UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA

Adaptação intercultural:

o caso de Shakespeare no cinema brasileiro

Niterói, RJ
2011

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA

Adaptação intercultural:
o caso de Shakespeare no cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Doutor.

ORIENTADOR: Prof. Dr. João Luiz Vieira

Niterói, RJ
2011

MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA

Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Doutor.

_____ de setembro de 2011

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. João Luiz Vieira – Orientador
UFF

_____

Profª. Drª. Lisa Shaw
University of Liverpool

_____

Profª. Drª. Fernanda Medeiros
UERJ

_____

Profª. Drª. Mariana Baltar
UFF

_____

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
UFPB

Niterói, RJ
2011

Shakespeare teatralizou a Hyztorya de *Troya a Londres* e resumiu o máximo de consciência a ponto de materializar a dialética Eztetyka do poder que gera o câncer na cama de ouro. (Glauber Rocha, 2004: 279)

AGRADECIMENTOS

A meus pais - Marcelo e Fátima -, que apoiaram de todas as formas possíveis a realização deste trabalho. Estendo esse agradecimento a toda a minha família, irmãos, tios, primos e agregados, que me receberam no Rio de Janeiro e participaram em algum momento do longo e tortuoso processo desta tese. De coração, meus sinceros agradecimentos.

A meu orientador, João Luiz Vieira, que acompanhou com atenção e carinho a minha formação acadêmica nos últimos anos.

Ao professor Robert Stam, leitura sempre constante no desenvolvimento desta pesquisa, e que esteve na minha qualificação, com comentários muito perspicazes que ajudaram em várias de minhas questões teóricas.

Às professoras Mariana Baltar e Fernanda Medeiros, amigas que também estiveram na qualificação e cuja leitura do meu trabalho foi de grande valia. Agradeço ainda ao professor Luiz Antonio Mousinho, que desde as minhas primeiras leituras na graduação, sempre me estimulou a continuar na área acadêmica. Agradeço também à professora Lisa Shaw, por ter aceitado participar da minha defesa e, junto aos professores acima citados, formar uma banca que me deixa muito orgulhoso de ter.

Aos professores da UFF que, de alguma forma, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho: Afonso de Albuquerque, Ana Lucia Enne, Simone de Sá e Tunico Amancio. E também deixo aqui meus agradecimentos a Silvia Campos, secretária do PPGCOM-UFF, sempre muito solícita quando eu precisei de sua ajuda.

Aos amigos, hoje fisicamente distantes, que atravessaram a minha vida e que permanecem brilhando nas minhas lembranças corriqueiras: Carol Porto, Felipe Cavalcanti, Gustavo Pozzobon, Marcelo Átila, Renata Duarte e Tiago Germano.

Aos amigos que conheci durante a vida em Niterói e em São Paulo, que nos momentos mais alegres e mais difíceis de minhas andanças, sempre partilharam comigo grandes experiências: Hadija Chalupe, Isac Guimarães, Pedro Curi, Lia Bahia, Marina Tedesco, Mônica Mourão, Andreson Carvalho, Ana Paula Nunes, André Keiji Kunigami, Giuliano Jorge, André Bomfim, Tereza Ruiz, Mateus Rios, Vivian Malusá, Marina Mancuso, Carol Stocco e Viviane Nebó.

Aos alunos do curso de Cinema da UFF que, durante dois anos e meio, dividiram

comigo idéias, conceitos, práticas, afetos e imagens, seja na sala de aula, ou em cantorias insones nos bares de Niterói.

Aos novos amigos que o curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, bem como a própria cidade de Fortaleza, minha atual morada, vêm tão gratamente me proporcionando.

A todos aqueles cinéfilos internautas que, anonimamente, através do *peer to peer,* permitiram que eu tivesse acesso a boa parte das obras comentadas nesta tese. Sem essa contribuição digital, via *torrent*, o trabalho sem dúvida não teria alcançado a dimensão em que por fim se encontra.

Finalmente, a Liza Serafim, minha esposa, que acompanhou nos últimos três anos, com paciência e amor, cada momento enfrentado no processo desta tese e da minha vida. Por partilhar comigo, de coração aberto e alma remoçada, não apenas a casa em que habito satisfeito - com a companhia de Buster e G.O.B. sempre alegrando cada cômodo -, mas uma vida cercada de luz e amor, eu agradeço sinceramente. Tudo o que em mim existe plenamente começa e termina em ti.

RESUMO

O estudo das adaptações cinematográficas da obra teatral de William Shakespeare (1564-1616) constitui um enorme campo de reflexão na área interdisciplinar de cinema e literatura. Embora muito já se tenha publicado sobre a presença do teatro de Shakespeare nas mídias audiovisuais, alguns poucos filmes guardam a atenção quase exclusiva dos principais escritos, criando, com isso, um panteão canônico de filmes shakespearianos. Tendo em vista a multiplicidade e variedade de obras realizadas, e privilegiando um método histórico-comparativo de investigação, esta tese de doutorado analisa o modo como determinados filmes brasileiros se relacionam com a literatura shakespeariana. Ainda que, no decorrer no trabalho, falemos de referências e citações indiretas às peças (como diálogos, títulos, nomes de personagens), nosso foco principal são aquelas obras cuja estrutura narrativa mantém uma conexão direta com alguma trama shakespeariana. Nosso objetivo é refletir sobre as estratégias narrativas e lingüísticas, gêneros e *mise-en-scène* utilizados nesses filmes para inserir o teatro de William Shakespeare dentro de ambientes culturais e sociais do Brasil. Para isso, utilizamos o conceito de adaptação intercultural, além de propor categorias específicas de análise, a fim de entender as tensões de significado presentes no processo adaptativo em que texto fonte e filme adaptado são originários de matrizes culturais diferentes, e os sentidos resultantes do enfrentamento entre o popular e o erudito, o português e o inglês, o nacional e o estrangeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare no cinema; Adaptação Cinematográfica; Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

The adaptation studies of William Shakespeare's plays (1564-1616) is a huge field of investigation in the interdisciplinary area of film and literature. While much has been published on the presence of the Shakespeare's theatre in audiovisual media, few movies keep almost exclusive attention of the major writings, creating thereby a pantheon of canonical Shakespearean films. Given the multiplicity and variety of works carried out, and favoring a historical-comparative research method, this thesis examines how some Brazilian movies are related to Shakespearean literature. Although, during the work, we may quote indirect references to parts of the plays (such as dialogues, titles, character names), our main focus are those movies whose narrative structure has a direct connection with some Shakespearean plot. Our goal is to discuss narrative and linguistic strategies, genres and *mise-en-scène* used in these movies to relocate Shakespeare's theater within cultural and social environments in Brazil. For so, we use the concept of intercultural adaptation, along with analytical categories, aiming to understand the tensions of meaning in the adaptative process in which the source text and the adapted movie are from different cultural sources, and the resulting meanings of the confrontation between popular and erudite, Portuguese and English, national and foreign.

KEY-WORDS: Shakespeare on film; Cinematographic Adaptation; Brazilian Cinema.

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1 - Adaptação intercultural: conceito e categorias de análise	28
1. Cinema e literatura: um campo	28
2. Adaptação cinematográfica: conceitos e problemas	31
3. Essência, espírito	35
4. Do dialogismo às relações transtextuais	40
5. Por um conceito de adaptação possível	45
6. Adaptação intercultural: da possibilidade teórica ao	
estabelecimento de categorias de análise	48
Capítulo 2 - Meios, estilos e culturas: sobre Shakespeare no cinema	60
1. Shakespeare em contato com as outras artes	60
2. As raízes históricas do universalismo	68
3. Contexto, estilo e autoria, ou: afinal, por que Shakespeare?	70
3. 1. Aspectos estilísticos e procedimentos estéticos	72
3. 2. Shakespeare e o Grande Movimento	76
4. A modernidade desdobrada - Shakespeare e o mundo contemporâneo	80
5. Shakespeare no cinema - um percurso teórico	89

Capítulo 3 - Da subserviência à subversão: um painel histórico de Shakespeare no cinema	100
1. Shakespeare no cinema silencioso	100
1. 1. Questões de recorte historiográfico	103
1. 2. O primeiro cinema (1895-1907)	105
1. 3. Rumo à narratividade (1908-1915/16)	110
1. 3. 1. Os casos da Vitagraph e da Thanhouser	113
1. 3. 2. O Filme de Arte Europeu	116
1. 4. Fidelidade e Transgressão: Shakespeare silencioso na Alemanha	123
1. 4. 1. A vingança de Hamlet	124
1. 4. 2. Um Othello em Weimar	127
2. A voz projetada na tela - A questão da linguagem falada	130
3. Shakespeare autoral	136
3. 1. Nacionalismo e subjetividade nas adaptações de Laurence Olivier	137
3. 2. Welles, Shakespeare e o cinema moderno	143
4. A era das adaptações interculturais	150
5. A nova investida de Hollywood	157
5. 1. Shakespeare e o sistema industrial hollywoodiano	159
5. 2. Shakespeare e os gêneros cinematográficos	162
6. Entre o experimental e o clássico	165
7. O espetáculo redescoberto	170
8. Vários sotaques nos anos 2000	173

Capítulo 4 - Cinema e Literatura no Brasil	181
1. Formas e estilos em trânsito	181
2. A Bela Época do Cinema Adaptado no Brasil	182
3. O Romantismo no cinema brasileiro: nacionalismo e narratividade	187
4. Primeiras investidas industriais no cinema brasileiro	197
4. 1. Carnaval, cinema e literatura: a Atlântida Cinematográfica	205
4. 2. Vera Cruz: impulso industrial e adaptação cinematográfica	213
5. Cinema Novo e a adaptação como ato político	223
6. A época da Embrafilme: do filme histórico à adaptação identitária	228
7. Cinema e literatura no Brasil contemporâneo	232
Capítulo 5 - Shakespeare no Cinema Brasileiro	241
1. Origens da presença de Shakespeare no Brasil	241
2. Nem Romeu nem Julieta: atualizações paródicas do tema shakespeariano	251
3. O drama histórico do cangaço ao jogo do bicho	255
4. Ser ou não ser (brasileiro)	276
5. A adaptação defasada	291
6. Visões brasileiras de *Romeo and Juliet*	296
Considerações finais	338
Bibliografia	342

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1. *Cordelia and Lear in Prison* de William Blake (1778-80);
Figura 2. *La mort d'Ophelia*, de Eugène Delacroix (1853);
Figura 3. *The Taming of the Shrew*, de Washington Allstom (1809);
Figura 4. *Ophelia*, de John Everett Millais (1851-2);
Figura 5. Caneca *A Midsummer Night's Dream* (in: http://www.shakespearesglobe.com/shop/product/a-midsummer-nights-dream-mug/30);
Figura 6. *Historic Sword,* adaga de brinquedo para crianças (in: http://www.shakespearesglobe.com/shop/category/toys-games/120;)
Figura 7. Camisa ensangüentada: Macbeth (in: http://www.shakespearesglobe.com/shop/product/macbeth-spot-t-shirt-white/128);
Figura 8. Desenho frontal do *Globe Theatre* (in: http://salempress.com/store/samples/great_events_from_history_seventeenth/great_events_from_history_seventeenth_globe_theater.htm);
Figura 9. Imagem de um espetáculo no *Shakespeare's Globe* (In: http://www.shakespearesglobe.com/#)*;*
Figura 10. Seleção de frames de *Faustão* (exibido originalmente no Canal Brasil);
Figura 11. Seleção de frames de *Faustão* (exibido originalmente no Canal Brasil);
Figura 12. Seleção de frames de *Águia na Cabeça* (a partir do DVD original);
Figura 13. Seleção de frames de *Águia na Cabeça* (a partir do DVD original);
Figura 14. Seleção de frames de *Águia na Cabeça* (a partir do DVD original);
Figura 15. Seleção de frames de *Águia na Cabeça* (a partir do DVD original);
Figura 16. Seleção de frames de *O jogo da vida e da morte* (a partir de VHS disponibilizado pelo diretor do filme);
Figura 17. Seleção de frames de *O jogo da vida e da morte* (a partir de VHS disponibilizado pelo diretor do filme);
Figura 18. Seleção de frames de *A Herança* (a partir de cópia em VHS);
Figura 19. Seleção de frames de *A Herança* (a partir de cópia em VHS);
Figura 20. Seleção de frames de *As alegres comadres* (a partir do DVD original);
Figura 21. Trecho da história em quadrinhos *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* (Capítulo 2);
Figura 22. Seleção de frames de *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* (a partir de cópia em VHS);
Figura 23. Seleção de frames de *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* (a partir de cópia em VHS);
Figura 24. Seleção de frames de *Didi, o cupido trapalhão* (a partir do DVD original);
Figura 25. Seleção de frames de *O casamento de Romeu e Julieta* (a partir do DVD original);
Figura 26. Seleção de frames de *O casamento de Romeu e Julieta* (a partir do DVD

original);
Figura 27. Seleção de frames de *Maré, nossa história de amor* (a partir do DVD original);
Figura 28. Seleção de frames de *Maré, nossa história de amor* (a partir do DVD original);
Figura 29. Seleção de frames de *Maré, nossa história de amor* (a partir do DVD original);
Figura 30. Seleção de frames de *Maré, nossa história de amor* (a partir do DVD original);
Figura 31. Seleção de frames de *Era uma vez...* (a partir do DVD original);
Figura 32. Seleção de frames de *Era uma vez...* (a partir do DVD original);
Figura 33. Seleção de frames de *Era uma vez...* (a partir do DVD original);

Introdução

Esta tese de doutorado partiu de um objeto para chegar a uma teoria. O propósito inicial de pesquisar os filmes brasileiros realizados a partir de peças de Shakespeare e, em seguida, analisá-los à luz das teorias da adaptação esbarrou em um problema epistemológico de fundo: não havia como entender as perceptíveis transformações que os filmes realizam na fonte literária, utilizando apenas o método textual comparativo comum aos estudos de adaptação (isto é, pegar a matriz textual e o filme adaptado e estabelecer semelhanças e diferenças em suas estruturas narrativas, dramáticas e estilísticas). Esse procedimento comparativo, importante para um primeiro momento da análise, tornava-se vazio quando considerado um fim em si mesmo, visto que a catalogação dessas semelhanças e diferenças não era suficiente para entender a potência dos filmes ao utilizar os signos presentes nas peças e lhes dar novos sentidos.

Por isso, sempre nos pareceu importante perceber que no processo que vai do texto ao filme, no que concerne a Shakespeare no Brasil, havia um prisma entre os dois, que refratava os sentidos para direções em cada caso muito particulares. Esse prisma, no encaminhamento da pesquisa, foi se depurando até que chegamos à idéia de cultura. Ao nos darmos conta de que os filmes sempre inseriam as peças em contextos sócio-históricos e em projetos estilísticos próprios à cultura brasileira em cada momento determinado, sentimos que não se podia utilizar apenas um método intertextual para analisar esses filmes. Aqui, a relação passa a ser não mais apenas "entre textos", mas "entre culturas". Por isso, podemos justificar a escolha do termo "intercultural", e não transcultural ou multicultural, visto que ambos já possuem um lugar epistêmico nos estudos culturais, literários e cinematográficos da contemporaneidade.

Dessa forma, podemos afirmar que, nos estudos de adaptação de fundo pós-colonial (em que, claramente, há uma tensão de significado presente no jogo de forças do circuito cultural do capital simbólico), a utilização de um método intercultural é, mais que uma escolha epistemológica, um posicionamento político. Afinal, Shakespeare no Brasil traz à baila diversos conflitos de significado no embate entre popular e erudito, particular e universal, nacional e estrangeiro. Sem perceber que essas tensões fazem parte do alicerce estrutural do *corpus* dessa pesquisa (tensões essas que são, antes de tudo, culturais), não conseguiríamos entender a maneira pela qual os filmes adaptam as peças de Shakespeare do modo que os fazem.

Tivemos, nesse sentido, a necessidade de re-estruturar, durante o processo de pesquisa e escrita desta tese, o próprio desenvolvimento do seu argumento, visto que as teorias da adaptação do passado e de hoje - sejam elas de viés estruturalista, narratológico ou comparativo -, e mesmo o

amplo escopo de estudos de Shakespeare no cinema, não ofereciam um arsenal de conceitos e categorias de análise capazes de serem satisfatoriamente aplicados para investigar os filmes aqui estudados.

Portanto, o próprio nome que propusemos como título desta tese é resultado desse caminho de pesquisa, visto que a questão da "adaptação intercultural" tornou-se mais premente no encaminhamento do trabalho (tanto nos capítulos teóricos de elaboração de conceitos e categorias de análise, quanto no próprio desenho metodológico que estrutura o desenvolvimento da tese como um todo), e "o caso de Shakespeare no cinema brasileiro" firmou-se como a possibilidade concreta de desenvolver esses conceitos e categorias e, por fim, aplicar o método proposto nas análises fílmicas.

De fato, dos produtos culturais que são usualmente apropriados nas mais variadas mídias, as peças de William Shakespeare (1564-1616) talvez sejam os exemplos mais perenes de continuidade, circularidade e atualização. Nenhuma outra fonte literária, certamente, forneceu mais material expressivo para a elaboração de outros produtos comunicacionais quanto o teatro shakespeariano – não só em seu próprio meio, como nas mais diversas formas de comunicação contemporâneas. Há filmes adaptados de Shakespeare em Gana, na Índia, no Egito, na antiga União Soviética, no México, em Israel e na Finlândia, só para citar alguns países além dos grandes centros hegemônicos; há histórias em quadrinhos adaptadas de diversas maneiras (desde histórias da Turma da Mônica, passando por *graphic novels* como *Macbeth*, de John McDonald e *Hamlet*, de Neil Babra, até a famosa série *Manga Shakespeare*, que adapta várias das peças no traço característico dos quadrinhos orientais); há seriados de televisão, programas de rádio, cartazes publicitários, vídeos no Youtube e mesmo videogames, como *Speare*, desenvolvido por Daniel Fischlin, a partir de *Romeo and Juliet*, e *Arden I*, desenvolvido por Mark Millard. Tudo isso denota o quanto o texto de Shakespeare consegue transitar por meios de expressão e, principalmente, por culturas as mais diversas.

Assim, esta tese de doutoramento tem o objetivo de analisar as várias formas de apropriação e adaptação das peças do dramaturgo inglês William Shakespeare no cinema brasileiro. Ainda que no decorrer do texto, tratemos de situações esparsas dentro de alguns filmes, em que a referência ao teatro shakespeariano é pontual em relação à diegese, nosso foco primordial serão aquelas obras em que a trama é estruturalmente construída tendo alguma peça de Shakespeare como matriz primeva. Dentro desse espectro, abordaremos diversos momentos da história do cinema brasileiro, enfatizando o modo como os filmes se relacionam com suas fontes textuais, as estratégias desenvolvidas para re-significar a obra de Shakespeare dentro de contextos e gêneros específicos do

cinema brasileiro e, por fim, a maneira como esses filmes demonstram um caráter fundamental da cultura brasileira, expressa pela tensa relação entre as fontes culturais européias (que, a partir do século XIX, passam a se caracterizar como "universais") e a matriz cultural interna, formal e temática.

Algumas razões epistemológicas norteiam a escolha de abordar as apropriações de Shakespeare no cinema brasileiro. Inicialmente, o estudo de Shakespeare no cinema se tornou, a partir dos anos 1970, um importante campo na área maior que investiga as relações entre cinema, teatro e literatura. As peças de William Shakespeare, considerado por muitos o mais alto expoente da literatura dramática ocidental, foram também, como já sublinhamos, umas das fontes mais recorrentes de apropriação não só pelas demais artes consagradas (romance, música, pintura, escultura, dança), como também pelas diversas mídias contemporâneas (rádio, cinema, televisão, quadrinhos, internet, etc.). Esse amplo grau de circularidade demanda um olhar atento para as diversas variantes envolvidas nesse trânsito, desde questões estilísticas de ordem comparativa (um primeiro passo na investigação) até as relações culturais que motivam e conformam o próprio processo de adaptação.

No que concerne a esta pesquisa, que circunscreve sua atenção ao cinema brasileiro, as relações que o texto shakespeariano estabelece com os filmes podem, em uma primeira observação, ser de dois modos: circunstancial ou estrutural. No primeiro caso, trata-se de referências intertextuais esparsas, como a utilização de diálogos, monólogos ou cenas célebres, comentários furtivos na trama ou mesmo nomes de personagens e títulos, sem, no entanto, influenciar diretamente na trama ou no enredo. No segundo caso, temos relações que se manifestam diretamente na estrutura dramática dos filmes, e que, como tais, tanto adaptações declaradas das peças, em que conste, nas indicações paratextuais das obras adaptadas, alguma referência ao texto que serviu de fonte, quanto, em casos mais complexos, mas não menos corriqueiros, apropriações não declaradas, em que não consta no filme que ele seja uma adaptação de fato, mas uma leitura comparativa mais aguçada indica haver elementos que sustentam uma influência adormecida.

Os limites e as fronteiras entre esses modos de adaptação são bastante tênues, e exigem uma avaliação teórica mais profunda sobre a validade analítica e as especificidades de cada caso. Embora o artifício de criar artisticamente a partir de uma obra anterior seja tão antigo quanto a própria criação (lembremos da relação entre o teatro romano e o teatro grego, ou, para trazermos para mais próximo, das próprias peças de Shakespeare, a maioria delas, adaptações de fontes anteriores), é fundamental discernir sobre cada período em particular, a fim de interpretar, historicamente, os motivos que levam os artistas a adaptar certos textos (em detrimento de outros) e

o modo (retórica, estilo, linguagem) como essas obras são adaptadas.

Como temos enfatizado, no caso brasileiro, torna-se crucial refletir sobre uma condição axiomática em relação ao objeto de estudo desta tese: ao estudar as adaptações de Shakespeare no cinema do Brasil, estamos investigando não apenas a relação entre dois textos (ou seja, uma peça teatral e um filme), mas entre duas culturas. Por isso, para conduzir as análises comparativas dessas obras, não nos cabe somente contrapor o texto shakespeariano com o filme que o adapta, mas refletir sobre o modo como, em cada momento, o cinema utiliza a literatura como ponto de partida para a criação de suas imagens.

