nos textos artísticos escritos e imagéticos, inclusive”. Dizemos isso pelo fato do filme trazer traços característicos do Brasil, como a trilha sonora que o compõe, como o samba, o rock, o forró, sendo a valsa um gênero musical estrangeiro que é trazida para o filme, além da gravação na cidade de Ouro Preto. Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22). Com a importância de Shakespeare para o teatro, também é necessário que as crianças tenham o contato com a obra do autor, ainda na infância, mesmo que os assuntos tratados por ele sejam considerados tabus entre os adultos.

Palavras-chave: Comicidade. Literatura Infanto-Juvenil. Intermidialidade. Tragédia Inglesa.

Considerações iniciais

Quando se fala em adaptação cinematográfica, é recorrente o discurso que compara o filme às fontes originais. Quem insiste nessa comparação, no entanto, não se dá conta de que está lidando com suportes diferentes, cujo processo de avaliação segue critérios específicos. A gama recorrente de obras literárias adaptadas para o cinema, desde a sua

¹ Graduado em Letras Português/Inglês (UFGD), Mestre em Estudos da Tradução (UFSC). Doutorando em Estudos Literários (UFU). Contato: markx2006@gmail.com.



constituição até os dias atuais, incita-nos a focalizar a questão da similaridade entre as duas linguagens, ressaltando os diferentes processos de transposição, tais como a intertextualidade, a adaptação e a tradução intersemiótica.

Quando pensamos em adaptação, automaticamente ocorre-nos a transposição do romance para o cinema, sem considerar que adaptação abrange outras linguagens, como as histórias em quadrinhos, o romance gráfico, a dança, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música. Este trabalho se concentra no estudo de uma adaptação da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, para o público infanto-juvenil. A adaptação se intitula *Mônica e Cebolinha no Mundo de romeu e Julieta*, que é uma adaptação da versão em quadrinhos para o cinema, cujo enfoque é a cena do baile dos Capuletos.

A possível contribuição deste trabalho é mostrar e afirmar que Shakespeare e outros leitores canônicos podem ser adaptados e lidos para o público infanto-juvenil, justamente porque a formação do leitor literário inicia na idade infantil. Além disso, como apontam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o texto infantil sofreu um adensamento “enquanto discurso literário, o que lhe abre a possibilidade de auto-referenciar-se, quer incluindo procedimentos metalingüísticos, quer recorrendo à intertextualidade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152). Embora a história de *Romeu e Julieta* seja muito conhecida do leitor inglês e do leitor brasileiro, inquieta nesta pesquisa o porquê de subverter uma peça categorizada como tragédia para uma paródia, além, é claro, de tocar num autor canonizado como o Bardo. Conforme eu havia salientado na minha dissertação (LUIZ, 2013, p. 25), existem dois tipos de adaptação: um que segue à risca o texto-fonte e outro que pretende recriar o texto, mas sem deixar a matriz de lado.

Quando se trata de um autor como William Shakespeare, estamos lidando não apenas com um texto canônico, mas também com sua relevância no mundo da encenação teatral. Como diria Hamlet à trupe que chega à Dinamarca: “Adaptem a ação à palavra, a palavra à ação” (HALLIDAY, 1990, p. 94). Além disso, Shakespeare é simultaneamente teatral e cinematográfico, justamente porque seu texto se caracteriza “pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação” (RAMOS, 2003, p. 17).

Algumas considerações sobre a adaptação: o enlace entre cinema e teatro



O processo de adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais. Sabemos que a passagem do texto escrito para o cinema não está vinculada à fidelidade ao hipotexto, especialmente pelo fato de que a relação entre mídias distintas abre espaço para redefinições de sentido, deslocamentos, acréscimos, ausências.

João Batista Brito adverte que para fazer um trabalho sério, o diretor deve usar de muita criatividade na adaptação das longas falas das peças de Shakespeare, que eram necessárias para suprir a ausência de recursos plásticos, visuais e cênicos no teatro elisabetano. O dramaturgo daquela época precisava convencer os espectadores e como “convencê-los, digamos, da beleza de uma mulher (por sinal, interpretada sempre por homens), se não fosse através de palavras, palavras, palavras” (BRITO, 2006, p. 15). O modo como o verbal será transposto para o sincrético é a tarefa de quem se propõe adaptar qualquer texto, tanto mais difícil quando se trata de um texto de Shakespeare.

Ademais, o diretor deve estar ciente de que está fazendo cinema “e não teatro, e que compete com as famosas encenações da peça, [...] e principalmente, com a riqueza verbal do texto original que, em si mesmo, existe como poesia” (BRITO, 2006, p. 16). Nesta transposição textual intermediária, é possível perceber diferenças de diálogos, omissão ou inclusão de personagens, troca de cenários, deslocamentos culturais e temporais de personagens, ambientações distintas, além da exploração de recursos cinematográficos através da remodelagem com o uso de imagem, permitindo às múltiplas formas de arte (teatro, literatura, música e cinema) dialogarem entre si mantendo, contudo, algumas autenticidades, pois a nova versão não substitui a originária, apenas a modifica, descortinando uma nova história que perpetua o texto-fonte e lhe dá uma sobrevida.

Henri Agel (1982) cita a observação de Guido Aristarco a respeito de como deve ser a composição do espetáculo cinematográfico: “Uma trama cuidadosamente ajustada e em que sejam claramente indicadas as diretrizes da ação, as características essenciais dos personagens e, enfim, expostos os processos da ação, seu enredo, seu desfecho” (ARISTARCO apud AGEL, 1982, p. 90). Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22). Com a



importância de Shakespeare para o teatro, e embora suas peças não estejam destinadas a este tipo de público, faz-se ressaltar a importância da criança e do adolescente ter o contato com a obra do autor, seja por inúmeras adaptações literárias, ou até mesmo na tela do cinema, por mais que assuntos tabus sejam discutidos entre os adultos.

Em nosso objeto de pesquisa, há um intertexto dos seus personagens, pois trazem consigo a personalidade exposta nos outros quadrinhos da *Turma da Mônica* escritos por Mauricio de Sousa. Como o próprio título da obra cinematográfica alude, *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, entende-se que as personagens irão representar a obra shakespeariana à moda da Mônica e sua turma.

Para o crítico italiano Ítalo Calvino, as leituras na juventude são pouco proveitosas devido à impaciência do leitor, à sua facilidade de distração, como também fatores como falta de incentivo por falta de familiares, do ambiente escolar, como também a falta de concentração. Entretanto, tais leituras soam como positivamente formativas, no sentido de que propõem modelos para experiências futuras, “esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do livro lido na juventude” (CALVINO, 1993, p. 10). Como contraparte, as leituras nos induzem aos mencionados esquemas de classificação e juízo de valores, contudo, é no dinamismo da leitura que a criança e o adolescente desenvolverão seu senso crítico.

Teatro infantil e Shakespeare

A respeito da adaptação teatral para criança e adolescente, Maria Antonieta Antunes Cunha (1983) constata duas modalidades a serem analisadas: o teatro representado por adultos destinados às crianças e adolescentes, e o teatro representado pelos próprios adolescentes e crianças (cf. CUNHA, 1983, p. 108). Além das referidas modalidades, Cunha nos diz que o teatro tem seu efeito de forma positiva sobre o campo afetivo, ativo e cognitivo da criança, retomando a observação de Bárbara Vasconcellos: “aperfeiçoa a leitura, corrige a pronúncia, desenvolve a memória, estimula o senso crítico e artístico” (CUNHA, 1983, p. 108).

Dentro da peça teatral, devem-se levar em conta os seguintes elementos: a estrutura da peça, a articulação dos atos, as cenas principais e caracterização dos personagens. O



teatro infantil de qualidade pode ser um elemento, de acordo com Bárbara Heliodora, educador em mais de um sentido, como também deve desenvolver “tanto a capacidade de concentração da criança – pois, se não se concentrar no que acontece no palco, não pode entender o que está vendo ou ouvindo – como servir como instrumento de cultura, seja por meio do texto, seja por elementos visuais e auditivos” (HELIODORA, 2007, p. 192).

Como expõe Bárbara Heliodora (2007), a “temática adequada, linguagem simples e acessível e aproveitamento dessa coisa maravilhosa que é a imaginação da criança” devem reger o processo do teatro infantil (HELIODORA, 2007, p. 193). As crianças podem ser despertadas para o interesse por Shakespeare, para sua própria formação como frequentadores de teatro, e para as possibilidades de conhecer, futuramente, os textos literários por trás das cenas vistas no palco.

Com isso, a adaptação enquanto um movimento estético de transformação de um gênero para o outro, ou melhor dizendo, de uma mídia para a outra, não implica – em certo grau – em destruir o monumento, mas sim em recriá-lo, em contextos e objetivos específicos do agente e do público. Além do mais, vê-se na academia uma hesitação ou preconceito quando se trata de estudar Literatura Infanto-Juvenil, como se fosse algo inútil e que não rende (no duplo sentido da palavra) pesquisas frutíferas. Sobre a questão da inutilidade, trazemos Nuccio Ordine que nos diz o seguinte:

Nesse contexto brutal, a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana (ORDINE, 2016, p. 12).