As adaptações da obra de Shakespeare geraram, historicamente, uma série de questões que até hoje costumam atravessar a área dos chamados *adaptation studies*. Conforme já dissemos, embora a adaptação seja um procedimento bastante usual na história da arte, a adaptação cinematográfica foi – e, em alguns casos, ainda é – alvo de preconceitos estéticos fundados, de antemão, no paradigma da fidelidade. E, especialmente no caso de Shakespeare, a busca por certo grau de fidelidade se mantém, em primeiro lugar porque, como afirma Roger Manvell (1971: p. 01), "é certamente difícil, e talvez sequer possível, livrar Shakespeare da 'imagem' do supremo poeta e dramaturgo mestre na qual ele foi incrustado durante os últimos dois séculos"[1]. Essa imagem, criada e defendida por inúmeros estudiosos e admiradores de sua obra, representa o auge da cultura de língua inglesa e, nesse sentido, adaptações que "deformem" ou "desvirtuem" a integridade do texto "original"[2] são geralmente menosprezadas em sua avaliação histórica.

Além disso, o paradigma da fidelidade se funda numa questão de meios, ou seja, ancora-se na visão historicamente construída da literatura como arte "superior" ao cinema, por sua capacidade de abstração da imagem mental, pelo valor poético do manuseio das palavras e pelo longo processo evolutivo que possibilitou um amadurecimento estético do fazer literário. O cinema seria, portanto, inferior de imediato, tendo em vista a "superioridade" inerente à literatura (ao contrário da "vulgaridade" da cultura da imagem) e o amadurecimento estético que o cinema, com pouco mais de cem anos de existência, ainda teria que alcançar.

Por exemplo, nos primeiros trinta anos desde a exibição inaugural dos irmãos Lumière, (ou seja, até o surgimento do cinema falado), verifica-se um enorme esforço daqueles interessados em

---

[1] Tradução nossa: "It is certainly difficult, and perhaps no longer possible, to free Shakespeare from the 'image' of the supreme poet and master playwright with which he has become encrusted during the past two centuries".

[2] André Gardies, em texto que discute as adaptações cinematográficas do romance *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, prefere a utilização do termo *texto-fonte*, pois a validade do próprio conceito de originalidade, nas obras artísticas, é difícil de mesurar. No caso das adaptações de Shakespeare, cujas peças já são, em grande parte, adaptações de obras anteriores, fica uma pergunta: qual é o texto "original", a peça shakespeariana ou o texto que historicamente o antecedeu?

fazer do cinema não apenas um aparato de reprodução figurativa ou espetáculo de feira, mas uma forma específica de construção simbólica e estética do mundo. Nesse momento, os discursos em torno do cinema se encaminhavam, basicamente, em duas direções: de um lado, afastar-se da literatura e, principalmente, do teatro como linguagem, fundamentando sua forma específica de contar histórias na montagem como artifício semântico e na manipulação tempo-espacial da câmera; e, de outro lado, adaptar obras literárias e teatrais clássicas, a fim de buscar nesses textos tanto formas equivalentes de construção narrativa, como o ponto de vista, o narrador e a construção dramática da trajetória do herói, quanto o prestígio artístico capaz de alçar o cinema ao panteão das artes consagradas[3].

Além disso, o preconceito em relação à adaptação cinematográfica estaria sustentado por uma dicotomia ainda mais profunda, que põe, de um lado, a cultura elitista do letramento (para a qual o teatro shakespeariano representa um de seus pontos mais elevados) e a cultura massiva e imagética que encontra no cinema e, principalmente, na televisão, a forma mais bem acabada de alienação e de destruição dos valores humanistas (a qual foi designada por Adorno e Horkheimer, em fins dos anos 1940, como *indústria cultural*[4], e que ainda hoje costuma ser prejulgada como inferior).

Nessa linha, vale refletir sobre a relação entre as adaptações de Shakespeare e sua recepção. Por exemplo, a versão fílmica de Laurence Olivier para a peça *Richard III* teve em apenas uma noite, numa transmissão de costa a costa nos Estados Unidos, mais público que o que assistiu a peça encenada no teatro desde a sua estréia – a audiência estimada foi de 25 milhões de espectadores[5]. Mais que uma forma de reconstrução estética de uma obra pregressa, a adaptação é um fenômeno sócio-cultural cujos motivos e repercussões devem ser investigados, a fim de alargar o entendimento dos diversos períodos da produção simbólica e artística, e de sua conseqüente relevância junto ao público que a consome.

Por isso, o paradigma da fidelidade – apesar de ainda fundamentar algumas apreciações críticas não apenas das adaptações shakespearianas, mas da maioria dos textos clássicos transpostos para as telas –, vem sendo discutido e relativizado, com os estudos shakespearianos colaborando sobremaneira nesse processo. Uma dificuldade, no entanto, se impõe de antemão: uma vez que o

---

[3] Sobre esse assunto, conferir os textos compilados em XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, além da primeira parte do livro: MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2007.

[4] Cf. ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Sobre a construção dicotômica das formas de interpretação dos produtos culturais, conferir: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

[5] Referência encontrada em MANVELL, Roger (1971: p. 02-03).

estudo da adaptação, desde os primórdios, esteve quase inteiramente preocupado em estudar a relação entre literatura e cinema, e em como este recria os clássicos literários, a teoria cinematográfica tende a "deixar de lado" a adaptação como uma forma de compreender a própria história do cinema. Uma das razões pelas quais o estudo da adaptação fílmica se tornou muito centrado nas transposições das obras clássicas – em detrimento de uma série de outras fontes, como o teatro de revista, o vaudeville, a televisão, os quadrinhos, etc. – é porque grande parte dos estudos sobre adaptação (especialmente, no caso de Shakespeare) está ligada a programas e departamentos de Teoria Literária, onde, como explica James Naremore (2000, p. 01) "o tema da adaptação é comumente utilizado como uma maneira de ensinar, em outros meios, a literatura célebre"[6]. E quando se trata de Shakespeare, a questão da fidelidade é ainda mais problemática:

> Fidelidade e integridade são notoriamente valores escorregadios, com certeza, mas no caso de Shakespeare é mais importante ainda entendê-los como termos *ideológicos*, mais que estéticos ou éticos, em que ser 'verdadeiro com Shakespeare' está mais para endossar os valores conservadores com os quais o seu trabalho foi tradicionalmente associado – ordem, hierarquia, cristianismo, nacionalismo, militarismo, heterossexualidade compulsória, e assim por diante – que para preservar a 'essência' do texto (SHAUGHNESSY, 1998: p. 04)[7].

Compreender que o processo de levar uma obra literária para o cinema carrega questionamentos bem mais amplos do que simplesmente o grau de aproximação que o filme adaptado possui em relação ao texto-fonte, é, de fato, o primeiro caminho teórico-metodológico a ser traçado na leitura da presença de Shakespeare no cinema brasileiro. Nesse sentido, como cobrar fidelidade se, de antemão, uma história shakespeariana transposta em um filme brasileiro põe em tensão não somente os meios artísticos que se materializam nesse trânsito (da literatura dramática para o cinema narrativo), mas aspectos culturais, sociais, lingüísticos, econômicos e políticos que, como tais, já criam novos significados e novas formas de envolvimento do público com Shakespeare?

Por isso mesmo, um importante passo na flexibilização desse paradigma de fidelidade, dentro do próprio campo de estudo das adaptações literárias, esteve na análise da especificidade e da equivalência, procedimentos de transposição que pressupõem que os meios de cada obra (texto-fonte e filme adaptado) são compostos de formas específicas de representação simbólica, com

---

[6] Tradução nossa: "the theme of adaptation is often used as a way of teaching celebrated literature by another means".

[7] Tradução nossa: "Faithfulness and integrity are notoriously slippery values, of course, but in the case of Shakespeare it is more important than usual to view them as primarily *ideological* rather than aesthetic or ethical terms, whereby being 'true to Shakespeare' is as much about endorsing the conservative values with which his work has been traditionally associated - order, hierarchy, Christianity, nationalism, militarism, compulsory heterosexuality, and so on - as it is about preserving the letter of the text".

códigos narrativos próprios e limitações e potencialidades particulares. Embora o cinema, o teatro e a literatura guardem semelhanças estruturais que são muito importantes, inclusive para a conformação específica de cada uma dessas linguagens, ao se estudar os processos de adaptação literária e teatral no cinema, temos que destacar que se trata de um processo marcado por diferenças.

> Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio. A alteração de um meio verbal *single-track* como o romance, para um meio *multitrack* como o filme, que pode representar não só com palavras (escritas ou faladas) mas também com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas em movimento, explica a improbabilidade, e eu diria mesmo a **indesejabilidade**, da adaptação literal (STAM, 2005: p. 03-04)[8].

Assim, é a partir do entendimento da adaptação cinematográfica como um processo cultural historicamente localizado, definido por diferenças estruturais tanto no âmbito da linguagem e do estilo, quanto dos envolvimentos culturais, sociais e políticos, que investigaremos a presença da obra de William Shakespeare no cinema brasileiro. Para tal, as questões envolvendo as teorias da adaptação, e mais especificamente, como estas evidenciam o estudo do cinema numa perspectiva intercultural, serão objeto da investigação do primeiro capítulo desta tese. Nele, buscaremos fazer um levantamento dos principais conceitos, sempre problematizando a sua utilização nas análises concretas.

Como já adiantamos, nenhum modelo teórico foi capaz de dar conta das questões centrais envolvidas no caso de estudo desta tese. Por isso, tivemos tanto que definir o que entendemos por adaptação intercultural, quanto propor um método de investigação, com as devidas categorias de análise, que auxiliasse no trabalho concreto com os filmes e as peças. Essas categorias, que serviram para identificar com mais acuidade o processo intercultural de adaptação, são as seguintes: a língua falada, a trama, o cronótopo, as dominantes genéricas e o estilo de encenação. No fim do primeiro capítulo, definimos com precisão cada uma delas e, na análise dos filmes, elas são aplicadas concretamente para averiguarmos a sua precisão e eficiência.

O investimento teórico seguinte foi exatamente o de relativizar o conceito de universalidade, tão comumente associado a Shakespeare. Isso significou apontar que a definição do que é ou não universal é, ela mesma, histórica, ou seja, situada historicamente dentro de condições materiais de produção e reprodução social, sem as quais a própria idéia de uma cultura universal não ganharia forma. Ou seja, ao levarmos em conta a obra de Shakespeare, a quem o conceito de universalidade é

---

[8] Tradução nossa: "An adaptation is automatically different and original due to the change of medium. The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multitrack medium like film, which can play not only with words (written and spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood, and I would suggest even the **undesirability**, of literal fidelity". (Grifo do autor)

bastante associado, devemos pensar que este é o modo como essa obra foi entendida em uma época particular - com a conseqüente repercussão na cultura contemporânea.

Para entendermos melhor as circunstâncias históricas da associação de Shakespeare à idéia de universalidade, procuramos, no segundo capítulo desta tese, apresentar algumas das características específicas de sua arte dramática - e digo aqui algumas, pois a multiplicidade de procedimentos estilísticos utilizados é tão ampla que não caberia - nem é o objetivo - nas dimensões desta pesquisa. Além disso, procuramos percorrer o também amplo escopo de estudos sobre Shakespeare em contato com as outras artes, mais especificamente, o cinema, a fim de identificar os modelos analíticos e teóricos propostos pelos principais teóricos que, desde os anos 1970, se debruçaram sobre as adaptações realizadas.

Na ambição deste estudo, além de discutir essas teorias da adaptação, foi importante inserir o debate de Shakespeare no cinema brasileiro dentro de uma ampla historiografia sobre os filmes shakespearianos realizados no mundo todo, focando, especificamente, como os filmes brasileiros podem ser inseridos dentro da discussão sobre autenticidade e criatividade na transposição de Shakespeare no cinema. Se, por um lado, essas obras brasileiras são, numericamente, muito inferiores do que as realizadas no mundo anglófono, por outro lado, elas se destacam pelo modo como interpretam as tramas e as particularidades das peças e buscam, deliberadamente, inseri-las em novos contextos culturais e estilísticos.

Por isso, buscamos traçar uma ampla história de Shakespeare no cinema, que desse conta não somente dos cânones (em geral, anglófonos) eleitos pela crítica como os mais destacados nas adaptações shakespearianas – os quais uma larga bibliografia se repete exaustivamente em discutir – mas, principalmente, um conjunto enorme de filmes que, fora dos grandes centros hegemônicos, utiliza Shakespeare como uma forma de produzir novos significados, deslocando elementos do texto-fonte para produzir novos discursos, seja pela paródia anárquica que destrona o sentido de alta cultura a Shakespeare associado, seja por apropriações pós-coloniais carregados de críticas sociais, culturais e políticas.

Atualmente, importantes pesquisadores do campo tem se interessado em ampliar essa historiografia de Shakespeare no cinema, como Mark T. Burnett (2007), Ramona Wray (2006), Carolyn Jess-Cooke (2007), Kenneth Rothwell (2007) e Judith Buchanan (2005), que tanto procuram uma guinada histórica livre de preconceitos (capaz de percorrer desde o cinema silencioso até os dias atuais), quanto buscam conceitos e abordagens que auxiliem a análise de procedimentos mais críticos, paródicos e subversivos, na transposição do cânone shakespeariano ao cinema. Porém, nem sempre foi assim. A história do estudo de Shakespeare no cinema mostra um trajetória

oblíqua, que vai desde a recriminação deliberada e ostensiva (baseada, como dissemos, no discurso de fidelidade), até uma aceitação mais direta, embora restrita a determinadas obras que, em pouco, se tornaram uma espécie de cânone do filme shakespeariano.

Por exemplo, um importante teórico das adaptações de Shakespeare para o cinema como Jack Jorgens, apesar de sua relevante contribuição na categorização e na analise dos filmes shakespearianos, afirma que "muitos deles estão tão distante do escopo e das intenções do original, ou são tão desprezíveis, que não merecem atenção crítica" (1998: p. 24)[9]. No entanto, como dar conta de uma apreciação histórica da presença de Shakespeare em uma determinada cinematografia, se se toma de antemão que alguns dos filmes adaptados não merecem sequer atenção crítica? Se certos filmes simplesmente não possuem envergadura estética suficiente para ser objeto de investigação científica, o estudo da adaptação se transforma, como já dissemos, em uma questão de cânone. E no caso das adaptações de Shakespeare, embora haja mais de setecentos filmes que partem da sua obra[10], é bastante claro que as obras de Laurence Olivier, Orson Welles, Grigori Kozintsev, Akira Kurosawa, Roman Polanski, Franco Zeffirelli, Peter Greenaway, Derek Jarman, além de diretores contemporâneos como Baz Luhrmann, Michael Almereyda, Trevor Nunn, Julie Taylor, e, principalmente, Kenneth Branagh, constituem o panteão dos filmes shakespearianos, em torno dos quais circula a grande maioria dos estudos sobre Shakespeare no cinema.

Ao apontar isso, não pretendemos obliterar a importância desses diretores na adaptação do teatro shakespeariano, tendo em vista não apenas a relevância estética e histórica de algumas obras (os *Hamlet* de Olivier, Kozintsev e Branagh, e os *Macbeth* de Kurosawa, Welles e Polanski, são exemplos claros), mas, inclusive, o enorme sucesso comercial de alguns filmes (os *Romeo and Juliet* de Zeffirelli e Luhrmann são os casos mais sintomáticos). Queremos, todavia, enfatizar que essa ênfase exagerada num conjunto restrito de filmes faz com que se deixe de lado uma grande quantidade de obras, algumas com clara intenção comercial, que buscam em Shakespeare a eficiência da trama e dos personagens, o *status* estético e a liberdade do domínio público, para dialogar com formas e gêneros populares de cinema – fato cultural extremamente comum e com diversas variantes específicas, que, como tal, *deve* ser estudado[11].

Dessa maneira, no que concerne ao escopo de preocupações desta tese, ocuparemos o terceiro capítulo com uma revisão historiográfica da presença de Shakespeare no cinema mundial,

---

[9] Tradução nossa: "Many of these are so distant from the scope and intent of the originals, or so light, that they do not merit critical attention".

[10] Dado encontrado em http://www.imdb.com/name/nm0000636/.

[11] Sobre alguns deles, conferir o livro JESS-COOKE, Carolyn. **Shakespeare on film**: such things as dreams are made of. United Kingdom: Wallflower Press, 2007.

desde a primeira aparição datada, apenas quatro anos após a primeira exibição do invento dos irmãos Lumière, quando o famoso ator de teatro Sir. Herbert Beerbohm Tree realizou algumas tomadas de *King John*, que eram projetadas ao mesmo tempo em que a encenação teatral da peça. Nosso objetivo é chegar até os diversos filmes contemporâneos, de nacionalidades tão diversas quanto Índia, Israel, China, Egito e Rússia, que adaptam Shakespeare para pensar em questões como identidade, cultura e nação no mundo atual.

Em termos metodológicos, é mais uma vez fundamental destacar a importância de relacionar a análise comparativa das adaptações de Shakespeare com retóricas, formas e gêneros específicos de momentos históricos da linguagem cinematográfica - e, mais especificamente, do próprio cinema brasileiro. Ou seja, como estamos reforçando nessa introdução, será determinante na nossa análise relacionar os filmes brasileiros que adaptam Shakespeare aos contextos culturais de produção e às formações genéricas com que esses filmes estabelecem conexão direta de significado.

Assim, foi importante não apenas catalogar as semelhanças e diferenças entre um filme e um livro (ou entre os códigos do cinema, do teatro e da literatura). O que valeu, de fato, foi relacionar a análise textual comparativa a uma perspectiva mais abrangente que tanto envolva os meios de produção cinematográfica, contextos sócio-culturais e propostas estéticas específicas – inserindo a leitura interpretativa das obras no movimento dos vários agentes produtores, realizadores, exibidores e receptores –, quanto aponte as relações estéticas através das quais as obras artísticas representam em cada meio (literário, teatral ou fílmico) uma realidade sócio-cultural dada. Não pretendemos, com isso, minorar a importância da análise comparativa, bem como de suas interpretações estéticas acerca de texto-fonte e obra adaptada; nosso intuito foi tomar a relação entre cinema e literatura como uma forma de compreender obras particulares da cinematografia nacional, sempre em relação aos movimentos e contextos específicos de produção.

Por isso, o quarto capítulo desta tese se debruçou sobre a relação entre cinema e literatura no Brasil de uma forma mais ampla, não apenas no caso de Shakespeare. Partimos desde os primeiros filmes realizados no início do século XX, até chegar à contemporaneidade, para ver como o procedimento da adaptação foi utilizado nas diferentes épocas, movimentos, propostas estéticas e mesmo diretores particulares, demonstrando, com isso, tanto a multiplicidade de formas e estilos utilizados, quanto o tipo de literatura adaptado em cada momento. Isto é, procuramos entender não somente *como* os livros eram adaptados, mas também que livros, ou estilos literários, eram privilegiados em cada época. Pudemos então entender o papel desempenhado por Shakespeare em cada momento histórico em que fora adaptado, a partir da relação estabelecida com as outras adaptações realizadas no mesmo período.

Avaliar historicamente a presença de um autor literário como fonte de adaptação é um trabalho árduo, em especial, no caso do cinema brasileiro. As cópias, quando não estão perdidas ou gravemente danificadas, são de difícil acesso. Muito pouco se escreveu sobre os filmes de viés mais comercial além de críticas esparsas em sites e periódicos especializados. Sobre sua relação com Shakespeare, então, sobram apenas comentários furtivos sem maior profundidade analítica. Não apenas pelo fato de já se tratar, de cara, de uma *tradução* (do inglês para o português), e de a maioria dos filmes não se preocupar diretamente em preservar a integridade do texto, os estudiosos de Shakespeare no cinema pouco se interessaram em investigar essas adaptações. No recente livro *Shakespeare: sua época e sua obra*, lançada em 2008, o artigo da professora Liana de Camargo Leão, que se propõe a fazer um levantamento das adaptações shakespearianas para o cinema, sequer cita os filmes brasileiros. E estes, algumas vezes, propõem estratégias adaptativas tão ou mais criativas que as películas tradicionalmente analisadas.

Nesse sentido, entender o procedimento de adaptação intercultural que marca os filmes adaptados no Brasil é uma maneira de avaliar não só as especificidades do processo adaptativo em vários períodos da história do cinema brasileiro, mas também influir no próprio direcionamento das pesquisas acerca da adaptação de Shakespeare no Brasil e no Mundo. A reiterada presença do Bardo inglês nas telas – seja em comédias românticas infanto-juvenis de marcada vertente comercial, seja em filmes mais preocupados em atualizar as tragédias shakespearianas como forma de entender o presente – é um dado cultural de relevância extraordinária, sem comparação com quaisquer outras fontes literárias. Suas variantes devem ser estudadas dentro de cada contexto específico, e, nesse sentido, vaticinar qualquer categoria determinante do estudo da adaptação é, de certa forma, obliterar a multiplicidade de produtos que, em maior ou menor grau, exigem atenção apropriada a suas particularidades.

É por isso que nos propusemos, nesta tese, a utilizar um método histórico-comparativo (ao invés do tradicional modelo de análise textual), uma vez que pretendemos tomar as obras em relação aos contextos culturais de cada adaptação, enfatizando a inserção dos filmes em momentos e espaços próprios à cultura brasileira. Tomar esses filmes em conjunto, portanto, possibilita avaliar as formas escolhidas para se relacionar com o texto shakespeariano – e, em todos os filmes, nos deparamos com procedimentos que inserem as tramas e a linguagem em contextos sócio-culturais específicos da realidade brasileira. Precisamente por isso, não podemos entender esses filmes apenas na comparação com a matriz literária shakespeariana, mas relacionando-os como os gêneros, formas e contextos particulares de cada época do cinema brasileiro a que eles se referem.