E com relação ao humor, esta linguagem se adequará ao universo correspondente do público em questão, como também irá trazer aquela obra-prima numa linguagem que seja de fácil acesso e compreensão, não desmerecendo a “essência” do que é um texto shakespeariano. Como o texto shakespeariano é carregado de trocadilhos, muitas vezes com conotações sexuais, o texto destinado ao público infanto-juvenil consistirá em possíveis trocadilhos que façam parte do universo infantil, de modo bastante simplificado, para que a criança e o adolescente possam desfrutar desta nova forma de contato com o texto dramático.



Vemos também que a linguagem infantil deverá ser simples, o que não implica – em certo grau – em destruir o monumento, mas sim em recriá-lo, em contextos e objetivos específicos do agente e do público. Para Barbara Vasconcellos, no que diz respeito a obra de arte como um todo, não há uma relação de antagonismos, e se a obra é considerada boa, o único benefício é de que “tudo se harmoniza e se ilumina: o poético, que caracteriza a obra de arte, realiza sua plenitude” (VASCONCELLOS, 1975, p. 11).

A obra cinematográfica: Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta

A partir da noção genettiana, definimos o texto shakespeariano como um hipotexto (o texto de partida) e o texto cinematográfico, um hipertexto (texto de chegada). Para que a adaptação ocorra, é necessário que o diretor-adaptador tenha conhecimento e leitura da obra a ser adaptada, como também o conhecimento de versões da mesma obra, a criatividade em relação às técnicas do cinema, como também bagagem cultural, tanto da língua-fonte como da língua-alvo.

A obra em questão consiste em uma tragédia subvertida em comédia, com a transposição do texto teatral para outro tipo de texto – a mescla do cinema com o teatro. Além da referida subversão do gênero, constatamos também uma inversão de vozes, ou seja, a voz shakespeariana é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma de Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55).

Portanto, a paródia – entendida aqui como fenômeno de transformação do sério em cômico –, irá se configurar como um paralelo entre dois textos – o texto-matriz e o texto-parodiado –, e através desta faceta intertextual, o escritor desconstrói certas peculiaridades do texto do autor, sem desvencilhar-se da identidade do texto fonte. Desta forma, a paródia vai repetir – em seu interim – as formas e os conteúdos de um texto-matriz, propondo novas transformações, como alterar o teor comunicativo, a tonalidade do texto e também alguns aspectos estilísticos (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 136-137), e quanto mais próxima ela estiver do original, mais reconhecida ela será.



Gérard Genette (2010) acrescenta que mesclar o novo com o velho resulta num bom proveito “de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos originalmente “fabricados”: uma função nova se mistura a uma estrutura antiga, e a dissonância entre os dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2010, p. 144). Percebe-se desta forma que esta mescla tem papel relevante na criação do hipertexto, ou seja, ao adaptarmos um hipotexto para hipertexto, este hipertexto se configura num novo hipotexto, cuja materialidade dialogará com novas formas de ajuste e inserção, modificando ou aprofundando os significados do novo hipertexto.

Análise

No texto original (Ato I, Cenas IV e V), Romeu tem um mal presságio – algo já enunciado pelo Prólogo. No decorrer da narrativa, vemos que o jovem o Montéquio sofre por causa de Rosalina. Mercúcio, seu melhor amigo, faz piada sobre a figura do amor, se valendo de trocadilhos. Dentro do baile, Romeu é reconhecido por Teobaldo, primo de Julieta, e, através deste reconhecimento, inicia uma discussão sobre a honra das famílias, porém o senhor Capuleto apazigua os ânimos. Após a calmaria, Romeu e Julieta se esbarram e se apaixonam, realçando o que o Prólogo havia enunciado.

Na adaptação cinematográfica, ocorre um processo inverso: ao chegar no espaço do baile, ele usa um discurso de malandro: “Esse baile deve estar cheio de gatinhas”, e esbarra em Julieta e não pede desculpas. Quando Julieta cai no chão, novamente Romeu reforça sua conduta de malandro: “Opa!! O que é isso, já começou a sessão desmaio?”.

Julieta, por sua vez, é muito irônica com o jovem que encontra: “Ah, que gracinha! Muito gracioso!”. E quando ela dá a sua mão para que ele a levante, Romeu faz um à parte com o espectador: “Essa eu já ganhei”. Ele tenta levantá-la, porém sem sucesso, e faz um outro à parte com o espectador: “Se ela não sabe, eu sei. Deve ser por causa dos dentes”, trazendo ao seu espectador passagens da narrativa dos quadrinhos em que o próprio Cebolinha provoca a Mônica por ela ser “baixinha, gorducha e dentuça”, desencadeando a ira da jovem, porém, antes que ela tomasse alguma iniciativa, Romeu suaviza a situação dizendo que foi por causa da sua emoção.