Diante disso, é curioso perceber o que comenta Carolyn Jess-Cooke, acerca das adaptações

de Shakespeare no século XXI:

> De maneira geral, a recusa latente das peças em permanecer num único modo, gênero, linguagem, nação, posição do personagem ou conjuntura histórica é uma razão pela qual Shakespeare continua a ser popular. No século XXI, a atividade cultural com o Bardo é diversa, e o 'caminho' atual é re-trabalhar Shakespeare para as telas o mais imaginativa e contemporaneamente quanto possível (JESS-COOKE, 2007: p. 04)[12].

Se o caso de Shakespeare no Brasil (seja nas referências intertextuais das chanchadas da Atlântida, seja nos filmes diretamente adaptados), o procedimento de inserir as tramas em novos contextos sócio-culturais sempre foi uma característica determinante, falar que esse artifício é típico das películas do século XXI é um dado que revela como os modos de adaptação estão diretamente inflectidos pelo tempo e pelo lugar de sua realização, ou seja, é dizer que toda adaptação é *histórica*, no sentido de que seus procedimentos ajudam a revelar, em cada época e cada cinematografia, como a produção de filmes gera sentidos a partir das fontes literárias do presente e do passado.

No entanto, a carência de estudos de maior fôlego sobre Shakespeare no cinema brasileiro demonstra não apenas o desinteresse dos estudiosos pelas produções brasileiras, mas até a desinformação sobre a sua existência. Seja no Brasil – onde Shakespeare no cinema é um tópico comum em artigos e estudos em departamentos de Literatura Inglesa –, ou fora do país, as referências aos filmes brasileiros é circunstancial, sem análises de maior profundidade. Não se trata, aqui, de cobrar que filmes de tão acesso como *A Herança* e *Carnaval no fogo* sejam do repertório comum de pesquisadores internacionais. Nem estamos, ingenuamente, afirmando que filmes como *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* e *As alegres comadres* sejam obras de profundo valor estético que as conceda lugar no panteão dos filmes shakespearianos. Como queremos desenvolver nesta tese, eles devem ser criticados pelo que possuem de eficaz estética e culturalmente. Mas, para tal, eles devem ser *estudados*. Portanto, analisar esses filmes ajuda a mesurar melhor a própria relevância de Shakespeare como fonte de criação não só dentro da nossa cinematografia, como da nossa cultura em geral.

Assim, o quinto capítulo desta tese se propõe a analisar os filmes brasileiros que adaptam Shakespeare. Tentaremos, a partir de uma apresentação inicial sobre a história de Shakespeare no Brasil, compreender a nossa própria formação cultural, enfatizando o entrecruzamento dialético das várias formas e gêneros cinematográficos (que vão da chanchada ao filme de favela) com o teatro

---

[12] Tradução nossa: "More generally, the play's latent refusal to stay in one setting, genre, language, nation, character-position or historical juncture is one reason why Shakespeare continues to be popular. In the twenty-first century, cultural activity with the Bard is diverse, and the current 'trend' is to re-work Shakespeare for screen as imaginatively and as contemporaneously as possible".

shakespeariano. No entanto, a análise concreta dos filmes brasileiros que constroem sua narrativa em diálogo com alguma obra de Shakespeare será o objeto central do capítulo. O *corpus* de investigação é composto pelos seguintes filmes, aqui dispostos por data de lançamento:

- **Faustão** (1969, dir. Eduardo Coutinho), a partir de *Henry IV*, partes 1 e 2;
- **A Herança** (1971, dir. Ozualdo Candeias), a partir de *Hamlet*;
- **O Jogo da Vida e da Morte** (1971, dir. Mário Kuperman), a partir de *Hamlet*;
- **Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta** (1979, dir. José Amâncio), a partir de *Romeo and Juliet;*
- **Águia na Cabeça** (1984, dir. Paulo Thiago), a partir de *Richard III*;
- **As Alegres Comadres** (2003, dir. Leila Hipólito), a partir de *The merry wives of Windsor;*
- **Didi, o Cupido Trapalhão** (2003, dir. Paulo Aragão e Alexandre Boury), a partir de *Romeo and Juliet*;
- **O Casamento de Romeu e Julieta** (2005, dir. Bruno Barreto), a partir de *Romeo and Juliet*;
- **Maré, Nossa História de Amor** (2007, dir. Lúcia Murat), a partir de *Romeo and Juliet*;
- **Era uma vez...** (2008, dir. Breno Silveira), a partir de *Romeo and Juliet.*

No caso dos filmes brasileiros, algumas questões teóricas devem nortear nossas análises. Primeiramente, esses filmes lidam, já no roteiro, com um processo de tradução lingüística, que implica em levar para o português o texto-fonte. Em segundo lugar, os filmes estão preocupados em inserir as tramas das peças em contextos sócio-culturais brasileiros específicos, que, por fim, dialogam com retóricas de gêneros e estilos de encenação do cinema brasileiro e mundial. Com isso, torna-se imprescindível, para as ambições de nossa análise, investigar as dinâmicas que os filmes estabelecem com as realidades históricas em que se inserem (e as quais representam) e com outras matrizes textuais e cinematográficas com as quais as obras estabelecem relações diretas ou indiretas de significado.

Nesse sentido, o objetivo final desta tese não é simplesmente mapear e historicizar os filmes brasileiros adaptados de Shakespeare, tornando as análises fílmicas mera descrição de procedimentos e estratégias adaptativas - seja usando o ferramental teórico dos estudos de adaptação, de narratologia e de análise comporativa. Pelo contrário, mapeamento, historicização e análises serão parte de um caminho metodológico mais amplo que pretende partir desses filmes e do entendimento de seus processos de criação, para chegar a uma reflexão mais profunda sobre o que chamamos aqui de *adaptação intercultural*.

Por fim, é importante destacar que o estudo das adaptações shakespearianas em nosso cinema, como pretendemos demonstrar a partir da análise desses filmes, se mostra relevante dentro de uma dupla perspectiva: em primeiro lugar, se contrapõe a boa parte do estudo canônico de Shakespeare no cinema, de matriz de anglófona, que oblitera o enorme conjunto de filmes de várias nacionalidades que se apropriam dos temas shakespearianos para construir obras ligadas a gêneros populares de cinema - e que, nesse sentido, veriam em um Falstaff como um cangaceiro negro ou Elsinor como uma favela de terceiro mundo, uma peculiaridade sem maiores implicações para seu campo de estudo; e, em segundo lugar, e essa é a perspectiva que queremos destacar aqui, o estudo desses filmes se alinha a um modo de ver o entrecruzamento de matrizes culturais internas e externas, nacionais e estrangeiras, como um dado determinante que ajuda a explicar a dinâmica de nossa própria formação cultural, em especial, pelo maneira como usamos o outro – nesse caso, Shakespeare – para falar de nós mesmos.

***

Nota da edição: No corpo do texto, o título e citações das peças de Shakespeare foram mantidos em inglês, assim como os títulos dos filmes, quando não foram lançados no Brasil, permaneceram em sua língua original. Caso contrário, preferimos os títulos em português. Por fim, no último capítulo, utilizamos diversos *frames* dos filmes analisados, a fim de entender a construção da mise-en-scène de seqüências específicas. A eles há referência no Crédito das Ilustrações.

Adaptação intercultural: conceito e categorias de análise

1. Cinema e literatura: um campo

A preocupação de se entender as relações entre cinema e literatura é antiga, e remonta às primeiras impressões que os críticos literários e escritores tiveram, ao verem tornados *visuais* os personagens e espaços literários que cada qual, enquanto leitor individual, só conhecia mentalmente. Em artigo da renomada escritora britânica Virginia Woolf (1926), ela criticava uma das adaptações fílmicas[1] de *Anna Karenina*, romance do russo Leon Tolstoi, com o argumento de que o cinema parasitava a literatura ao não inventar ele próprio as suas histórias, tendo que, com isso, recorrer aos clássicos literários em busca de material expressivo. Assim, segundo a autora, se havia no cinema alguma pretensão em definir a sua especificidade própria, ele deveria se esforçar na criação de narrativas originais – e isso só seria possível pela experimentação das possibilidades especificas do novo meio.

Desse entendimento da relação entre cinema e literatura como parasitária e subserviente, até chegar à idéia mais corrente hoje em dia, que entende o fenômeno a partir das noções de dialogismo e intertextualidade, passaram-se não apenas inúmeros momentos de desenvolvimento e consolidação da linguagem cinematográfica, como também diversos aportes teóricos que refletiram sobre o problema. Conceitos como os de fidelidade, essência/espírito e especificidade – que foram as categorias utilizadas nos primeiros estudos sobre cinema e literatura –, embora enfrentem resistência nas análises contemporâneas, foram fundamentais para a criação de um campo de estudos específico sobre o tema.

Se os primeiros analistas estavam mais preocupados em imprecar contra o cinema, considerando que ele vulgarizava os cânones literários da cultura erudita – tipo de análise que hoje soa deslocada e inoportuna –, atualmente, o campo de estudos abrange o seu espectro de análises não somente para espécies literárias mais ligadas ao consumo massivo e popular (como as adaptações de *Harry Potter*, *The Lord of the Rings* e da saga *Twilight*), mas também para a multiplicidade de diálogos que cinema e literatura estabelecem em termos temáticos, estilísticos e formais (é comum hoje, por

[1] Como não há indicação no texto de a qual versão Woolf se refere, presume-se que, por questão temporal, ela esteja comentando uma das adaptações mudas, provavelmente de Pathé (1911) ou de Gardin (1914).

exemplo, fazer o caminho inverso e analisar como o cinema influencia escritores e suas literaturas[2]).

Conforme veremos com profundidade mais adiante, as motivações históricas de levar a literatura canônica para o cinema foram muitas, porém uma razão se destaca, por ter sido um movimento consciente e coordenado em favor da adaptação fílmica: a busca dos produtores e exibidores de cinema, a partir da segunda metade da primeira década do século XX, por um público burguês letrado, com poder aquisitivo para tornar o espetáculo cinematográfico em um evento menos popular e mais elitista. Os produtores queriam evitar a censura dos órgãos governamentais, que começavam a ver no cinema um lugar de promiscuidade e desordem, e os exibidores queriam tornar os filmes mais rentáveis, aumentando os preços dos ingressos e tornando as salas de cinema em ambientes mais familiares. Para isso, uma ação articulada foi adaptar os cânones da literatura clássica, apresentando-os como espetáculos moralizantes, de alto valor cultural, que atraísse as platéias letradas e o seu poder aquisitivo mais elevado.

Desde então, a literatura sempre foi presença constante no cinema, em variados níveis. Para investigar as particularidades dessa presença, o campo de estudos de cinema e literatura possui, convencionalmente, três grandes tipos de abordagem que, embora não excludentes, possuem recortes de análise próprios: são eles os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso. Nos estudos estilísticos, o foco de análise é no modo como a literatura influenciou (e ainda influencia) na criação e no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, seja no seu viés clássico-narrativo, seja no recorte mais específico do cinema experimental e de vanguarda.

É esse tipo de estudo que verifica o modo como a literatura está presente no cinema (e vice-versa) de diversas formas. Um exemplo é a visão de que o cinema teria se apropriado de um repertório expressivo e genérico de literatura, a fim de construir sua linguagem própria. A elipse, a montagem paralela, a metonímia imagética, a sucessão de cenas tempo-espacialmente separadas, o ritmo, os personagens e diálogos, a instância narrativa, a manipulação de pontos de vista – elementos estruturais do que se convencionou chamar de cinema clássico-narrativo – podem ser encontrados na literatura, seja ela narrativa, dramática ou poética, muito tempo antes dos irmãos Lumière realizarem os seus primeiros experimentos com imagem em movimento. Em autores como Dickens, Flaubert, Homero, Shakespeare, Dante, Moliére, Dostoiévski e Henry James, respectivamente, esses elementos ocupam lugar privilegiado na estrutura formal de cada um, destacando-se enquanto dado estético da

[2] A tese de doutorado de Marinyze das Graças Prates de Oliveira, intitulada “E A Tela Invade a Página: laços entre literatura e cinema” (1996), por exemplo, estuda a relação entre a literatura de João Gilberto Noll e o cinema.

especificidade literária.

No segundo caso, os estudos históricos, a relação entre cinema e literatura aprofunda o recorte diacrônico de análise, investigando como um período na história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relacionam com a literatura. É o caso (como aprofundaremos mais adiante no capítulo 4) da relação entre o Cinema Novo e a literatura modernista/ romance de 1930[3], ou mesmo a presença da literatura no cinema brasileiro da retomada (SILVA, 2009). É o caso também dos estudos que selecionam um autor específico, ou mesmo um livro em particular, e analisam diacronicamente todos os filmes realizados a partir deles, destacando o percurso histórico realizado por essas obras. Os autores do chamado cânone literário, como Shakespeare, Jane Austen, Dickens e, aqui no Brasil, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector são objetos privilegiados nesse tipo de estudo. No caso desta tese de doutoramento, desenvolveremos uma análise histórica da presença de Shakespeare no cinema, como forma de inserir o debate central da análise, sobre as adaptações brasileiras, dentro de uma longa tradição histórica que remonta a 1899, ano do primeiro filme realizado a partir do teatro de Shakespeare.

No terceiro caso, finalmente, os estudos de caso, encontramos o mais amplo escopo de análises, em termos quantitativos, referente ao campo de estudos de cinema e literatura. Nesse tipo de investigação, consolidou-se a utilização de uma metodologia comparativa que posiciona lado a lado, texto-fonte e filme adaptado, a fim de se estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, resultantes do processo adaptativo. Certamente, é esse tipo de estudo que representa em abrangência o caráter interdisciplinar que define o campo: atualmente, os estudos de adaptação são comuns no Brasil tanto em programas de pós-graduação ligados a departamento de Letras, quanto de Comunicação e de Cinema, reafirmando, com isso, a utilização de categorias e procedimentos metodológicos oriundos das três áreas.

No nosso caso, ao lado da perspectiva histórica de relacionar as adaptações brasileiras com o espectro mais amplo de Shakespeare no cinema, utilizaremos categorias narrativas específicas (língua falada, trama, cronótopo, dominantes genéricas e estilo de encenação), a fim de investigar os choques e os envolvimentos interculturais resultantes da tradução de Shakespeare para a língua portuguesa e, principalmente, a sua adaptação à cultura brasileira - análise esta no centro da qual está a definição de um conceito específico, que chamaremos de *adaptação intercultural*.

---

[3] O livro de Sylvie Debbs, "Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do Sertão: emergência de uma identidade nacional" (2007), é um exemplo interessante nessa área.

Diante disso, cabe-nos definir os conceitos basilares para a constituição do campo de estudos de cinema e literatura, e aqueles que serão utilizados na análise dos filmes brasileiros. Nosso intuito, portanto, é partir das definições básicas sobre os conceitos utilizados nas análises, problematizar a sua validade interpretativa através de uma leitura diacrônica de diversas formas de adaptação e conformar um aporte metodológico que auxilie na aplicação desses conceitos a nosso *corpus* de estudo. Ao percorrer a ampla bibliografia existente sobre o tema, damo-nos conta de que um mesmo conceito é entendido de inúmeras formas por pesquisadores diversos, criando uma visível dificuldade na articulação de uma teoria vasta e funcional que investigue o fenômeno da adaptação cinematográfica na amplitude e na variedade de suas manifestações concretas.

2. Adaptação cinematográfica: conceitos e problemas

Se chegarmos diretamente ao centro do problema, deparamo-nos com uma pergunta simples, cuja resposta possui diferentes formulações – a maioria delas, muito inconclusa e nada definitiva: afinal, o que é uma adaptação, esse fenômeno que participa constantemente da realização e do consumo de objetos e experiências artísticas? Na sua definição preliminar mais corriqueira, adaptação é uma obra realizada diretamente a partir de outra, oriunda de um meio diferente. Isto é, um quadro adapta um poema, um romance adapta uma peça, uma escultura adapta uma canção, um videogame adapta uma *graphic novel* e assim por diante. Dessa maneira, o ato de adaptar – conforme a própria metáfora biológica a que o nome se refere – consiste em uma mudança de habitat (do aquático ao terrestre, do livro à tela), que exige transformação para que possa sobreviver. Conforme veremos mais adiante, é no problema criado pela própria metáfora – especialmente, na noção de sobrevivência – que se fundou a crítica (tanto a pejorativa quanto a celebratória) do processo de adaptação.

Quando falamos mais especificamente de cinema e literatura, uma adaptação é um filme baseado em um texto literário. Ou seja, a história tende a ser basicamente a mesma, mas os meios são diferentes (livro e filme). Embora essa definição já indique caminhos para compreender o fenômeno, sua abrangência muito ampla impossibilita a percepção das variáveis (motivos, procedimentos, estilos, recepção, etc.) envolvidas no processo como um todo. Uma definição mais profunda é necessária, que seja acurada o suficiente para dar conta dos diferentes tipos de obras adaptadas, e precisa o bastante para atentar a todas as variáveis que participam, produzindo e consumindo, do processo como um todo. Uma definição que se adeqúe tanto à nossa idiossincrasia acerca dos fenômenos artísticos, quanto às

inovações sempre constantes no campo, deve levar em conta as principais abordagens teóricas sobre o assunto, no intuito de sintetizar essas perspectivas em um conceito claro e útil para a aplicação metodológica.

Para isso, é importante destacar que os primeiros estudos de adaptação se preocuparam, especialmente, com o modo através do qual o cinema se apropriava do romance para criar suas histórias. A partir a segunda metade do século XIX, o romance se consolidou como a "epopéia burguesa", na famosa expressão de Hegel, ao representar a consolidação da sociedade tecnocrática do capitalismo industrial; ou, como está no célebre estudo de Georg Lúkacs, "o romance é a epopéia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (LÚKACS, 2007: 55). Esse romance, portanto, buscava restituir a totalidade entre o sujeito e o mundo, numa forma de representação que tinha um herói por excelência problemático, automatizado em sua atuação social e deslocado na cisão entre o real e a mímese. Se colocarmos lado a lado, vemos que o herói da epopéia (Ulisses de Homero ou Enéias de Virgílio) restituía a ordem ao mundo social, enquanto o herói do romance (de Dom Quixote a Raskólnikov) debate-se inutilmente na tentativa de restituir-se ele próprio ao mundo do qual fora alijado.

Na transição entre os séculos XIX e XX, no entanto, o romance sofreu transformações decisivas, dialogando com experiências mais radicais no campo da estética e da representação, quebrando a seqüência temporal lógica de passado-presente-futuro, através de procedimentos narrativos como a onisciência seletiva, seletiva múltipla e o fluxo de consciência, internalizando a ação narrativa ao nível da memória e do subconsciente, para, com isso, radicalizar o papel do indivíduo como figura central da representação. Alçado, portanto, à condição de forma artística que melhor representava as condições do sujeito na sociedade burguesa, esse romance ocupava, durante a primeira metade do século XX, um lugar de distinção na crítica literária da alta cultura. Foi quando, de repente, o cinema surgiu e se apropriou de suas histórias, transformando-as em espetáculos populares para grandes platéias.

Por ter sido definido como a forma de representação, por excelência, do mundo burguês, foi quando o cinema passou deliberadamente a adaptar os cânones romanescos, que a crítica passou a olhar com mais atenção para o "problema" da adaptação, denunciando em bravatas a vulgarização que o cinema perpetrava contra os clássicos da literatura burguesa. Por isso, foi na adaptação de romances para o cinema que primeiro se problematizou a questão da adaptação fílmica, fincando as bases para

alicerçar esse campo de estudos.

É o caso, por exemplo, de George Bluestone, que realizou o primeiro estudo em grande escala sobre adaptação, ainda na década de 1950[4], analisando as versões fílmicas de obras fundamentais do gênero romanesco, como *Wuthering Heights*, *Pride and Prejudice*, *The Grapes of Wrath* e *Madame Bovary*. Em termos conceituais, Bluestone constrói o seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Segundo o autor (1973, p. 01), "entre a percepção da imagem visual [cinema] e a concepção da imagem mental [literatura] está a diferença enraizada entre os dois meios"[5]. A adaptação, portanto, representa essa mudança de meio que, necessariamente, produz um objeto novo, único e com propriedades específicas (Ibidem: 05-06), cuja comparação com o texto-fonte não deve ser baseada em termos de fidelidade ou de traição, categorias comuns, segundo o autor, na tradição crítica sobre o fenômeno. Para além disso, ele esclarece de forma enfática que a polaridade na discussão desses termos (fidelidade e traição) é na verdade um subterfúgio para anuviar o debate sobre o sucesso ou o fracasso (comercial ou estético) do filme em si. "Sempre que um filme se torna um sucesso comercial, ou mesmo um sucesso crítico, quase nunca se pensa sobre a questão da 'fidelidade'. Se o filme é bem-sucedido por seus próprios méritos, ele deixa de ser problemático" (Ibidem: 114)[6].

Outros estudos de relevo na área, como os trabalhos de McFarlane (1996), Cartmell & Whelehan (1999), Naremore (2000) e Stam (2005), são, se não completamente, majoritariamente focados na adaptação de ficção romanesca para o cinema. Se a mudança de meios envolvida no processo adaptativo parece ser mais problemática no caso do romance, isso se justifica por uma dupla motivação: primeiramente, devido à noção, perpetuada pela crítica literária canônica, de uma "superioridade axiomática da arte literária em relação ao filme" (STAM, 2000: 58), caráter este que seria sustentado por uma série de preconceitos, como a anterioridade (a literatura é mais antiga que o cinema), a iconofobia (artes verbais seriam superiores que as visuais) e a logofilia (sacralização da palavra escrita). Nesse sentido, o romance, exemplo mais elevado da representação do mundo burguês industrial – e, por conseguinte, o repositório da palavra sacralizada nas sociedades modernas – consolidou-se como o signo cultural de maior distinção para esse mundo. Nessa perspectiva, levá-lo

---

[4] Cf. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (Los Angeles, California: University of California Press, 1973). A primeira edição é de 1957.

[5] Tradução nossa: "between the percept of the visual media and the concept of the mental image lies the root difference between the two media".

[6] Tradução nossa: "Whenever a film becomes a financial or even a critical success, the question of 'faithfulness' is given hardly any thought. If the film succeeds on its own merits, it ceases to be problematic".

para o cinema significaria tanto o nivelamento distintivo entre uma arte essencialmente visual e a arte verbal por excelência, quanto a dessacralização da palavra escrita por sua adaptação à forma cinematográfica.

A segunda motivação está relacionada à noção de performance, premente na literatura dramática, tornando-a, por si, uma obra literária "incompleta" de antemão: isto é, uma peça teatral precisa, ontologicamente, da encenação no palco para se completar, para desenvolver com plenitude o seu potencial estético. Uma adaptação cinematográfica de uma peça teatral pode, em muitos casos, ser entendida como uma performance do texto, uma encenação dramática não somente autorizada, mas exigida para que a peça complete o seu propósito estético. Ou seja, o aspecto performático do cinema estabeleceu, de cara, uma relação muito direta com o teatro: são atores, incorporando personagens, atuando diante de um aparato ilusionista que projeta a história para além do espectador (no teatro, o efeito-janela do drama doméstico e a quarta parede do palco italiano; no cinema, o aparato de captação e reprodução de imagens em movimento, com arquitetura similar ao teatro)[7]. Dessa forma, ao se estabelecer enquanto linguagem, o cinema buscou se afastar do teatro (a similaridade aparente entre os dois sugeria uma possível subserviência, de onde resulta a famosa expressão "teatro-filmado") e se aproximar do romance, procurando neste elementos expressivos que o ajudariam a consolidar a sua especificidade semiótica.

A exceção dentro do universo da literatura dramática é Shakespeare, cujas adaptações cinematográficas formam um caso à parte. Na avaliação crítica de suas peças transformadas em filme, as opiniões iniciais foram bastante depreciativas, destacando a famigerada vulgarização da alta cultura. Isso foi motivado pelo lugar que Shakespeare ocupa no ambiente cultural do mundo anglófono, para o qual representa não apenas um exemplo ilustre no campo da literatura, mas, principalmente, um signo estruturante de sua identidade sócio-cultural. Embora não haja maneira exeqüível de comprovar tal afirmação, é difícil acreditar que haja um autor literário que mais vezes do que Shakespeare tenha sido levado ao cinema. As referências bibliográficas indicam um número que pode variar de setecentos a mil filmes adaptados do bardo inglês[8].

Ainda que seja um caso particular, também em Shakespeare a mudança de avaliação crítica –

---

[7] Sobre isso, conferir a excelente coleção de artigos intitulada *Theater and Film: A Comparative Anthology* (New Haven and London: Yale University Press, 2004), organizada por Robert Knopf.

[8] No website *IMDB* (*Internet Movie Database*), há hoje 791 filmes com William Shakespeare como escritor, desde o excerto inaugural de Sir. Herbert Beerbohm Tree a partir de *King John*, até onze filmes que estão na fase de produção ou pré-produção, cujos lançamentos estão agendados para daqui a dois ou três anos.

nas primeiras décadas, bastante depreciativa em relação aos filmes – mostra seus primeiros sinais com as adaptações de Laurence Olivier e Orson Welles nos anos 1950, consubstanciando-se na teoria cinematográfica a partir dos anos 1970, e está também fundada na mudança de meios. Uma vez que cada meio de expressão possui estratégias narrativas e artifícios estilísticos próprios, uma maneira adequada de avaliar uma adaptação seria perceber o esforço criativo dos realizadores em inserir os elementos do texto-fonte em condições diferentes, específicas do meio adaptante.

Não à toa, esse discurso sobre a mudança de meios está diretamente relacionado à questão da especificidade cinematográfica, tornada conceito-chave para pensar a inscrição do cinema como arte autônoma no campo maior das artes consagradas. Esse tema se tornou basilar na conformação da teoria do cinema: desde seus primórdios, a partir dos primeiros estudos de fôlego[9], como os de Münstenberg (2001), Arnheim (2006) e Kracauer (1997), passando pelas teorias da montagem de Eisenstein (2002) e pela questão ontológica da imagem em Bazin (1991), até os estudos narrativos mais recentes de Bordwell (1985; 2005), Branigan (1984; 1992) e Chatman (1990).

A noção de especificidade torna-se uma garantia axiomática de que cinema e literatura são diferentes e, portanto, uma narrativa literária transposta para as telas deve ser analisada pelo arsenal analítico próprio do cinema e não o contrário. Assim, a validade e a importância de um filme adaptado estaria sustentada pelo modo como o realizador, através de artifícios específicos, consegue inserir a narrativa do texto-fonte em uma estrutura própria da linguagem cinematográfica, de modo que, apesar da mudança de meios, a história sobreviva. Isso significa que, mesmo com as alterações necessárias na transposição de meios, algo precisa ser preservado, um elemento através do qual o texto-fonte mantém a sua existência, agora em novos códigos. Esse algo, na origem dos estudos de adaptação, foi entendido como a essência ou o espírito do texto. Mesmo que, ainda hoje, seja comum a utilização desses conceitos para analisar o processo de adaptação, é fundamental problematizá-los tanto em sua definição concreta, quanto na validade analítica de sua utilização.

3. Essência, espírito

Em um artigo publicado no jornal britânico *The Guardian*, em fevereiro de 2009, o laureado escritor indiano Salman Rushdie discute o problema da adaptação (não apenas cinematográfica, mas

[9] As datas dos livros referem-se ao ano da edição consultada.

musical, romanesca, teatral, etc.) e as possibilidades geradas pelo processo de levar um objeto artístico de um meio de expressão para outro. Intitulado "*A fine pickles*" (em alusão ao personagem Saleem Sinai, do seu romance *Midnight's Children*, que, em determinado momento, compara o trabalho artístico ao processo de preparação de alimentos em conserva), o artigo apresenta várias formas de adaptação e o modo como elas podem gerar obras boas ou ruins, dependendo da atitude criativa dos realizadores em relação aos livros que adaptam.

Ainda que discuta outros tipos de adaptação, o foco principal do autor está na adaptação cinematográfica, impulsionada no momento pelos filmes que disputaram o prêmio do Oscar naquele ano, como *The Curious Case of Benjamin Button* (2009, dir. David Fincher) e *Who wants to be a Millionaire?* (2009, dir. Danny Boyle). Para Rushdie, o sucesso de uma adaptação está não na tentativa de se manter fiel ao livro que lhe serve de fonte, mas na capacidade de capturar, em síntese expressiva, a essência do livro, seu elemento intrínseco específico, sem o qual não se pode defini-lo.

> A questão da essência se mantém no coração do ato adaptativo: como fazer uma segunda versão de algo - seja de um livro, de um filme, de um poema, de um vegetal ou de si mesmo - que é bem-sucedida como algo novo e ainda carrega em si a essência, o espírito, a alma da coisa primeira, a coisa que você mesmo, ou seu livro, seu poema, seu filme ou sua manga ou lima em conserva, originalmente eram. Isso é impossível? O intangível em nossas artes e nossas naturezas, o espaço entre nossas palavras, as coisas vistas entre as coisas mostradas, são inevitavelmente descartadas no processo de refazer, e se sim, ele pode ser preenchido por outros espaços, outras visões, que nos satisfaçam e mesmo nos enriqueçam o suficiente para que não nos importemos com a perda? Olhar para a adaptação com esse espectro mais amplo, tirá-la do domínio da arte e lançá-la para o resto da vida, é ver que todos os sentidos do mundo lidam com a questão do que é essencial - em um trabalho adaptado a outra forma, em um indivíduo se adaptando a uma nova casa, em uma sociedade se adaptando a uma nova era. O que se preserva? O que se joga fora? O que é transformável, e onde você estabelece a diferença? As perguntas são sempre as mesmas, e a maneira como as respondemos determina a qualidade da adaptação - de um livro, um poema ou de nossas próprias vidas. (RUSHDIE, 2009: s/p)[10]

O argumento de Rushdie em torno da essência como elemento central no processo de adaptação não é novo. Na sua forma conceitual mais bem acabada, podemos encontrá-lo no célebre ensaio de André Bazin, intitulado *Pour un cinéma impur: defense de l'adaptation*, publicado nos anos cinqüenta.

---

[10] Tradução nossa: "The question of essences remains at the heart of the adaptive act: how to make a second version of a first thing, of a book or film or poem or vegetable, or of yourself, that is successfully its own, new thing and yet carries with it the essence, the spirit, the soul of the first thing, the thing that you yourself, or your book or poem or film or your pre-pickle mango or lime, originally were. Is it impossible? Is the intangible in our arts and our natures, the space between our words, the things seen in between the things shown, inevitably discarded in the remaking process, and if so can it be filled up with other spaces, other visions, that satisfy or even enrich us enough so that we do not mind the loss? To look at adaptation in this broad-spectrum way, to take it beyond the realm of art into the rest of life, is to see that all the meanings of the word deal with the question of what is essential - in a work adapted to another form, in an individual adapting to a new home, in a society adapting to a new age. What do you preserve? What do you jettison? What is changeable, and where must you draw the line? The questions are always the same, and the way we answer them determines the quality of the adaptation, of the book, the poem, or of our own lives". Sem paginação. Capturado da Internet: http://www.guardian.co.uk/books/2009/feb/28/salman-rushdie-novels-film-adaptations. 10/05/2010.

De acordo com Bazin, o cinema seria uma arte ontologicamente impura, tendo em vista o modo singular através do qual, de um lado, estabelece um síntese entre técnica e estética e, de outro, constrói a sua linguagem específica através da articulação de elementos próprios a outras artes. Bazin vai claramente contra aqueles que valorizam a pureza original do cinema – antes do advento e da popularização do som sincronizado –, afirmando que esse mesmo cinema, clamado puro, recorria constantemente às artes mais populares (vaudeville, circo, ilusionismo, teatro mambembe, music-hall), buscando elementos estilísticos, profissionais e técnicas para a criação de sua linguagem própria. Assim, ao afirmar a natureza impura da arte cinematográfica, Bazin abre as portas para definir a adaptação como um elemento válido em sua dinâmica, que, ao invés de escandalizar, poderia ser vista como "uma certa garantia, pelo menos um possível fator de progresso para o cinema" (BAZIN, 1995: 92). Nesse sentido, é fato que Bazin tinha consciência de que o cinema, como arte ainda recente, construiria sua forma de expressão não a partir da subserviência formal, mas pelo diálogo com as artes precedentes.

> O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto o resultado dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (Ibidem: 84)

Por isso, Bazin é visivelmente favorável à adaptação cinematográfica, e os motivos por ele elencados são muitos: em primeiro lugar, ele afirma que a ação de adaptar, "considerada mais ou menos como o quebra-galhos mais vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte" (Ibidem: 84); além disso, os filmes podem popularizar obras célebres, clássicos da literatura canônica, apresentando-os a um público que, de outra forma, jamais os conheceria; junto a isso, é comum que a versão cinematográfica de uma obra literária alavanque as vendas do próprio livro, gerando novos leitores e nova rede de apreciação; e, por fim, há uma quantidade considerável de filmes que, ao adaptar da literatura, conseguem criar sentidos próprios e ampliar o escopo de abordagem do texto-fonte. Resumindo, a adaptação cinematográfica tem validade por ser um procedimento comum a outras artes, por popularizar obras célebres, por aquecer o mercado editorial com novos leitores e, finalmente, por produzir filmes de valor estético a ser considerado.

Nesse último caso, a ferramenta analítica para avaliar a qualidade do filme adaptado é

precisamente a noção de essência, isto é, a capacidade do filme de reproduzir no meio audiovisual, através dos artifícios estilísticos que lhe são próprios, os elementos primordiais do texto-fonte. Assim, a qualidade de uma adaptação estaria precisamente no modo como captura a essência do texto literário e a transforma em material audiovisual, através de elementos equivalentes na linguagem cinematográfica.

O exemplo dado por Bazin é o de *La Symphonie Pastorale* (1946, dir. Jean Delannoy), adaptado do romance homônimo de André Gide. De acordo com Bazin, um elemento estrutural do texto literário (a recorrente utilização do *passé simple*, ao invés do *passé composé*) é traduzido para a linguagem cinematográfica pela utilização, na *mise-en-scène*, de uma neve sempre presente, "carregada de um simbolismo sutil e polivalente que modifica insidiosamente a ação" (Ibidem: 96). Assim, uma vez que o tempo verbal, no romance, é um dado estrutural de sua composição e, no cinema, a representação da passagem temporal é feita por outros artifícios (montagem, *mise-en-scène*, ritmo, caracterização de ambiente e de personagem, etc.), a adaptação se torna bem sucedida, para Bazin, ao encontrar uma solução criativa para representar essencialmente o estilo do romance, pelas capacidades expressivas próprias do cinema.

> O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e sua linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito (Ibidem: 95-96).

As noções de essência e de espírito, portanto, tornam-se centrais no pensamento baziniano acerca da adaptação cinematográfica. Como idéia norteadora, essas noções perduram até hoje, tanto nos estudos acadêmicos sobre a relação entre cinema e literatura, quanto nos comentários críticos de jornais e revistas (o exemplo do artigo de Rushdie é sintomático nesse sentido). No entanto, ao pegarmos as noções de essência e de espírito para a formulação de procedimentos metodológicos claros e de ampla aplicação, deparamo-nos com uma nítida dificuldade: esses conceitos são demasiado abstratos e, por isso, a definição da essência e do espírito de um texto literário se sustenta apenas pela sensibilidade estética do pesquisador ou do crítico, ou seja, por indicações que se eximem de uma verificação mais analítica e, por isso mesmo, recaem na avaliação subjetiva. "De fato, quando os críticos se referem ao

‘espírito’ ou à ‘essência’ de um texto literário, o que eles usualmente querem remeter é ao consenso crítico dentro de uma ‘comunidade interpretativa’ (Stanley Fish) sobre o sentido da obra” (STAM, 2005: 15)[11].

Ao construir o seu argumento em torno de uma visão essencialista das obras artísticas, Bazin instaura um novo tipo de fidelidade entre o filme e o texto-fonte, amparada não mais pela culpa da diferença entre os meios de expressão (afinal, cinema e literatura possuem, de fato, formas diferentes de contar histórias), mas por uma relação de respeito e de justiça com o espírito da obra literária, o qual o filme deve capturar e inscrever dentro dos seus códigos narrativos próprios. “Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (BAZIN, 1991: 98) é certamente a frase que com mais clareza indica a transição entre o que podemos definir como uma *fidelidade de meios* (a traição do cinema em relação aos clássicos literários) para o que chamaremos de uma *fidelidade de essências* (o respeito do filme ao espírito do texto).

Nesse sentido, se, por um lado, Bazin ampliou as discussões sobre adaptação cinematográfica para além do paradigma ostensivo de fidelidade – o qual, de fato, não dá conta das análises sobre cinema e literatura –, não podemos obliterar o fato de que, por outro lado, as categorias por ele traçadas para valorar um filme adaptado (essência e espírito) são abstratas e não sustentam a análise de procedimentos mais radicais de adaptação como o pastiche, a paródia e a adaptação intercultural. Além disso, ao circunscrever a qualidade do ato adaptativo no respeito à essência do texto-fonte, agora re-escrito em novos códigos expressivos, não podemos inserir aqueles filmes que transformam radicalmente a matriz literária, subvertendo os sentidos originais e produzindo críticas diretas a elementos sociais, culturais, econômicos ou políticos presentes no livro (é o caso das adaptações pós-coloniais que alteram a trama e a narrativa literárias para criticar uma posição colonialista da literatura eurocêntrica: o filme *Man Friday*, de Jack Gold, é um exemplo disso, ao se apropriar da história de Robinson Crusoe e re-encená-la pelo ponto de vista do personagem colonizado, Sexta-Feira[12]). Assim, pela validade pouco aplicável da noção de essência nos estudos de adaptação, outras alternativas teóricas e metodológicas estão sendo procuradas, cada qual, porém, ampliando a crítica ao conceito de fidelidade.

---

[11] Tradução nossa: “In fact, when critics refer to the ‘spirit’ or ‘essence’ of literary text what they usually mean is the critical consensus within an ‘interpretative community’ (Stanley Fish) about the meaning of the work”.

[12] Sobre isso, conferir o artigo de Robert Stam e Ella Shohat (2006), *O imaginário imperialista*, e, especialmente, o artigo de Robert Stam (2004), *Colonial and Post-Colonial Classics: From Robinson Crusoe to Survivor*.

4. Do dialogismo às relações transtextuais

Contemporaneamente, os estudos de adaptação costumam recorrer, em grande medida, a três conceitos fundamentais que se articulam mutuamente, na busca de uma formulação teórica mais precisa para a análise dos processos adaptativos: dialogismo, intertextualidade e transtextualidade. Ao observarmos a evolução desses conceitos, percebemos uma relação íntima entre eles, em uma linha progressiva que parte do dialogismo bakhtiniano, passa pela intertextualidade de Julia Kristeva e chega na transtextualidade de Gérard Genette. No entanto, ainda que guardem uma matriz comum que os torna bastante similares, eles possuem particularidades teóricas e conceituais que devem ser esmiuçadas.

A noção de dialogismo parte da teoria literária de Mikhail Bakhtin, para quem todo texto é dialógico, na medida em que seu significado depende tanto de uma série de estruturas (de estilo, de gênero, de época) anteriores, que estão presentes no interior do texto, quanto da maneira como esse texto é composto por um emaranhado de inúmeras vozes. As diversas vozes que compõem a obra criam uma estrutura de camadas móveis, que se enfrentam na produção de significado, sintetizando conflitos discursivos de ordem social, ideológica e estética. “As relações dialógicas podem permear dentro de um enunciado, ou mesmo dentro de uma palavra individual, desde que duas vozes colidam dentro dela dialogicamente” (BAKHTIN, 1984: 184)[13].

O conceito de dialogismo foi desenvolvido por Bakhtin para tratar, especificamente, do modo como, nos romances de Dostoiévski, o autor dialoga em pé de igualdade com os seus personagens, isto é, afasta-se de uma posição autoritária, como conhecedor profundo da ordem do mundo e da experiência subjetiva dos personagens, para deixar eles próprios exprimirem essa subjetividade. Nesse sentido, a figura do herói dostoievskiano é totalmente centrada no diálogo, cuja autoconsciência está inteiramente projetada para fora, para a interpelação dialógica dos indivíduos e do mundo que o cerca. “O esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: a contraposição do homem ao homem enquanto contraposição do 'eu' ao 'outro'” (BAHKTIN, 2008: 293). Isso significa que o universo romanesco criado por Dostoiévski é habitado não por consciências objetivadas a que o autor tem acesso privilegiado, mas por consciências subjetivas, materializadas em um conjunto de vozes independentes, formando um estruturado discurso polifônico. Por ser a materialização das consciências dos sujeitos no

[13] Tradução nossa: “Dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically”.

romance, o diálogo se torna o elemento primordial na estética dostoievskiana, através do qual autor e personagens constroem a dinâmica própria da obra.

> Compreende-se perfeitamente que no centro do mundo artístico de Dostoiévski deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. Aqui o diálogo não é limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo. Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar (Ibidem: 292).

Utilizado inicialmente para analisar o papel das vozes dos personagens subjetivados no romance de Dostoiévski, o conceito de dialogismo rapidamente foi ampliado para discutir toda experiência discursiva no universo da representação. Afinal, se o diálogo está no centro do ser para Bakhtin, está ele também envolvido em toda forma de discurso que se forma e se endereça ao mundo social. Como explica Robert Stam, o conceito de dialogismo "se refere em um sentido mais amplo às possibilidades infinitas e abertas pelas práticas discursivas de uma cultura, pela matriz dos discursos comunicativos que 'alcançam' o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas através de um processo sutil de disseminação" (STAM, 1989: 190)[14].

Isto significa que uma prática discursiva (e aqui, pode ser um texto, uma imagem, um filme) está em diálogo íntimo com uma série de outras práticas discursivas, seja por referência direta – a nível de citação, por exemplo – seja pelo processo de disseminação desses discursos, que passam a ser incorporados na própria estrutura de cada texto. Um filme de faroeste, por exemplo, pode dialogar com inúmeras matrizes textuais – pode ser adaptado de um livro ou uma história em quadrinhos, pode utilizar uma simbologia cristã na representação do herói que se sacrifica, pode usar uma trilha sonora que não apenas constrói o clima, mas remete à subjetividade dos personagens; além disso, esse filme dialoga com a própria retórica do gênero em que se insere, repetindo imagens, caracteres e situações adequadas à estrutura genérica do faroeste em si.

Nesse sentido, o dialogismo se manifesta como uma dinâmica própria de todas as formações culturais, no modo como cada texto está impregnado de diversos outros, cada voz social é um amálgama de várias matrizes e significados. No sentido mais visível dessa idéia – aquele da presença perceptível de um texto em outro –, há uma relação premente com o processo de adaptação

---

[14] Tradução nossa: "Dialogism (...) refers in the broadest sense to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the matrix of communicative utterances that 'reach' the text not only through recognizable citations but also through a subtle process of dissemination".

cinematográfica. Afinal, temos um texto literário que se materializa em uma forma audiovisual, dentro das especificidades discursivas deste último.

A noção de diálogo, portanto, tem um dupla importância para a teoria da adaptação: em primeiro lugar, o processo de transpor uma obra da literatura para o cinema está diretamente relacionado com a compreensão do dialogismo como parte integrante de toda prática cultural; e, em segundo lugar, ao indicar a estrutura dialógica como uma relação horizontal entre vozes, cada qual disputando o seu lugar na ordem do discurso, o paradigma da fidelidade perde de vez qualquer validade. Ou seja, enquanto a utilização da fidelidade como conceito pressupõe uma relação hierarquizada entre o texto-fonte e o filme adaptado (no sentido da literatura ser superior ao cinema), o dialogismo se define como uma prática em que as vozes – mesmo em disputa por significado – estão em pé de igualdade.