No decorrer dessa cena, vemos que o Lomeu Montéquio Cebolinha sempre quebra as expectativas da Julieta Monicapuleto; enquanto ela espera um cortejo por parte do



jovem, que a seduz com um discurso à moda de Don Juan, ele simplesmente não a corresponde, deixando-a brava, novamente ressaltando o intertexto das narrativas dos quadrinhos.

No final da cena do baile, quem o reconhece como Montéquio é a Ama Gali, porém há uma breve exaltação de ânimos por parte de Julieta Monicapuleto e a Ama Gali, mas nada que possa comprometer a narrativa cinematográfica. Portanto, configura-se uma inversão de vozes nesse dialogismo entre o texto shakespeariano e o texto cinematográfico: temos a voz shakespeariana, que é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma de Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55).

Considerações Finais

Marcel Silva observa a tomada de decisões e escolhas para a tarefa da adaptação, uma vez que estas escolhas irão implicar no modo como “os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra, e assim sucessivamente” (SILVA, 2013, p. 325). É veemente o quanto surgem muitas adaptações das peças de Shakespeare, enquanto que no mundo cinematográfico há adaptações que são sucessos de bilheteria, e outras nem tanto.

O presente trabalho propôs um breve estudo comparativo entre a peça trágica inglesa do casal de Verona e a sua adaptação cinematográfica para o público infanto-juvenil, feita pela Mauricio de Sousa Produções em 1979, com enfoque na cena do baile dos Capuletos. Portanto, além do processo entre o texto-matriz e o texto adaptado, concentramos nossa análise no contraste entre a seriedade do texto-matriz e com a comicidade da adaptação, onde vemos uma nova roupagem da peça do bardo, levando em consideração que suas peças não eram destinadas ao público infanto-juvenil da Inglaterra Renascentista.

Desta forma, vemos que o texto de Shakespeare está presente em muitas pluralidades textuais, sendo lido, reescrito, interpretado e adaptado à todas as mídias,



como a dança, a pintura, o cinema, o quadrinho, entre outros, realçando justamente uma nova identidade desta matéria textual, que é o seu texto dramático.

Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22).

Sejam os textos de Shakespeare ou qualquer outro autor canônico, é importante frisar que a avaliação de uma adaptação deve levar em conta a criatividade e o esforço dos produtores em reinserir tópicos principais da matriz “em condições diferentes, específicas do meio adaptante” (SILVA, 2013, p. 43).

No tocante à transposição de humor, cada adaptador trará a sua bagagem de leitura, que é muito diferente da do leitor. Sobre as passagens cômicas em geral da peça shakespeariana, algumas foram compensadas, outras foram transpostas, levando em consideração o teor cômico da cena.

Shakespeare era um gênio do riso e do manejo da linguagem, e a adaptação em questão, por lidar com um público completamente diferente, tentou captar esse espírito cômico de um texto categorizado como tragédia, e muitas vezes, devido à sobrecarga densa da narrativa, a passagem cômica acaba sendo esquecida ou simplificada.

Reconhece-se que houve ousadia e certa criatividade por parte da equipe MSP em querer divertir o seu público – a criança e o adolescente. Desta forma, concorda-se que o ator/intérprete tem como função principal “representar bem os textos que lhe são destinados” (FILHO, 2013, p. 15), e apesar do texto fornecer ao ator os indícios de comicidade, na hora dos ensaios e na performance, o riso vai depender exclusivamente do ator.

Uma vez que o humor está vinculado a questões linguísticas, culturais e sociais, tanto o tradutor, o ator, e o humorista devem tomar conhecimento desta figura de linguagem – trocadilho – tão presente na época renascentista e que é tão ressonante na nossa contemporaneidade, para que estes profissionais das Letras e das Artes saibam usufruir em suas produções artísticas.

Referências bibliográficas

AGEL, Henri. *Estética do Cinema*. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

AMÂNCIO, José.; MARIANO, Beto. *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. [Filme-vídeo]. Produção de Maurício de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Maurício de Souza Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.

BRAGA, Cláudia. (Org.). *Bárbara Heliodora: Escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITO, João Batista. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **Literatura Infantil: Estudos**. São Paulo: Editora Lotus, 1975

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: Teoria e Prática*. São Paulo: Ática, 1983.

FILHO, Egídio Bento. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de excertos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*. 3 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LUIZ, Tiago Marques. “Cava a Cova!”: *Descrivendo o humor da cena dos coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). 2013. 132 f. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ORIDINE, Nuccio. *A utilidade do inútil: um manifesto*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura Infantil: Voz de criança*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

RAMOS, Luís Fernando. *Introdução*. In: KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2013.