Embora Bakhtin estivesse escrevendo na década de 1920, suas idéias se tornaram relevantes no ocidente apenas na segunda metade da década de 1960, com os estudos de semiótica lingüística da búlgara Julia Kristeva, que apresenta e atualiza os conceitos bakhtinianos. O esforço de Kristeva foi o de inserir todo o arcabouço teórico envolto no conceito de dialogismo (que remetia, inicialmente, à literatura e à cultura de um modo geral) dentro de uma discussão estruturalista em torno da linguagem e da semiose. A partir, portanto, da compreensão dialógica do envolvimento entre vozes e matrizes textuais, Kristeva estabeleceu o conceito de intertextualidade, a fim de entender a maneira pela qual um texto, em sua materialidade, é construído a partir de uma série de discursos já existentes. Um texto, então, seria uma "permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado", na qual "diversos enunciados, tirados de outros textos, intersetam e neutralizam uns aos outros" (KRISTEVA, 1980, p. 36).

Uma das principais idéias da autora é a compreensão do texto literário como, na verdade, uma interseção de superfícies textuais, ou seja, um intenso e conflituoso emaranhado de textos que se entrecruzam na composição final de cada obra. Como explica Graham Allen, em livro que busca percorrer a história do conceito: "Intertextualidade cerca aquele aspecto do literário e de outros tipos de textos que luta contra e subverte a razão, a crença na unidade de sentido ou do sujeito humano, e que, dessa forma, é subversivo a todas as idéias da lógica e do inquestionável" (ALLEN, 2000: 45)[15].

---

[15] Tradução nossa: "Intertextuality encompasses that aspect of literary and other kinds of texts which struggles against and subverts reason, the belief in unity of meaning or of the human subject, and which is therefore subversive to all ideas of the logical and the unquestionable".

Um outro termo para ampliar a noção de intertextualidade, elaborado pela própria Kristeva, é o de transposição. Nesse sentido, o intertexto é definido a partir da passagem de um sistema de signos a outro, que envolve uma "alteração da posição – a destruição de uma velha posição e a formação de uma nova" (Ibidem: 53). A transposição dentro da prática intertextual consiste em uma forma de compreender o processo de adaptação cinematográfica, no sentido em que, além da transposição de signos do verbal para audiovisual, ocorrem, inevitavelmente, mudanças de significados e inserção de uma série de outras matrizes imagéticas e textuais (históricas, sociais, ideológicas e estéticas, ou ainda relações com outros textos literários, teatrais, com a pintura, a música, a arquitetura, a dança e, sem esquecê-lo, o próprio cinema). Nesse sentido, o conceito de intertextualidade também "ajuda a transcender a aporia da fidelidade" (STAM, 2000: 64).

Concebido assim para pensar o modo como um texto é formado por diversos outros textos, o conceito de intertextualidade se coloca como um príncipio totalizante, isto é, se todo texto é formado por vários outros, seria a função do analista apenas escavar e catalogar essas referências, independente da função que cada matriz de influência exerce na formação do texto em si? De fato, cada referência textual desempenha uma função específica na composição de uma obra, e foi na tentativa de definir as especificidades no campo da intertextualidade que Gérard Genette (1982) aplicou a metáfora do palimpsesto às formações discursivas.

O autor desloca o conceito de intertextualidade, para inseri-lo em uma categoria mais ampla, em cujo bojo estariam todos os tipos de relações textuais, a transtextualidade: "tudo aquilo que se põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (GENETTE, 1982, p. 07)[16]. Ainda de acordo com Genette, haveria cinco tipos de relações transtextuais, definidas a partir dos graus de presença de um texto em outro. Essa presença é estabelecida através da relação entre esses dois textos, na qual o segundo participa do primeiro de forma mais ou menos expressa. Conforme veremos adiante, cada uma dessas relações ajuda na composição do significado da obra e, mais especificamente no que concerne ao processo de adaptação cinematográfica, elas ajudam metodologicamente na separação e conseguinte interpretação das inúmeras referências que compõem um filme adaptado.

A primeira relação transtextual é a que ele chama de intertextualidade, compreendida em termos diferentes dos de Kristeva. Para Genette, a intertextualidade dá conta de uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou, mais especificamente, da presença efetiva de um texto em outro. Nesse

[16] Tradução nossa: "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres texts".

sentido, os principais tipos de relações intertextuais são: a citação, que ocorre quando um texto é explicitamente introduzido no interior de outro, com o uso das aspas e a identificação declarada da autoria (é o que ocorre, sistematicamente, com os textos de nível acadêmico, em que um autor é citado, com aspas e identificação, a fim de se estabelecer um arcabouço conceitual que sustente as afirmações expressas); o plágio, que se estabelece quando um texto é colocado em outro de forma literal, sem se explicitar a fonte (atualmente, há uma série de implicações jurídicas em torno da utilização não-declarada de um texto em outro); e a alusão, verificada quando um anunciado faz referência, geralmente simbólica ou metafórica, a um texto anterior (isso ocorre, basicamente, com os textos canônicos ou mitológicos, que fazem parte do imaginário coletivo: ao se escrever num texto *ser ou não ser: eis a questão*, sem citar a fonte, não se imagina nisso um plágio de Shakespeare, mas uma alusão a um texto canônico, repetido já um sem-número de vez a par de sua utilização original).

A segunda relação transtextual definida por Genette é a paratextualidade, que se refere aos títulos, subtítulos e intertítulos, aos prefácios, posfácios, notas marginais, epigramas, ilustrações e a todos os outros tipos de sinais acessórios, com funções explicativas, que se agregam ao texto principal. Metatextualidade é a terceira relação transtextual, e diz respeito aos textos que, implicitamente, comentam outro. É o que ocorre, por exemplo, nas críticas literárias ou cinematográficas, bem como em outras categorias de textos que funcionam para comentar ou criticar. De acordo com Genette, a metatextualidade "é a relação, mais comumente dita de 'comentário', que une um texto a outro de que se fala, sem necessariamente o citar (o convocar), até o limite de não o nomear" (Ibidem: 11)[17]. A quarta categoria transtextual é a arquitextualidade, que trata de uma relação, quase sempre silenciosa, de propriedade puramente taxionômica, que faz aparecer nos títulos e na capa dos livros, indicativos de se tratar aquela obra de romance, poesia, conto, novela, etc. "A percepção genérica, diríamos, orienta e determina em grande medida 'o horizonte de expectativa' do leitor, e, dessa maneira, a recepção da obra" (Ibidem: 12)[18].

Finalmente, temos a hipertextualidade, quinta espécie de envolvimento transtextual. Aqui, trata-se da relação que une um texto B (chamado de *hipertexto*) a um texto anterior A (dito *hipotexto*) num nível que não é aquele do comentário. Como esclarece Genette, está pressuposto na hipertextualidade

---

[17] Tradução nossa: "la relation, dite 'de commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer".

[18] Tradução nossa: "la perception générique, [...], oriente et détermine dans une large mesure l'"horizon d'attente" du lecteur, et donc la réception de l'oeuvre".

"uma noção geral de literatura em segundo grau (...) ou texto derivado de um outro texto pré-existente" (Ibidem: 13)[19]. A teoria da adaptação costuma recorrer ao conceito de hipertextualidade para pensar na relação de uma obra literária (hipotexto) com seu filme adaptado (hipertexto).

Apesar da validade das categorias transtextuais concebidas por Genette, é importante destacar que elas não podem constituir um fim analítico em si, ou seja, a análise das relações entre os textos não pode se restringir à descrição taxionômica das categorias. De fato, elas funcionam como um primeiro passo metodológico, um ponto de partida para investigações mais profundas no nível da circulação dos significados. Isso significa que, uma vez definidos hipotexto e hipertexto – algo aparente no caso de uma adaptação –, importa agora analisar a maneira através da qual eles se relacionam, mobilizando os significados através da transposição da literatura para o cinema.

Devemos, no entanto, atentar para o fato de que as categorias de análise dispostas na teoria da transtextualidade devem ser o ponto de partida, e nunca o de chegada, dos estudos concretos de adaptação. Como tais, eles auxiliam na abordagem ao objeto de trabalho, mas nunca devem ser tomadas para a concretude da análise, ou seja, não se deve simplesmente descrever os tipos de relações implicados no envolvimento de um ou mais textos entre si, mas observar, a partir desses conceitos, que função cada um dos textos desempenha na fatura estética da obra e na experiência espectatorial do produto. Assim, busca-se avaliar o impacto dessas relações no campo maior da criação artística, demonstrando que criatividade e estilo estão antes na multiplicidade dialógica da teia discursiva, que na unicidade isolada da obra pretensamente pura.

5. Por um conceito de adaptação possível

Se colocarmos lado a lado filmes realizados a partir de *Hamlet*, teremos obras tão diversas como as realizações homônimas de Laurence Olivier (1948), Tony Richardson (1969), Celestino Coronada (1976), Franco Zeffirelli (1990), Kenneth Branagh (1996) e Michael Almereyda (2000), versões transnacionais na Índia (dir. Sohrab Modi, 1935), Rússia (dir. Grigori Kozintsev, 1964), Gana (dir. Terry Bishop, 1964), Canadá (dir. René Bonnière e Stephen Bush, 1973) e China (dir. Sherwood Hu, 2006), filmes considerados "adaptações mais livres" como *Hamlet: The Drama of Vegeance* (dir.

[19] Tradução nossa: "une notion générale de texte au second degré (...) ou texte dérivé d'un autre texte preéxistant".

Sven Gade, 1920), *The Bad Sleep Well* (dir. Akira Kurosawa, 1960)[20] e *Hamlet liikemaaimassa* (dir. Aki Kaurismäki, 1987), obras mais radicalmente paródicas como *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (dir. Tom Stoppard, 1990) e *Hamlet 2* (dir. Andrew Fleming, 2009), além dos inúmeros filmes silenciosos que representavam uma cena ou sequência célebre da peça. Trata-se de uma diversidade tão ampla de meios, estilos e culturas, que se torna difícil imaginar um conceito de adaptação que unifique essa gama de variações de em torno de uma idéia unitária.

Além dessa grande variedade de exemplos concretos, as teorias em torno da adaptação cinematográfica costumam esquecer um elemento fundamental na compreensão do processo como um todo: a dimensão do leitor/espectador. Como aponta Linda Hutcheon (2006), adaptação pode ser definida de três perspectivas que, embora distintas, são intimamente relacionadas: primeiramente, uma adaptação é uma entidade formal, ou um produto, isto é, "uma transposição extensiva e anunciada de uma ou mais obras em particular" (HUTCHEON, 2006: 07)[21]. Nesse sentido, uma adaptação cinematográfica é um filme concreto, que transpõe para a linguagem audiovisual um conjunto de elementos originários de um texto literário declarado.

Em um segundo sentido, uma adaptação é compreendida como um processo de criação, que "sempre envolve (re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva" (Ibidem: 08)[22]. Ou seja, chamamos de adaptação cinematográfica não apenas a obra concreta, mas todo processo criativo do qual o filme resulta. No processo de adaptação, nesse sentido, estão implicadas inúmeras variáveis estéticas, culturais, sociais, econômicas e políticas, cada qual desempenhando um papel específico nas escolhas criativas que serão impressas no filme.

Aqui, a compreensão do que é uma adaptação pertence a uma dimensão mais ampla, não restritiva à análise formal comparativa entre o texto-fonte e o filme adaptado. É precisamente esse conceito que ajuda a relacionar, no caso das adaptações cinematográficas, o discurso fílmico em sua materialidade, a todas as variáveis extra-fílmicas que atuam na produção e no consumo das obras. Exemplo disso são os motivos – desde os meramente econômicos até os mais radicalmente políticos –

---

[20] Lançado no Brasil com o título *Homem mau dorme bem.*

[21] Tradução nossa: "an announced and extensive transposition of a particular work or works".

[22] Tradução nossa: "always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective".

que levam determinados realizadores a adaptar certos textos literários, com procedimentos estilísticos, estilos e projetos autorais particulares.

Um terceiro e último sentido entende a adaptação como um processo de recepção, no sentido que a relação entre livro-filme-leitor/espectador (não necessariamente nessa mesma ordem) só se completa quando há conhecimento – e mesmo envolvimento – do leitor/espectador tanto com o texto-fonte quanto com o filme adaptado. "Nós experimentamos as adaptações (como *adaptações*) como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação" (Ibidem: 08)[23]. Isso significa que uma adaptação cinematográfica, para ser entendida e apreciada como tal, necessita fundamentalmente de que o indivíduo que assiste ao filme conheça o livro, ou que, visto o filme, procure ler o livro. É nesse espectro de questões que podemos refletir sobre o público de uma adaptação como fãs (Ibidem: 116), mobilizados pelo engajamento entre um objeto de afeição (um romance, uma ópera, um videogame ou uma *graphic novel*) e a sua transposição para o cinema. Sem a presença do receptor, alguém conhecedor do texto-fonte (antes ou após o consumo do filme adaptado), o processo de adaptação não se completa em todas as suas dimensões.

Diante de tudo o que discutimos até agora, podemos finalmente chegar a um conceito de adaptação que considere as diversas variáveis envolvidas em sua realização, desde a produção até o consumo, e que comece a nos ajudar no entendimento a transposição das peças de Shakespeare para o cinema brasileiro (do palco elisabetano às telas brasileiras, do inglês ao português, do mundo anglófono à realidade do Brasil):

> **Adaptação é tanto o *processo* quanto o *resultado* da criação de uma obra artística a partir de uma fonte *reconhecível* de outro *meio de expressão.***

No caso de uma adaptação da literatura para o cinema, estamos falando de um filme realizado a partir de um texto literário, cujas marcas são visíveis o suficiente para serem identificadas. Em nossa definição, portanto, tentamos sintetizar os elementos centrais que estão envolvidos no processo adaptativo em sua amplitude: primeiro, trata-se de um processo de criação, realizado por motivações

---

[23] Tradução nossa: "we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation".

diversas, que implicam em escolhas estéticas particulares; segundo, é o resultado desse processo de criação, em cuja materialidade estão inscritas as escolhas feitas durante o processo; terceiro, necessita de uma fonte reconhecível, pois é necessário que o leitor-espectador esteja engajado, em maior ou menor grau, com ambas as obras; e, por fim, implica necessariamente em uma mudança de meio de expressão.

Diante desse conceito de adaptação, mais irrestrito e geral, devemos encaminhar nossa pesquisa no sentido de investigar as adaptações cinematográficas da obra de Shakespeare para o cinema brasileiro na sua especificidade. Definida a adaptação dessa forma mais ampla - na tentativa de estabelecer um conceito capaz de ser aplicado aos mais diversos exemplos - precisamos agora pensar nas particularidades do tipo de adaptação que caracteriza a presença de Shakespeare no cinema brasileiro - e que chamaremos aqui de *adaptação intercultural*.

Antes, porém, deparamo-nos com uma série de questões teóricas, cujas respostas vão nos auxiliar no nosso estudo: como definir a adaptação intercultural e quais são as suas especificidades? Que operações e procedimentos estilísticos são utilizados nesse processo? Qual o seu lugar na história da teoria e da prática da adaptação? E, finalmente, de que forma os pressupostos teóricos da adaptação intercultural ajudam a entender os filmes adaptados por seus próprios méritos? É no esforço de responder a essas questões que passaremos ao próximo tópico desta tese, onde estabeleceremos os pontos de partida teórico-metodológicos para, nos capítulos seguintes, investigar os modos de adaptação das peças de Shakespeare no cinema brasileiro.

6. Adaptação intercultural: da possibilidade teórica ao estabelecimento de categorias de análise

Antes de tudo, devemos justificar a escolha pelo termo “intercultural”, em detrimento de outras categorias como multicultural ou transcultural, enfatizando sua melhor exeqüibilidade analítica para os objetos de estudo aqui propostos. Para isso, estamos corroborando o caminho teórico de Patrice Pavis (2008), no seu estudo sobre o teatro no entrecruzamento de culturas. Para Pavis, o teatro da contemporaneidade tem se valido de um profundo diálogo entre várias culturas, através de mediações e apropriações que colocam em cheque os sentidos envolvidos nesse trânsito. As encenações e os textos dramáticos têm buscado sintetizar o movimento globalizante que caracteriza as últimas décadas,

levando para o primeiro plano os problemas implicados nos choques culturais presentes na vida cotidiana, seja pela presença física do outro (via fluxos internacionais de pessoas), seja pela presença simbólica, inscrita nas imagens, sons e palavras que circulam pelos meios de comunicação.

Embora seu foco seja no teatro europeu das últimas décadas (de Artaud a Barba e Mnouchkine), e em como esses artistas colocaram em cena, de diferentes modos, o problema das relações interculturais, Pavis pretende estabelecer uma teoria mais ampla dos processos artísticos - que, com pontuais alterações, pode ser aplicada à adaptação cinematográfica. Para definir esse encaminhamento teórico, Pavis afirma que "o termo *interculturalidade* parece-nos adequado, melhor ainda que os de *multiculturalismo* ou *transculturalismo*, para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre culturas" (PAVIS, 2008: 02). Além disso, quando tratamos dos processos adaptativos, ocorre que, em geral, temos apenas duas matrizes culturais em contato (a do texto-fonte e a do filme adaptado), o que privilegia o uso do prefixo *inter* ("entre"), ao invés dos prefixos *multi* ("vários") e *trans* ("através de").

Por fim, uma terceira razão para se investir no termo intercultural, quando estudamos este tipo de adaptação, impõe-se de modo incisivo na metodologia que se propõe: uma vez que, historicamente, os estudos de adaptação foram marcados pelo método comparativo, embasado em categorias de análise vindas da intertextualidade, o salto que desejamos aqui demonstra exatamente essa mudança do *intertextual* para o *intercultural*. Ou seja, nosso desejo não é simplesmente comparar os filmes brasileiros adaptados de Shakespeare com os textos que lhes serviram de fonte; queremos, sobretudo, analisar como elementos fundamentais da cultura brasileira em momentos sócio-históricos específicos influenciam nas escolhas estilísticas e lingüísticas feitas no processo de adaptação.

Não queremos dizer aqui que um sobrevem ao outro, no sentido de uma superação histórica. O estudo intertextual da adaptação leva em conta texto e filme, buscando semelhanças e diferenças em seus elementos estruturantes (trama, personagem, tempo, espaço, ação dramática, etc.); por outro lado, o estudo intercultural da adaptação investe, a partir desses elementos estruturantes, em como a cultura-alvo medeia a transposição do texto-fonte no filme adaptado. O método intertextual, sem dúvida, ainda nos será válido, porém, queremos ir além, acrescentando aí a cultura como elemento definidor na criação dos sentidos dentro do processo adaptativo.

> O modelo da intertextualidade, proveniente do estruturalismo e da semiologia, cede seu lugar ao da interculturalidade. Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos (e dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo,

> compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos (Ibidem: 02).

A partir desses pressupostos, percebemos que a proposta teórica de Pavis, a meio caminho entre os Estudos Culturais e a Semiótica da Cultura, busca abarcar um conjunto amplo de experiências, vistos na especificidade do diálogo intercultural produzido no momento da realização tanto do texto dramático, quanto da encenação desse texto. Assim, para entender esse diálogo e como ele influencia diretamente no produto artístico a ser criado, Pavis sugere a metáfora da ampulheta, como um objeto para simbolizar o trânsito de uma cultura a outra. "Na bola superior [da ampulheta] encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas" (Ibidem: 03). Na bola inferior, paralelamente, está a cultura-alvo, que recebe e re-significa os elementos que atravessam o gargalo e decanta no objeto artístico produzido. Esse processo, muito mais controlado pelo hemisfério inferior (ou seja, a cultura-alvo), está marcado pela capacidade da cultura-alvo de recorrer a elementos específicos da cultura-fonte, que condigam com suas preocupações estéticas e seus pressupostos sócio-culturais.

Assim, seja na campo da sociologia da cultura (Williams, 1979 e 2000), da antropologia (White, 2009) e dos estudos culturais (Hall, 2009; Bahbha, 2007), seja nos estudos sobre capitalismo cognitivo e biopoder (Gorz, 2003), a cultura parece ser um conceito central nas discussões contemporâneas. Temas como direitos autorais, software livre, reprodução digital de conteúdo, *peer to peer* e bens imateriais têm ocupado o primeiro plano das disputas - sejam elas econômicas, políticas ou simbólicas - na arena social dos dias atuais, trazidas que foram pelas revoluções da tecnologia digital e pelo barateamento dos mecanismos de produção e reprodução de conteúdo. Esse lugar em que a cultura está posicionada foi conquistado por uma longa contenda teórica que revalorizou o conceito em diversas disciplinas e apontou para a sua centralidade - para retomarmos aqui o famoso texto do Stuart Hall (1997) - na sociedade contemporânea. Essa centralidade, no entanto, não significa que cultura seja um conceito unitário, sem divergências e variâncias, em torno do qual sobrevem um consenso absoluto. Muito pelo contrário, o conceito de cultura, desde sua origem, passou por diversas mudanças, a ponto de necessitarmos nos perguntar, hoje: afinal, o que é cultura?

De fato, responder a essa pergunta exige uma visão ampla de como esse termo ganhou vários sentidos ao caminhar dos séculos, moldando o conceito nas várias dimensões conforme o entendemos atualmente. Podemos iniciar por uma trilha etimológica, em que encontraremos que a palavra *cultura*, assim como *culto* e *colonização,* "derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus*

e o particípio futuro é *culturus*" (BOSI, 1992: 11). A palavra inicialmente estava ligada às formas de cultivo da terra, de onde surge o seu sentido primevo: lembremos que o adjetivo referente ao substantivo agricultura é agrí*cola*. Quando nos referimos ao particípio passado, *cultus*, queremos dizer que "a sociedade que produziu o alimento já tem memória" (Ibidem: 13), ou seja, entre o *colo* e o *cultus* existe o processo, o cultivo, que faz com que o trato da terra repita constantemente os seus frutos. Além disso, *cultus* quer dizer também o culto dos mortos, uma prática social de rememorar os que já partiram, como uma forma primeira de religião.

Consequentemente, o particípio futuro, *culturus,* remete àquela terra que ainda será tratada, aquilo que se vai ainda cultivar. Nesse sentido, o termo fora empregado para falar, de um lado, do cultivo do solo, substantivamente, e, de outro lado, do trabalho feito, desde a infância, no ser-humano. "Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo" (Ibidem: 16). Cultura aqui, então, lidava não apenas com a materialidade do alimento, mas com os signos, com a palavra, com a educação.

Esse conceito de cultura, mais ou menos sem variações, perduraria até o século XVIII, a partir de quando ocorrera a emergência do conceito de civilização, que então deslocou a cultura para outro domínio. Até então, a idéia de civilização já era conhecida e aplicada, principalmente, com o sentido ligado a civil, ou seja, a educação e cortesia: uma pessoa civilizada era um sujeito polido, socialmente respeitável. Contemporâneo ao desenvolvimento das sociedades modernas, a idéia de civilização se reconfigurou em dois outros conceitos, dando-lhe a nuança que se conforma até hoje: "um Estado realizado, que se podia contrastar com a barbárie, mas também agora um Estado realizado *de desenvolvimento,* que implicava processo histórico e progresso" (WILLIAMS, 1979: 19). Uma vez que, no século XVIII, "cultura" e "civilização" eram termos intercambiáveis, utilizados para falar de coisas semelhantes, houve portanto uma fusão das noções de cultura e de progresso. É nesses termos que compreendemos cultura num sentido valorativo, capitalizado: investe-se em cultura e dela se desprende um valor, um capital, e quanto mais essa cultura se manifesta em conhecimento, tecnologia, idéias e práticas sociais produtivas, mais em direção ao progresso se parece caminhar.

Porém, uma ruptura entre civilização e cultura começou a germinar no seio das transformações sociais de fins do século XVIII e início do século XIX, imbricadas no Iluminismo francês, de um lado, e no Romantismo alemão, de outro. Nesse momento de mudança, o conceito de civilização, utilizado agora a partir da visada Imperialista (como em "civilizar os bárbaros"), passa a ser visto então como

artificial, e o conceito de cultura foi se afastando dele, em favor da defesa dos valores humanos, marcando uma crítica à sociedade imperialista e tecnicista que se formava com a Revolução Industrial. Nesse momento, cultura passou a se referir às obras artísticas e manifestações intelectuais que investiam na natureza, nos valores humanistas e na interioridade do sujeito. Isso implicou diretamente em que a cultura, posicionada agora numa arena de disputas, era composta por uma gama ampla e variada de significados. Foi, portanto, a partir dessas circunstâncias que cultura passou a ter um plural ("culturas"), visto que o caráter nacional, ligado às práticas artísticas e simbólicas próprias de um povo, tornou-se central para o estabelecimento da *diferença*, seja ela entre culturas nacionais diversas (francesa, inglesa, portuguesa, brasileira), seja no interior de uma mesma cultura nacional, dividida agora em estratos classificatórios (alta e baixa culturas).

A tensão criada entre essas duas últimas visões do conceito de cultura - de um lado, aquela que abarca as artes e o intelecto, e de outro lado, o modo de vida de um povo (hábitos, costumes, práticas) - é fundamental para entender a cisão entre o que modernamente se estabeleceu como alta cultura e baixa cultura. Nessa separação, é importante que enfatizemos, está inscrita uma importante mudança no estatuto de Shakespeare nas sociedades modernas: se inicialmente ligado à cultura popular (na dimensão contraditória que o fazia espetáculo para o mais humilde artesão e a mais rigorosa rainha), Shakespeare passaria, a partir de fins do século XVIII, a ocupar o pedestal mais elevado da alta cultura anglófona, tornado então conteúdo curricular nas escolas, objeto de culto e adoração, símbolo nacional para as colônias. Isso significa que essa mudança no estatuto simbólico que o autor passou a ter dentro da comunidade anglófona está diretamente relacionada com a própria redefinição do conceito de cultura em favor de uma segregação valorativa que secciona a cultura em alta e baixa.

A partir da segunda metade do século XX, no entanto, houve uma nova mudança epistemológica no conceito de cultura, a que Raymond Williams chama uma "nova forma de convergência", ou seja, uma articulação entre os pressupostos sociais e a materialização das idéias que desemboca em novo conceito para a cultura, "em que a 'prática cultural' e a 'produção cultural' (seus termos mais conhecidos) não procedem apenas de uma ordem social diversamente constituída, mas são elementos importantes em sua constituição" (Ibidem: 12). E, mais adiante, o autor finaliza: "Em vez, porém, do 'espírito formador' que, afirmava-se, criava todas as demais atividades, ela encara a cultura como o *sistema de significações* mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada" (Ibidem: 13).

Foi no seio dessa nova concepção de cultura - em que não mais se cultiva ou se progride, mas se

constitui e se medeia - que se formaram os chamados Estudos Culturais, cujo cerne é precisamente estudar esse sistema de significações nos diversos contextos sociais em que são gerados e geradores. O principal a se enfatizar sobre esse último sentido de cultura (e que nos será muito útil) é precisamente isto: os bens culturais (práticas, hábitos, formas, estilos, obras) não são apenas produtos do contexto social de onde se manifesta, mas, dialeticamente, eles também são formadores desse contexto, de modo vivo e orgânico. É o contrário da visão em que a cultura costuma ser concebida como o reflexo da sociedade: nesse novo sentido, a cultura é antes de tudo o próprio espelho, sem o qual essa sociedade não pode se ver - ou seja, ela não é só a imagem, mas a produtora dessa imagem.

Resumindo, podemos inferir que a cultura costuma, ainda hoje, ter os seguintes significados que, embora diversos, não são excludentes e, em conjunto, formam a idéia conflituosa e cheia de variantes, que temos atualmente:

> (i) *Um estado mental desenvolvido* - como em "pessoa de cultura", "pessoa culta", passando por (ii) *os processos desse desenvolvimento* - como em "interesses culturais", "atividades culturais", até (iii) *os meios desses processos* - como em cultura considerada como "as artes" e "o trabalho intelectual do homem". Em nossa época, (iii) é o sentido geral mais comum, embora todos eles sejam usuais. Ele coexiste, muitas vezes desconfortavelmente, com o uso antropológico e o amplo uso sociológico para indicar "modo de vida global" de determinado povo ou de algum outro grupo social (WILLIAMS, 2000: 11).

Para o que nos interessa nesta tese, portanto, corroboramos essa síntese de pressupostos que concebe a cultura não apenas como reflexo, mas como refletora das práticas sociais concretas, no seio da qual os signos transitam em constante mediação, esta aqui referindo-se "aos processos de composição necessários, em um determinado meio; como tal, indica as relações práticas entre formas sociais e artísticas. Em seus usos mais comuns, porém, refere-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição" (Ibidem: 23). A cultura entendida, portanto, como mediação entre os contextos sociais e as práticas, hábitos, costumes e formas artísticas formadas em seu interior.

Chegada a essa síntese conceitual em torno das várias noções de cultura, cabe agora uma pergunta: como essa definição de cultura se insere no conceito aqui proposto de adaptação intercultural? No caso de nossa tese, a experiência intercultural se verifica de modo axiomático, afinal, com Shakespeare a cultura brasileira não partilha a mesma origem, a mesma língua ou as mesmas ordens sociais representadas, nem a ele atribui a importância de um símbolo nacional. No entanto, a sua presença como autor "estrangeiro" é de longe a mais significativa no cinema nacional - nem mesmo escritores portugueses de relevo como Camões ou Eça de Queiroz chegam sequer perto ao que

Shakespeare representa em termos de adaptações cinematográficas. Com o conceito de adaptação intercultural, queremos propor que enxerguemos esses processos adaptativos em que há diferenças culturais exatamente como um prisma de mediação interposto entre texto-fonte e filme adaptado, cujos espelhos refratam os elementos estruturantes do texto-fonte em direção a novos sentidos cinematográficos, mediados por elementos culturais presentes na época e no contexto social durante o processo de adaptação.

A cultura, portanto, é esse interposto prismático que refrata os sentidos e reconfigura os aspectos determinantes do texto-fonte *no* filme adaptado, ou seja, na materialidade concreta da obra. Isso significa que, embora estejamos tratando de visões culturalistas e tocando em abordagens sociológicas que estudam o fazer artístico, nossa ênfase continua na centralidade da obra, em como ela sintetiza esses embates entre formas sociais e artísticas, e em como o produto audiovisual concreto carrega, em sua materialidade, os signos do processo cultural de sua gênese. Por isso, estamos propondo um conjunto de categorias analíticas para o estudo, na leitura fílmico-textual das obras, de como a mediação da cultura brasileira - em suas mais variadas instâncias - influenciou nas escolhas das mudanças estilísticas entre texto e filme.

A partir da síntese dessas visões sobre a cultura e sobre os processos artísticos interculturais, precisamos agora de uma definição clara do conceito, aparentemente difuso, de adaptação intercultural aqui proposto; além disso, devemos estabelecer categorias de análise que dêem conta dos principais aspectos que são alterados, enfatizando o modo pelo qual elementos estruturantes do texto-fonte têm os seus sentidos reconfigurados quando são levados às telas. Portanto, podemos afirmar em resumo que a adaptação intercultural não se refere simplesmente aos processos de criação cinematográfica em que a fonte literária não possui a mesma origem cultural do filme adaptado; ao contrário:

> **A adaptação intercultural refere-se aos casos em que texto-fonte e filme adaptado não surgem da mesma matriz cultural, e em que determinadas práticas sócio-culturais oriundas do contexto da adaptação medeiam reconfigurações de sentidos do texto-fonte, na materialidade estilística do filme adaptado.**

Como se vê, não é o objetivo desta tese apenas escolher um nome para chamar a esse modo de

adaptação em que o texto-fonte - no caso, a literatura dramática shakespeariana - pertence a uma matriz cultural diferente do filme adaptado - aqui, o cinema brasileiro. Afinal, se pensarmos de uma maneira mais exagerada, podemos inferir que toda adaptação implica uma mudança cultural, nem que seja da cultura literária para a cultura cinematográfica - cada qual empregando uma definição de cultura condizente a seus meios e formas de expressão. Antes de tudo, buscamos aqui entender conceitualmente o que chamamos aqui de "reconfigurações de sentidos do texto-fonte", quando o processo de adaptação envolve produtos de culturas diferentes. É a essas reconfigurações que estamos chamando aqui de categorias de análise, cuja eficiência deve ser posteriormente aplicada aos filmes brasileiros adaptados de Shakespeare, no sentido de auxiliar na compreensão desse tipo particular de adaptação.

Afinal, quando o caso é Shakespeare no cinema, não lidamos com filmes cujo processo adaptativo é necessariamente o mesmo - ou melhor, vários deles parecem possuir propostas ontologicamente contrastantes: por exemplo, filmes adaptados de *The Tempest,* derradeira peça de Shakespeare, como: *The Tempest* (dir. Percy Stow, 1908), *Forbidden Planet* (dir. Fred McLeod Wilcox, 1956), *The Tempest* (dir. Derek Jarman, 1979), *Propero's Books* (dir. Peter Greenaway, 1991) e *The Tempest* (dir. Julie Taymor, 2010), possuem modos tão diferentes de adaptar o texto shakespeariano, que parecem exigir, cada qual, conceitos e ferramentas metodológicas específicos para a devida investigação.

Se no primeiro filme, de 1908, enfatiza-se a análise dos processos adaptativos no cinema silencioso, estudando como a linguagem cinematográfica, nesse momento, carente de diálogo, era capaz de conceber uma determinada representação do texto shakespeariano, no último filme, de 2010, tende-se a enfatizar o deslocamento genérico na escolha de uma mulher para o papel de Próspero, inserido numa *mise-en-scène* fílmica que privilegia os grande jogos de câmera e a utilização recorrente dos efeitos especiais num espetáculo imagético típico da Hollywood contemporânea.

Consideraremos, portanto, para a definição de categorias analíticas capazes de explicar o fenômeno da adaptação intercultural, os seguintes elementos estruturantes que são reconfigurados - em maior ou menor escala - na mudança não só de um meio a outro, mas de uma matriz cultural a outra: a *língua falada*; o *cronótopo*; a *trama*; as *dominantes genéricas*; e, finalmente, o *estilo de encenação*. No nosso caso, cada um desses elementos deve ser visto, na adaptação do texto ao filme, através do prisma da cultura brasileira, que, com seus códigos e práticas historicamente determinadas, refrata os sentidos do texto-fonte para que sejam inseridos em nosso ambiente cultural.

A primeira categoria, a **língua falada**, é a que, inicialmente, se mostra mais perceptível, embora não seja dominante - principalmente, na relação entre a cultura do colonizador e a do colonizado, cujas línguas costumam ser partilhadas. Em nosso objeto de estudo, devemos investigar como o inglês elisabetano do texto shakespeariano é traduzido para a língua portuguesa, com sotaques próprios, ligados ao contexto social em que a trama é inserida e ao estilo de encenação proposto pelos realizadores. Por exemplo, veremos como em *O jogo da vida e da morte*, de Mário Kuperman, o texto de *Hamlet* foi traduzido em uma linguagem mais coloquial, com gírias e palavrões condizentes aos personagens em seu lugar de existência. Em outro caso, o filme *As alegres comadres*, de Leila Hipólito, a trama foi inserida na Tiradentes de fins do século XIX, em que os diálogos buscavam manter a estrutura frasal mais complexa da linguagem shakespeariana (com inversões, metáforas e palavras difíceis) e o personagem de Falstaff, por exemplo, possuía um carregado sotaque português que pretendia endossar sua fanfaronice. Ou seja, no estudo da adaptação intercultural, a língua em que são escritos os diálogos do filme (com suas especificidades de sotaque e estrutura) precisa ser analisada na busca de entender a mediação cultural brasileira na tradução de um texto tão carregado de nuances estilísticas e relevância artística quanto o de Shakespeare.

O **cronótopo**, nossa segunda categoria, pretende enfatizar o processo de re-inserção da trama do texto-fonte em uma unidade de tempo-espaço que influencia direta e dialeticamente na própria definição do modo de adaptação. Afinal, ao utilizar como fonte as peças de Shakespeare - que se passavam em lugares como a Inglaterra, a Dinamarca, a Itália, o Chipre e uma ilha perdida no meio do mar -, os adaptadores se deparam com duas perguntas: primeiro, devo alterar o tempo-espaço da encenação e, segundo, para onde e quando devo levar a história? No caso das adaptações interculturais, o cronótopo costuma sofrer alterações significativas, uma vez que se buscam novos contextos sócio-históricos sobre os quais as peças se sobrepõem, iluminando os sentidos dessa época e desse espaço. *A Herança*, de Ozualdo Candeias, insere *Hamlet* no ambiente rural brasileiro durante a ditadura militar no país, fazendo do protagonista alguém capaz de se indignar com o problema da distribuição de terras e a situação degradante dos trabalhadores rurais. Em *Águia na Cabeça*, de Paulo Thiago, a história do desejo cego de poder em *Richard III* é transposta para o subúrbio do Rio de Janeiro nos anos 1980, em que o poder a ser almejado é o controle das bancas de jogo do bicho. Na história de Shakespeare no cinema, temos mudanças cronotópicas célebres, que resultaram em obras muito relevantes, como *Trono Manchado de Sangue* e *Ran*, de Akira Kurosawa, *Dez coisas que odeio em você*, de Gil Junger, e *Hamlet*, de Michael Almereyda.

Em nossa terceira categoria, a **trama**, costuma ocorrer mudanças significativas no desenvolvimento dramático das histórias, com supressão ou adição de cenas e personagens e, consequentemente, com a reconfiguração dos sentidos da peça. Um exemplo ilustre nesse caso é o filme alemão *Hamlet: The Drama of Vegeance*, de Sven Gade (e sobre o qual falaremos mais no capítulo 3), em que a trama da peça é completamente transfigurada, fazendo com que o protagonista seja, na verdade, uma mulher, criada como homem pelo medo de sua mãe, Gertrudes, de não ter um herdeiro masculino caso o Rei tenha morrido na guerra com a Noruega. Essa mudança radical na trama da peça reconfigura uma série de sentidos comumente ligados a *Hamlet*, como o papel ativo do protagonista na vingança, a relação afetiva com o pai e os papéis de Ofélia e Horácio (aqui representando os conflitos sexuais de Hamlet). Transformações como essa, em geral, tendem a impor reconfigurações em outros aspectos do texto-fonte, como o desenho dos personagens e a dinâmica interna do protagonista consigo próprio e com os outros.

A nossa quarta categoria, as **dominantes genéricas**, costuma estar diretamente relacionada com a anterior, ou seja, mudanças no gênero dominante do fílme, em relação ao texto-fonte, impulsionam reformulações na trama no sentido de adequar o conteúdo da história às novas especificidades genéricas que se estruturam. Uma vez que a questão do gênero, em Shakespeare, é muito atravessada pela constante mistura entre o trágico e o cômico em diversas peças, estamos chamando essa categoria de *dominantes genéricas* porque cada peça, ainda que interseccionada por artifícios estilísticos mais próprios a outros gêneros, ainda mantém um definição genérica dominante. Ou seja, mesmo que *Hamlet* ou *King Lear* sejam exemplos sintomáticos da utilização de elementos cômicos, elas ainda assim não deixam de ser, dominantemente, tragédias. Por isso, na análise de filmes que, ao adaptar Shakespeare, levam a trama e o destino dos personagens do pólo trágico ao cômico, por exemplo, devemos atentar como os elementos da cultura-alvo mediam essa transformação. No caso brasileiro, temos toda uma tradição de versões cômicas de *Romeo and Juliet*, que vem desde o filme seminal de Generoso Ponce, em 1924, e se tornou signo forte de nossa cinematografia com a cena do balcão protagonizada por Oscarito e Grande Otelo no filme *Carnaval no Fogo*, de 1949, dirigido por Watson Macedo. Essa tradição se prolonga até os filmes mais recentes *Didi, o cupido trapalhão* e *O casamento de Romeu e Julieta*, que serão devidamente analisados nesta tese a partir dessas transformações nas dominantes genéricas, da mediação da cultura brasileira em cada contexto de adaptação e do diálogo estabelecido com a tradição.

A quinta e última categoria, que chamamos de **estilo de encenação**, enfatiza um elemento

central da linguagem cinematográfica: a *mise-en-scène*. Com ela, pretendemos observar o modo como a dramaturgia shakespeariana, nos filmes adaptados, é transformada em um modo particular de encenação, com procedimentos estilísticos oriundos de estruturas simbólicas importantes como o projeto autoral, a época histórica e o sistema de produção. Além disso, o estilo de encenação está também diretamente vinculado à categoria anterior, visto que o gênero também influencia na definição dos elementos da *mise-en-scène* fílmica. Nesse sentido, devemos aqui procurar entender como os artifícios estilísticos próprios à linguagem cinematográfica auxiliam na transposição das peças de Shakespeare para os diferentes ambientes sócio-culturais brasileiros encenados nos filmes.

Um filme como *As alegres comadres*, ao escolher transportar o enredo da peça para a Tiradentes de fins do século XIX, o faz através da utilização de recursos da comédia televisiva - de onde vêm a maioria dos atores presentes em cena -, em que, por exemplo, o encontro entre os apaixonados Franco e Ana Lima (mudança nominal dos personagens Fenton e Anne Page, do texto-fonte) é sempre acompanhada de uma trilha sonora leve e amorosa, numa espécie de *leitmotiv* reiterativo mais afeito às canções-tema presentes nas telenovelas, até porque a mesma música toca em *todos* os encontros entre esses personagens. Isso significa que o estilo de encenação do filme - e no capítulo de análise veremos isso com mais exemplos - incorpora procedimentos estilísticos de um modo de comédia típica da televisão brasileira, numa busca deliberada - e, por sinal, fracassada - de alcançar com o filme um público mais amplo e popular.

Resumindo, vimos aqui que essas cinco categorias fazem parte do caminho metodológico que esta tese pretende seguir para estudar os filmes brasileiros adaptados de Shakespeare, a partir dos pressupostos teóricos daquilo que chamamos de adaptação intercultural. Nossa busca por conceitos e categorias próprias parte da observação de que, com a utilização irrestrita do usual método textual-comparativo, as análises não conseguiriam explicar o fluxo de sentido em choque, dentro da materialidade dos filmes, no processo de transposição da literatura dramática shakespeariana para o cinema brasileiro em uma variada gama de épocas que vai de 1924 até 2007. Essas categorias serão aplicadas na análise dos filmes no capítulo 5, em que buscaremos delimitar a sua válida metodológica como forma de investigação possível para o campo mais amplo da teoria da adaptação.

Antes de partirmos diretamente para as análises, devemos compor um painel mais detalhado sobre Shakespeare, seu papel na modernidade enquanto um signo cultural que atravessa épocas e culturas diversas e, finalmente, passar por um conjunto de teóricos que, desde a segunda metade do século XX, pensam a questão de Shakespeare no cinema. A leitura desses autores, bem como de seus

pressupostos teórico-metodológicos, nos auxiliará no entendimento histórico da pesquisa sobre as adaptações shakespearianas. Afinal, o autor inglês possui um lugar destacado não apenas na realização de filmes no campo maior da relação entre literatura e cinema, mas também nos estudos acadêmicos e críticos voltados para o tema da adaptação, a ponto existir, consensualmente, o termo *Shakespeare on film studies*.

Nosso objetivo com esta tese é sim procurar estabelecer uma especificidade metodológica para os casos de adaptação intercultural de Shakespeare, mas não só isso: queremos, de modo contíguo, ilustrar como determinadas épocas do cinema brasileiro se relacionaram com a literatura (estilos, formas, autores, movimentos) e, especificamente, com a literatura estrangeira de Shakespeare. Afinal, como afirma Patrice Pavis, "a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é comandada muito mais pela bola 'inferior' da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas" (PAVIS, 2008: 03). Ou seja, não estamos aqui apenas estudando como Shakespeare é adaptado no Brasil, mas - e alterando aqui o sujeito da frase - como e porquê o Brasil adapta Shakespeare.

Meios, estilos e culturas: sobre Shakespeare e o cinema

> *É por certo impossível negar a Shakespeare a supremacia entre os autores dramáticos de todos os tempos, pela amplitude de sua obra, como pela variedade e mescla de gêneros que lhe permitiu moldar sua dramaturgia segundo o tema tratado (HELIODORA, 2007: XIX)*

1. Shakespeare em contato com as outras artes

Ao inserir o nome de Shakespeare na ferramenta de busca do Youtube – maior e mais popular portal de armazenamento de audiovisual da internet –, nos deparamos com milhares de vídeos que, de alguma forma, se relacionam com o teatro e a literatura do bardo inglês. São desde trechos dos filmes adaptados, versões para os palcos, poemas sobrescritos a imagens ao som de músicas eruditas, recitais familiares e trabalhos de escola, até *mash-ups*, *re-cuts* e encenações paródicas, criativas edições dos filmes e dos textos, que mudam radicalmente as formas e os sentidos das matrizes literárias. Como repositório do material audio-imagético de nosso tempo, bem como uma ferramenta de reprodução de novas práticas videográficas, o Youtube demonstra um dado determinante da cultura contemporânea: o constante processo de apropriação e adaptação das imagens, sons e textos, que impõem uma permanente tensão dos significados, agora inseridos em uma ampla e perene circularidade.

No caso de Shakespeare, é muito singular perceber o modo como, ainda hoje, suas histórias, seus personagens e sua poesia entram nesse turbilhão de informações, sentidos e suportes tecnológicos, gerando novas formas de se relacionar com seu texto. O teatro shakespeariano serve de matriz para inúmeros filmes, livros, videoartes, canções populares, séries televisivas, campanhas publicitárias, *graphic novels*, videogames, websites e mesmo aplicativos para aparelhos de telefonia móvel[1], indicando que, se as tecnologias do entretenimento se desenvolvem e criam novos meios, Shakespeare parece ter reservado e mantido o seu lugar em cada um deles. “Shakespeare, no período pós-2000, move-se entre e

[1] Por exemplo, o aplicativo para Iphone da empresa Apple, com os textos das peças e informações sobre a vida e a obra de Shakespeare. http://www.apple.com/iphone/apps-for-iphone/staff-picks/shakespeare.html

dentro de uma série de encarnações cinematográficas, que englobam adaptações, documentários, anúncios de cinema, re-invenções pós-coloniais e citações da mídia de massa, e que testam os limites das linguagens e dos meios convencionais" (BURNETT & RAY, 2006: 02)[2].

Se, por um lado, a revolução tecnológica do último século sublinhou a maneira como a obra shakespeariana continua sendo objeto de interesse para as outras formas de representação (rádio, cinema, televisão, vídeo, internet, telefonia móvel), não podemos, de forma alguma, aferir que esse processo está restrito às formas midiáticas da contemporaneidade. De fato, a criação artística, desde que se tem notícia, está fundada antes no aproveitamento de outras obras, do que na elaboração original espontânea, fruto do gênio criativo de um indivíduo auto-referenciado. Nesse sentido, um pensamento em torno das formas de atividade artística demanda a percepção de que conceitos usualmente atribuídos ao processo de criação – como originalidade, genialidade, universalidade – são fruto de uma produção cultural que é retroativa, e não espontânea, ou seja, parte antes da circulação e do fluxo constante dos objetos artísticos, que de uma explosão metafísica ego-centrada.

O exemplo de Shakespeare ilustra com muita clareza esse raciocínio. Produzindo para o teatro em uma época de intensa atividade da cena teatral elisabetana – sendo contemporâneo de autores como Ben Johnson e Christopher Marlowe –, Shakespeare escreveu trinta e sete peças, das quais apenas quatro não teriam uma fonte anterior clara: *Love's Labour's Lost* (1594-5), em que, no entanto, se nota um influencia estilística da *Commedia Dell'Arte; A Midsummer Night's Dream* (1595), cujo conjunto de personagens remetem diretamente à mitologia grega e romana; *The Merry Wives of Windsor* (1597-8), que, mais do que qualquer outra, encontra influência na própria obra de Shakespeare, pela utilização anacrônica do personagem Falstaff[3]; e *The Tempest* (1610-11), que, no entanto, foi escrita em uma época de vários relatos de naufrágios e de encontros coloniais no "novo mundo". Todas as outras peças, no entanto, têm catalogadas uma ou mais matrizes de influência, seja poemas narrativos italianos (*Romeo and Juliet* e *Othello*),

---

[2] Tradução nossa: "Shakespeare, in the post-2000 period, moves among and between a range of screen incarnations, which encompass adaptations, documentaries, cinema advertisements, post-colonial reinventions and mass media citations, and which test the boundaries of conventional idioms and mediums".

[3] Hoje tão comum na produção midiática, o chamado spin-off - obra realizada a partir de um personagem, um espaço, uma estrutura narrativa ou um dispositivo de linguagem, encontrado em outra obra - possui nessa peça um de seus ancestrais mais remotos.

excertos de mitologia grega ou romana (*Trolius and Cressida* e *Titus Andronicus*), relatos da Roma Antiga *(Julius Caesar* e *Coriolanus)*, fatos da história palaciana da Inglaterra (*King John*, *Richard III* e *Henry VIII*) e mesmo contos nórdicos e celtas (*Hamlet* e *King Lear*)[4]. Ao realizar sua obra dramática, Shakespeare não era contemporâneo dos conceitos de originalidade e de plágio, tais quais os conhecemos hoje; por isso, o aproveitamento de outras fontes na criação literária era não só um fato ausente de uma crítica ontológica (ou seja, não era visto como algo por natureza menor no processo de criação), como se tratava de uma prática corriqueira, presente na atividade comum de todos os realizadores.

Até chegar às práticas contemporâneas de apropriação e adaptação – mediadas pelas tecnologias de produção e reprodução –, a história da arte elenca um sem número de casos em que a criação artística é concebida como uma inter-relação dialógica, um processo de re-significação de signos e fontes que estão em circulação no mundo social. A literatura dramática shakespeariana, mais uma vez, serviu em muitos casos como fonte para as outras artes historicamente consolidadas. O romance, a dança, a ópera, a música erudita, a escultura e a pintura, em diversas ocasiões, realizaram obras que, em maior ou menor grau, remetem ao teatro e à poesia de Shakespeare. Esses exemplos fazem parte do amplo espectro de circularidade da cultura, que impulsiona novos modos de envolvimento entre os meios, as formas e os estilos, gerando as obras concretas como textos multifacetados, repletos de influências – declaradas ou adormecidas – e isentos de uma originalidade pura. É o que vimos anteriormente no conceito de intertextualidade, uma prática discursiva presente nas mais variadas atividades e que, no campo da criação artística, funciona como uma ferramenta de produção e de circulação de imagens, textos, sons e significados. Shakespeare se apropriou de várias fontes, adaptou-as aos palcos e à linguagem teatral; muitos outros se apropriam de Shakespeare e o adaptam a outros meios e linguagens. Para ilustrar essa discussão, vemos abaixo quatro exemplos de visualidades shakespearianas, ou seja, obras plásticas, de caráter não-narrativo, que iluminam algum trecho de uma peça de Shakespeare e transformam essa cena em um signo visual. São manifestações intertextuais claras, nas quais ocorre uma aparente e necessária mudança de meios (da literatura dramática para as artes plásticas) e, consequentemente, a formulação de novos significados.

---

[4] Para mais detalhes sobre as influências das peças de Shakespeare, conferir: http://www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html

A aquarela de William Blake (1778-80), intitulada *Cordelia and Lear in Prison*, a partir da peça *King Lear*:



Figura 1

A tela a óleo de Eugène Delacroix (1853), chamada *La mort d'Ophelia*, a partir de *Hamlet:*



Figura 2

A tela a óleo, de Washington Allstom (1809), a partir de uma cena de *The Taming of the Shrew*:



Figura 3

A tela a óleo de John Everett Millais (1851-2), *Ophelia:*

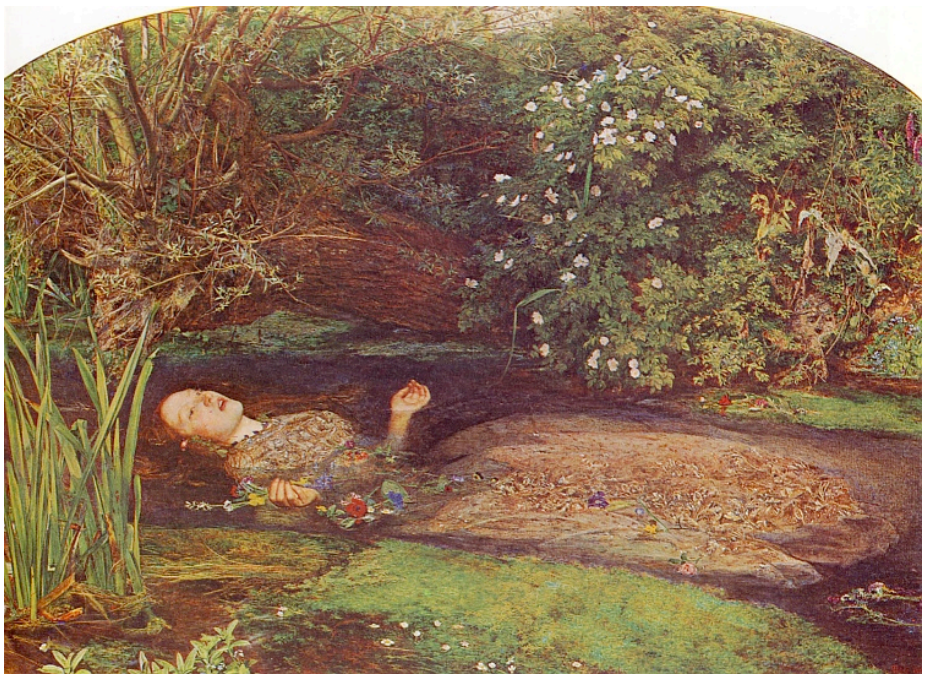


Figura 4

O fato de se tratar de reproduções imaginadas de uma cena teatral/literária, não serve, de antemão, como um dado depreciativo desses quadros. Ao contrário, uma vez que visualiza uma cena, a partir de um ponto de vista específico e com um estilo e uma tonalidade próprios, esses quadros manifestam um modo de ler as peças, de indicar pela imagem uma visão particular sobre o tema que aborda. Assim, já que o deslocamento formal entre a peça ilustrada e o quadro composto é tão abissal – pois teatro e pintura são meios de expressão por natureza diferentes –, torna-se impossível julgar um pelo outro, ou seja, minorar a qualidade do segundo por ser uma representação do primeiro.

Se olharmos mais atentamente para o modo como Shakespeare se tornou um signo cultural que hoje transcende, em muito, o lugar inicial que sua obra ocupava no teatro e na literatura, damo-nos conta de que o que hoje chamamos de "Shakespeare no cinema", um campo de estudos bastante consolidado na teoria fílmico-literária contemporânea, representa apenas um ponto na interseção entre meios, estilos e culturas capitaneada pela obra shakespeariana. Apesar disso, em nenhum outro campo de estudos comparativos, o "problema" da adaptação se tornou tão agudo quanto na crítica cinematográfica.

Embora a adaptação da literatura canônica no cinema tenha, desde o início, mobilizado árduas discussões sobre a validade e, mesmo, o direito dos filmes utilizarem-na como fonte para suas próprias histórias, é talvez em Shakespeare que essas discussões se manifestaram de maneira mais intensa. De acordo com Anthony Davies (2004: 01-02), a natureza desses debates, especialmente na primeira metade do século XX, resulta de três legados psicológicos distintos: o primeiro diz que o caráter essencialmente comercial dos filmes, de certa forma, diminuía a amplitude artística do texto shakespeariano (uma contradição com a própria dimensão do teatro elisabetano, de ordem comercial por excelência); o segundo se refere ao momento traumático de encontro do cinema com o teatro, mais precisamente, ao esforço de cada um em se definir enquanto um espetáculo específico a partir do impacto das mudanças nas ordens técnica e estética de fins do século XIX e início do século XX; e, por fim, o último remete ao modo como o cinema se mostrou uma ameaça às distinções estéticas tradicionais.

Longe de ser um conflito crítico sem contradições subliminares, as análises de Shakespeare no cinema fazem parte de uma complexa disputa simbólica – "toda apropriação de

uma obra de arte – realização de uma relação de distinção, relação tornada coisa – é, por sua vez, uma relação social e, contra a ilusão do comunismo cultural, uma relação de distinção" (BOURDIEU, 2006: 213). Os filmes shakespearianos de um lado e as leituras críticas de outro são extremos de um movimento contraditório em cuja colisão – um empurrando de cá, outro puxando de lá – está uma disputa em torno de conceitos como arte, erudição, universalidade e estética. É uma disputa entre o cinema como espetáculo de diversão popular e Shakespeare como o cânone literário ocidental; no fundo, é uma luta política por significados culturais.

> A oposição entre o "autêntico" e o "símile", a "verdadeira cultura" e a "vulgarização", que alicerça o jogo ao servir de fundamento à crença no valor absoluto do que está em jogo, dissimula uma *colusão* não menos indispensável à produção e à reprodução da *illusio*, reconhecimento fundamental do jogo e do que, culturalmente, está em jogo: a distinção e a pretensão, a alta cultura e a cultura média – como, alhures, a alta costura e a costura, os salões mais prestigiados de cabeleireiro e os mais comuns, e assim por diante – só existem uma pela outra e é sua *relação* ou, melhor ainda, a *colaboração* objetiva entre seus aparelhos de produção e os respectivos clientes que produz o valor da cultura e a necessidade de apropriar-se dela (BOURDIEU, Ibidem: 234).

É, portanto, a partir desse imbróglio cultural – em que a obra de Shakespeare se transforma em uma arena de disputa por significados de validação social –, que se alicerçaram mais fundamente as discussões sobre a idéia de fidelidade. Conforme já discutimos, o paradigma da fidelidade, conceito central em todo debate teórico sobre adaptação cinematográfica, seja para afirmá-lo ou para refutá-lo, se tornou historicamente a principal ferramenta crítica para delimitar os avanços que o cinema, como parte da burguesia tecnocrática que se consolidava na primeira metade do século XX, dava em direção ao mundo sócio-cultural da elite intelectualizada. Ou seja, "fidelidade", enquanto ferramenta conceitual, era utilizada por escritores, críticos e teóricos como uma cerca de demarcação entre as artes canônicas clássicas (isto é, o universo da chamada "alta cultura") e o cinema como espetáculo popular que, de um lado, "destruía" os valores das artes consagradas ao "vulgarizar" os cânones literários e, de outro lado, produzia uma audiência "alienada", isenta de visão crítica e incapaz de uma atuação social consciente e coordenada.

Ainda retomando nosso debate anterior, ao discutir as implicações que fidelidade, enquanto um conceito largamente utilizado na análise comparativa, tem para o campo de estudos de cinema e literatura, temos hoje em mãos um arsenal de ferramentas analíticas capaz de dar

conta das particularidades envolvidas no processo de adaptação. Embora, contemporaneamente, seja ponto vencido de que o paradigma da fidelidade não pode nortear a apreciação interpretativa dos filmes adaptados (HUTCHEON, 2006; NAREMORE, 2000; SANDERS, 2006; STAM, 2004), esse paradigma alicerçou – e, em alguns casos, ainda hoje alicerça – a leitura de Shakespeare no cinema.

Também no que se refere a Shakespeare, a noção de espírito e essência foi fundamental para fazer exatamente a transição, que discutimos anteriormente, entre uma fidelidade de meios e uma fidelidade de essências: no primeiro caso, as avaliações críticas demonizavam as adaptações para o cinema ou para a televisão com o argumento de que vulgarizavam o cânone literário ao realizar modificações na história e na linguagem (corte de diálogos, personagens e cenas, ou acréscimo de outros elementos para auxiliar na inteligibilidade) a fim de agradar uma platéia de pouco ou nenhum letramento; no segundo caso, essas modificações podem se tornar válidas uma vez que mantenham o espírito da matriz textual a partir da elaboração de equivalências, na linguagem cinematográfica, de elementos essenciais do texto literário. Foi precisamente esse movimento que permitiu a valoração crítica dos filmes de Laurence Olivier e Kenneth Branagh como exemplos paradigmáticos do respeito ao cânone shakespeariano através da manutenção de elementos estilísticos essenciais das peças adaptadas (a linguagem poética, o estilo de atuação, a progressão dramática, etc.) na linguagem própria do cinema. Além disso, é importante ressaltar dois fatos determinantes: primeiramente, ambos são ingleses, isto é, eles estariam nacionalmente autorizados a adaptar Shakespeare; e, além disso, eles surgiram inicialmente como atores de teatro, formados a partir da *Royal Shakespeare Company*. Ou seja, a carga de valor implicada neles reside em uma marca de origem, tanto nacional, quanto estilística. Essa marca garantiria de antemão o suposto respeito necessário à adaptação da literatura shakespeariana.

Há, porém, outra utilização desse repertório epistemológico, especialmente nas adaptações de Shakespeare, que precisa ser mais debatida: a associação dos conceitos de essência e espírito com a noção mais ampla de universalismo. No sentido mais usual do termo, uma obra artística se tornaria universal ao possuir uma dupla qualidade: de um lado, deve abordar assuntos estruturais da natureza humana que são comuns a toda espécie, independentemente do recorte histórico e da situação social em que esteja inserida; e, de outro lado, é capaz de ser assimilada e

entendida, de maneira inexorável, em qualquer época e cultura. Nesse sentido, é comum a ligação dos clássicos literários à idéia de que o seu status canônico se justifica pela capacidade de atravessar as barreiras da cultura em que foram produzidos e serem consumidos irrestritamente em outros lugares e matrizes culturais. Shakespeare, de toda literatura ocidental, parece ser o que mais nitidamente se insere nesse conceito. Porém, a idéia do universal é cercada de mais problemas do que denota o seu uso comum[5].

2. As raízes históricas do universalismo

Tomado enquanto categoria, o conceito de universal escorrega diante de suas próprias contradições. Uma vez que não pode ser verificado cientificamente em sua aplicação concreta – para tal, teríamos que perscrutar toda a humanidade –, torna-se uma noção abstrata, utilizada como um valor absoluto ante o qual não é permitida qualquer refuta. Para se conformar enquanto um conceito válido na teoria e na crítica literária, o universalismo se sustenta em um duplo alicerce: primeiro, assume que o texto possui um sentido fechado, uno, que pode ser definido em termos descritivos (isto é, considera que o texto possui uma essência); e, segundo, que essa essência pode ser acessada e entendida em qualquer momento histórico, por qualquer indivíduo portador de um repertório cultural apto a decodificar corretamente o texto. Ou seja, ao assumirmos que a obra de Shakespeare é universal, consideramos que o sentido próprio de cada peça pode ser de fato entendido por qualquer sujeito, em qualquer condição histórico-social, uma vez que esse sujeito esteja qualificado para realizar essa decodificação.

No entanto, não podemos corroborar com essa construção conceitual, uma vez que a elaboração da idéia de universalismo remete a um contexto histórico, em que esse conceito funcionou como categoria de distinção no campo da cultura, instituindo divisões binárias entre uma "alta cultura" (produto das maiores inspirações humanas, que atravessa as épocas) e uma "baixa cultura" (ligada ao artesanal e às produções populares). Ou seja, as representações artísticas da elite, em contraposição às manifestações populares, "pretendem impor-se com a aparência da universalidade pelo fato de que as condições sociais de sua produção estão hoje

[5] Lembremos que, em 1999, a emissora estatal britânica BBC fez uma enquete para eleger o "Homem do Milênio" e o vencedor foi exatamente Shakespeare.

esquecidas" (BOURDIEU, 2006: 276). Isso significa que o conceito de universal é um valor, um ganho simbólico, utilizado como ferramenta de distinção no campo da cultura, que busca apagar as condições concretas em que a obra fora realizada para se apresentar como trans-histórica e, portanto, incontestável. Esse ganho simbólico, "proporcionado pela apropriação material ou simbólica de uma obra de arte avalia-se pelo valor distintivo que esta obra deve à raridade da disposição e da competência exigida por ela e que comanda a forma de distribuição entre as classes" (BOURDIEU, 2008: 214).

Considerar, nesse sentido, que a literatura dramática shakespeariana é universal significa impor a ela um lugar de distinção dentro das práticas culturais, sacralizando e sublimando a sua obra. Não é à toa que Harold Bloom (2001) estabelece uma associação entre o teatro de Shakespeare e a Bíblia, como exemplos únicos de obras literárias com uma circunferência que abrange a tudo.

> O que a Bíblia e Shakespeare apresentam em comum, na verdade, é bem menos do que a maioria das pessoas imaginam; a meu ver, o elemento comum é um certo universalismo, global e multicultural. A noção de universalismo não está muito em voga, exceto em instituições religiosas e junto àqueles que por elas são influenciados. Porém, não vejo como seria possível conceber Shakespeare sem encontrar um meio de explicar sua presença ubíqua, nos contextos mais improváveis: ao mesmo tempo, aqui, lá, em todo lugar. É uma constelação, uma aurora boreal visível em um ponto que a maioria de nós jamais conseguirá alcançar. Bibliotecas e teatros (e cinemas) não são capazes de contê-lo; Shakespeare tornou-se um 'espírito de luz' grande demais para ser apreendido. A Alta Bardolatria Romântica, hoje vista com desprezo pela nossa academia auto-profanada, é tão-somente a mais normativa das seitas que o adoram (BLOOM, 2001: 27).

Em nosso trabalho sobre Shakespeare no cinema brasileiro, poderíamos aceitar de antemão essa afirmativa, justificando as adaptações em nossa cinematografia como um exemplo que não apenas confirma, mas também reforça a amplitude desse suposto universalismo. Não é esse, entretanto, o caminho que perseguiremos. De fato, tentaremos reforçar nesta tese de doutorado uma perspectiva inversa: para nós, a literatura dramática de Shakespeare, bem como o seu processo de sacralização através dos séculos, é o resultado de condições históricas determinadas, em cujo alicerce estão desde o contexto favorável do teatro elisabetano, os procedimentos de apropriação comuns à época, uma mitologia própria em torno do pouco que se sabe sobre a vida de Shakespeare, o esquecimento de sua obra na segunda metade do século XVII, a revalorização romântica (em especial, dos alemães) no século XVIII, o imperialismo

britânico no século XIX (impondo o culto a Shakespeare às colônias ultramarinas) e mesmo o cinema, que, em seus primeiros anos, adaptou as peças na tentativa de aproximar-se ao domínio das artes consagradas.

Essa perspectiva tem uma dupla validade para o nosso trabalho: em primeiro lugar, retira a figura de Shakespeare do pedestal simbólico a que fora alçado, especialmente nos dois últimos séculos, e permite uma visualização horizontal de literatura e cinema, sem preconceitos valorativos em relação às escolhas feitas na realização dos filmes; em segundo lugar, permite-nos analisar as adaptações no Brasil também como resultado de condições históricas específicas, dentro de contextos que as fazem dialogar não apenas com as peças, mas com dados da cultura brasileira em si e retóricas próprias do cinema nacional. Isso significa que devemos estabelecer relações dialéticas entre o *opus operatum* e o *modus operandi*, ou seja, entre a obra realizada e o seu modo de produção, envolvendo as diversas variáveis implicadas no processo de adaptação, desde sua elaboração até o seu consumo. Com isso, procuramos evitar um tipo de crítica fundada, como nos esclarece Bourdieu (2006: 279), "na universalização e na eternização de um modo de recepção 'puro' que, a exemplo do modo de produção correlato, é o produto histórico de um tipo particular de condições sociais".

3. Contexto, estilo e autoria, ou: afinal, por que Shakespeare?

Apesar de nossa postura crítica perante a noção de universalismo - e as perceptíveis dificuldades analíticas que ela impõe ao estudo concreto dos filmes adaptados - não podemos negar que há algo em Shakespeare e, principalmente, em sua obra, que permanece em nossas mentes, ressoando em cenas, em diálogos e em versos, numa experiência que dificilmente encontra paralelo na história da arte ocidental. Se nos ativermos unicamente ao estudo de seus textos dramáticos - obliterando as variantes sociais, culturais e políticas que contribuíram para a sacralização de Shakespeare - estaremos com certeza diante de uma obra muito complexa, com singularidade artística, estilo próprio, inventividade estética e envolvimento afetivo, que sustentam sua larga presença em culturas as mais diversas.

Podemos tentar recorrer ao conceito de autor para nos referir a essa figura enigmática

cuja obra transborda as circunstâncias temporais em que fora criada e sobre quem tão pouco se sabe para alimentar nossa curiosidade formativa. De fato, Shakespeare foi central não apenas para a concepção moderna do conceito de autor - via Romantismo alemão e sua idéia de autor como figura iluminada de onde brotam todos os significados -, mas também por sua propagação reverberada até o presente. Tomar Shakespeare como universal e basear a análise das adaptações interculturais nesse paradigma é algo que, como dispusemos no tópico anterior, não faz parte de nossas ambições interpretativas. Porém, seria falacioso fugir de uma pergunta que salta logo aos olhos quando investimos nesta tese de doutorado: afinal, por que Shakespeare? Que há em sua obra que nos incita a, quase meio milênio depois de sua criação, estarmos problematizando o modo como artistas brasileiros a utilizaram para a criação de seus filmes? Tentaremos responder a essas perguntas pensando, de um lado, a potência do texto shakespeariano em sua relação com a modernidade e, de outro lado, em um conceito de autor mais amplo que entenda essa figura autoral não apenas na concepção dos textos, mas também como um signo social que atravessa épocas e culturas.

De fato, Shakespeare viveu e escreveu num mundo de transição. A Inglaterra de fins do século XVI e início do século XVII estava no epicentro de mudanças na visão do mundo, do tempo e do espaço, teve troca de poder - e, principalmente, foi logo posterior a um longo período de lutas pela coroa, a chamada Guerra das Rosas -, ampliou seu poderio imperial, personificado pela figura centralizadora da Rainha Elisabeth I, consolidou o seu instinto de nacionalidade (num período de formação dos Estados-Nação europeus), protagonizou guerras e lutas, alterou normas sociais e culturais, além de ter construído teatros e desenvolvido uma relevante dramaturgia. Como bem caracteriza Bárbara Heliodora:

> Ele foi um cidadão inglês, que viveu entre 1564 e 1616, produto de determinada sociedade, de determinado tipo de visão e processo de educação, produto do precário mas fascinante equilíbrio entre a herança medieval, a redescoberta da Antigüidade, as descobertas de novos mundos geográficos e científicos, as perplexidades religiosas da Reforma e Contra-Reforma e as aberturas do humanismo, para mencionar apenas alguns dos elementos que tornavam o mundo de Shakespeare ricamente conflitivo, com fantásticas possibilidades dramáticas (HELIODORA, 2007: 07).

No entanto, considerar Shakespeare como mero resultado de circunstâncias sociais, culturais e políticas nos parece tão equivocado quanto concebê-lo, romanticamente, como uma

figura aurática que canaliza uma inspiração divina e centraliza todos os sentidos da obra artística. Compreendo que o principal caráter da escrita de Shakespeare, de um lado, esteja no modo como sintetizou esse período de grande ebulição nas ordens do mundo em estruturas dramáticas que funcionam perfeitamente para que os personagens, através unicamente de suas ações, nos façam perceber a base de relações humanas, lutas pelo poder, afetos, sentimentos e a precariedade do ser humano diante de sua condição material e espiritual.

De outro lado, esse caráter se manifesta também no modo como essa atualidade dos temas e dos conflitos humanos se torna contemporânea às épocas que os interpretam, trazendo em seu bojo essa modernidade pulsante que se desdobra na contemporaneidade e nos atinge de modo particular e preciso. Retomando um importante comentário de Jan Kott (2003: 27): "Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver".

3.1. Aspectos estilísticos e procedimentos estéticos

Para dizer que, pelo poder, o ser humano é capaz de atitudes as mais horrendas, Shakespeare coloca Macbeth diante de escolhas e realizando ações conscientes cujo resultado é a conquista da coroa e, conseqüentemente, sua derrocada moral e física. A maestria na construção da ação dramática, entendida como um movimento organizado dos personagens dentro da trama, tendo em vista o percurso de destino do protagonista, é fundamental para entender essa ubiqüidade de sua obra, pois, independentemente da língua falada, do tempo e do espaço de encenação - se é num filme silencioso ou numa história em quadrinhos; se é no Brasil, na China, na Índia ou na Finlândia - os personagens continuam *agindo* e é unicamente através de suas ações que se desenvolve um drama.

> A peça teatral (texto + espetáculo) tem como ponto de partida o fato de um indivíduo, o autor do texto, saber não só criar uma ação significativa, mas de forma mais básica ainda, saber manipular palavras: nenhum personagem, nenhuma situação ou ação preexiste ao momento em que o autor encontra as palavras certas para expressá-los em seu diálogo - cada personagem de uma peça é constituído, exclusivamente, pela soma de suas falas; cada situação é criada pela seqüência dessas falas definidoras de temperamentos, de atitudes diferentes e geralmente conflitantes (Ibidem: 13-14)

Isso significa que, ao contrário do teatro nos séculos seguintes - e, principalmente, na contemporaneidade -, o teatro elisabetano era profundamente dependente da palavra para exprimir a ação dos personagens, para caracterizar o tempo, o espaço e as mudanças em ambos. Como havia pouca ou nenhuma caracterização cênica, e o palco - especialmente nos anos do *Globe Theatre* - compreendia extratos diferentes de encenação, era a palavra que tinha a função não apenas de transmitir o diálogo interpessoal ou o solilóquio interior, mas incluir as mudanças de locais e épocas, as transformações subjetivas e as ações ocorridas atrás da cena. Eis um exemplo que considero muito singular na representação textual da passagem de tempo e da mudança subjetiva dos personagens: ele está em *Hamlet*, na primeira cena do segundo ato. Lembremos que o ato anterior terminara com o encontro de Hamlet com o Fantasma de seu pai, seguido da promessa da vingança e do acordo, ungido sobre a espada do príncipe, de que aqueles que viram o Fantasma do antigo Rei (Horácio, Bernardo e Marcelo) não contariam para ninguém o ocorrido.

O ato seguinte começa na casa de Polônio, onde ele recebe Reinaldo, a quem dá cartas e dinheiro para serem entregues a Laertes na França. Ora, lembremos: na cena III do primeiro ato, Laertes estava ainda na casa de Polônio, despedindo-se do pai e da irmã, Ofélia. Essa referência à estadia de Laertes em território francês, no segundo ato, tem a função de indicar a mudança temporal entre um ato e outro, cuja função de fato na estrutura dramática é esta: Hamlet, nesse tempo elidido entre a aparição do Fantasma e o início do segundo ato, apresentou significativos sinais de perturbação mental. Isso fica claro logo no fim dessa primeira cena do segundo ato: Ofélia entra no palco e confessa ao pai que o príncipe tem a abordado com declarações de amor que - conforme Laertes e Polônio haviam sugerido à Ofélia naquela terceira cena do primeiro ato - foram devidamente rechaçadas. O resultado disso é que Polônio, ingenuamente, considera que a loucura de Hamlet é produto de um amor não correspondido e corre para relatar ao Rei essa notícia.

Resumindo: a construção dramática dessa cena é tão bem feita que (1) transmite-nos a mudança de tempo entre um ato e outro; (2) explica o que houve nesse tempo elidido (ou seja, os acessos de loucura do príncipe); (3) demonstra a lealdade de Ofélia em relação pai; (4)

possibilita a interpretação equivocada de que a perturbação de Hamlet é na verdade o seu amor não correspondido; e, por fim, (5) arma a continuação do percurso dramático, que seguirá com o Rei tomando conhecimento dessa possível motivação e articulando nova ação para se certificar disso. Trata-se de um fabuloso desenho de cena feito, unicamente, pelo diálogo entre os personagens.

Outra questão sintomática ligada à utilização do diálogo - e, conseqüentemente, da palavra escrita - no teatro shakespeariano está relacionada ao processo de definição das línguas nacionais como signos identitários ligados à criação dos Estados-Nação na era moderna. Para países como Portugal, Espanha, França e Inglaterra, a consolidação de uma língua nacional, durante os séculos XVI, XVII e XVIII, foi fundamental - porém não exclusiva - para a unificação de grupos e etnias com histórias e práticas culturais diversas.

Tomemos os conceitos elaborados por Benedict Anderson[6] (1989) para entender a importância das línguas para a criação dos Estados nacionais. Anderson compreende a nação como uma comunidade imaginada, ou seja, seria imaginada, "porque nem todos os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria de seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão" (Ibidem: 14). Isso significa que, diferentemente das antigas comunidades tribais, em que o reduzido número de pessoas permitia um conhecimento total dos membros do grupo, nos Estados-Nação a unidade sensível entre os indivíduos da comunidade é estabelecida através da identidade cultural que os une simbolicamente.

Acrescente a isso o fato de a nação ser imaginada como limitada, "porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos[7], possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações" (Ibidem: 15). Ao ser imaginada como limitada, subentende-se que, para além das fronteiras demarcadas simbolicamente, existem outras nações que se definem como *diferentes* (falam outra língua, possuem outros costumes, etc.). Além disso, a nação deve ser imaginada como soberana, "porque o conceito nasceu numa

---

6 ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional* . Tradução Lólio Lourenço de Oliveira – 1. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1989.

7 Escrevendo no fim dos anos 1980, Anderson aqui se referia à China, que atualmente possui mais de um bilhão e duzentos milhões de habitantes.

época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico, divinamente instituído" (Ibidem: 15). Nesse sentido, comunidade, imaginação, limite e soberania estão relacionados não apenas às transformações ocorridas na organização política dos Estados com o fim da monarquia dinástica e a criação das sociedades democráticas, mas, e principalmente, às práticas culturais partilhadas entre os cidadãos.

A principal dessas práticas culturais foi a consolidação de uma língua unitária a que todos tivessem acesso. Diferentemente dos Estados Monárquicos, em que o papel centralizador da Igreja Católica, com sua liturgia em latim, estabelecia uma separação distintiva entre os falantes e os não-falantes da língua sacralizada, nos Estados-Nação o estabelecimento de uma língua comum, partilhada, foi central para o desenvolvimento do mercado editorial e do jornalismo, meios através dos quais se propagavam as novas idéias de nacionalismo e soberania. É o que Anderson chama de Capitalismo Editorial[8], um movimento catapultado pelo desenvolvimento de técnicas de reprodução massiva de material impresso, que, em conseqüência, estimulou a progressiva conformação de um idioma único partilhado pela comunidade. Não podemos esquecer que é no momento da formação dos Estados-Nação que ocorre a Reforma Protestante, com seu deliberado intuito de reproduzir o texto da Bíblia nas línguas nacionais, quebrando, em certa maneira, a hierarquia entre falantes e não-falantes da língua sacralizada.

É exatamente neste ponto que reencontramos Shakespeare. Escrevendo num período em que a Reforma Protestante - encabeçada por Henrique VIII, pai de Elisabeth I - finalmente se consolida pelas mãos (muitas vezes sangrenta) da rainha inglesa, Shakespeare encontra como material de trabalho uma língua em vivo e presente estado de ebulição. Marlene Soares dos Santos explica um pouco com que língua lidava Shakespeare no auge literário de seu processo criativo:

> Sem a camisa-de-força das gramáticas normativas (que só aparecerão no século XVIII) e contando apenas, em 1604, com o dicionário *A Table Alphabetical* (Uma tábua alfabética) de Robert Cawdrey (1538? – 1604?), que apenas listava palavras difíceis, sem nenhuma preocupação em ser completo, os escritores não só podiam se utilizar de uma sintaxe flexível que lhes permitia usar advérbios como verbos, substantivos e adjetivos como verbos e advérbios, como também podiam cunhar palavras através de empréstimos do grego e do latim, e assimilar outras línguas modernas como o francês, o italiano e o espanhol. Imerso em tanta liberdade lingüística, Shakespeare não só se

[8] O termo orginial em inglês é *print-capitalism*.

> tornou possuidor do maior vocabulário entre todos os escritores ingleses, como também inventou palavras, expressões e frases que atravessaram séculos, e permaneceram no inglês contemporâneo (SANTOS, 2008: 170).

Com isso, torna-se difícil não afirmar que a literatura dramática e poética de Shakespeare tenha colaborado, com seus versos e diálogos que até hoje reverberam no seio da comunidade anglófona - extrapolando inclusive a sua matriz lingüística -, para o desenvolvimento e a consolidação das possibilidades expressivas da língua inglesa. Só esse papel já daria a Shakespeare um lugar destacado na história da literatura na Inglaterra; porém, sua capacidade estética vai muito além. Mais importante do que perceber o modo como as palavras foram material bruto continuamente burilado pelo autor para a formação de uma língua nacional, é compreender como essas palavras - tornadas diálogos, monólogos ou solilóquios - exercem uma função na dramaturgia de suas peças. Isto significa que, por mais verborrágicos que possam parecer os textos dramáticos, neles as palavras não são mero ornamento simbólico ou semântico, posicionado no texto simplesmente para adornar plástica ou sonoramente as cenas; ao contrário, elas ocupam lugar central - como demonstramos no caso de *Hamlet* - na fartura expressiva da visão de mundo que o autor, através da ação consciente e orientada dos personagens, busca transmitir. E um dos elementos centrais dessa visão de mundo que Shakespeare, em suas peças, quer nos mostrar, é o que Jan Kott (2003) chama de o Grande Mecanismo da História.

3. 2. Shakespeare e o Grande Mecanismo

As relações de poder ocupam lugar destacado na concepção das principais peças de Shakespeare, sejam elas dramas históricos, sejam elas tragédias - até mesmo se pensarmos em algumas comédias, como *A Midsummer Night's Dream* e *The Merchant of Venice,* em que os personagens jovens lutam pelo amor contra o poder patriarcal que demanda outra organização social, também temos relações de poder mediando a fatura das peças. E isso não é casual, uma vez que Shakespeare escrevia embebido de uma história recente da Inglaterra repleta de brigas pela coroa real, de sucessivas trocas de poder, banhadas a guerra e violência. Na tentativa de emular artisticamente esse processo, no caso, por exemplo, dos dramas históricos, Shakespeare

não se limitou simplesmente a imitar o que diziam os livros de história - as principais fontes foram o livro *The Union of the Two Noble and Illustrious Families of Lancaster and York*, de Edward Hall, e a obra *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, de Raphael Holinshed -, mas procurou estruturar dramaticamente essas informações históricas, de modo que os conflitos fossem progressivamente se desenvolvendo até a sublimação climática que implica uma mudança radical na ordem estabelecida. "Cada uma dessas grandes tragédias começa pela luta para conquistar ou fortalecer o trono, e termina com a morte do monarca e uma nova coroação" (KOTT, 2003: 28). É a isso que Kott chama de Grande Mecanismo da História, ou seja, o processo de mudança da ordem social implicada na ação dramática dos personagens em direção ao poder.

Ainda de acordo com Kott (Ibidem: 31), "a História é uma grande escadaria que um cortejo de reis não cessa de subir". Isso significa que o caminho dramático estabelecido nessas peças está sublinhado na metáfora da escadaria, em que cada protagonista deve empurrar quem encontra pela frente, pois o acesso ao poder é feito pela tomada do poder de quem o possuía. Uma vez alçado o último degrau, uma vez cumprida a derradeira violência, eis que o protagonista consegue enfim o seu lugar no topo na escada. No entanto, como o Grande Mecanismo faz a História se desenrolar de maneira inexorável, logo atrás dele já vem outro sujeito interessado no poder, que empurra o protagonista para o despenhadeiro, onde ele encontra enfim o seu destino final.

Entretanto, não há em Shakespeare um desenvolvimento simbólico da ação, não há complacência com os que estão no caminho do poder, nem há subterfúgios que tornem esse caminho pouco visível. "Sempre, em Shakespeare, a disputa pelo poder é despojada de toda mitologia e mostrada em estado puro. É uma luta pela coroa entre homens vivos, que têm um nome, um título e poder" (Ibidem: 29). Isso está de modo sublime nos dramas históricos - particularmente, em *Richard II, Richard III* e *Henry V* - e nas grandes tragédias - em especial, *Macbeth* e *King Lear* -, mas está também em *Titus Andronicus,* em *Coriolanus,* em *Anthony and Cleopatra,* em *Julius Ceasar*... o poder como meta dramática, que modula as ações e os pensamentos dos personagens, e que faz o Grande Mecanismo girar a sua engrenagem e fazer a História seguir o seu trajeto. Comentando sobre *Macbeth*, Kott explica em resumidas linhas

como funciona esse esquema:

> Em *Macbeth*, o Grande Mecanismo que já aparecia em *Ricardo III* continua a funcionar, talvez de forma ainda mais brutal. Macbeth sufocou uma revolta, e graças a isso encontra-se muito próximo do trono. Pode tornar-se rei; portanto, deve tornar-se rei. Ele mata o soberano legítimo. Deve matar as testemunhas e os que suspeitam do crime. Deve matar os filhos e os amigos dos que ele matou. Deve, enfim, matar todo mundo, pois todo mundo está contra ele: "Bate rapidamente toda a região!... enforquem quem falar de medo!... Dá-me minha armadura".
>
> No final, ele mesmo será morto. Percorreu toda a grande escadaria da história. (Ibidem: 91).

Mas as peças de Shakespeare não se resumem simplesmente a um desenvolvimento articulado de ações coordenadas dos personagens em busca do poder que, por fim, os destrói. Se fosse apenas isso, seus textos dramáticos seriam somente um desenrolar de carnificinas sem sentido, realizadas por personagens sem caráter engalfinhados num mar de sangue. Afinal, até mesmo os vilões mais caricatos de Shakespeare - como Ricardo III e Iago - possuem variantes expressivas na sua caracterização que garantem a verossimilhança de suas ações. Ricardo III começa a sua peça com um longo solilóquio em que estabelece as bases para suas ações, justificando a sua maledicência irrestrita. É como se, de cara, a peça nos quisesse demarcar aquele personagem que estava no comando da história, dando-lhe camadas que asseguravam como plausíveis todas as atrocidades por ele perpetradas. "A grandeza de Shakespeare é feita desses confrontos inesperados nos quais, como à luz de um relâmpago, surge de repente diante dos olhos, num clarão, uma imensa paisagem da História (Ibidem: 49).

Eis o trecho do solilóquio no qual Ricardo, após descrever o período de paz em que repousa o reino depois da coroação de seu irmão mais velho, Edward, comenta sobre seus defeitos físicos e suas falhas de caráter, justificando de imediato a sua investida em direção ao poder:

> But I, that am not shaped for sportive tricks,
> Nor made to court an amorous looking-glass;
> I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty
> To strut before a wanton ambling nymph;
> I, that am curtail'd of this fair proportion,
> Cheated of feature by dissembling nature,
> Deformed, unfinish'd, sent before my time
> Into this breathing world, scarce half made up,
> And that so lamely and unfashionable

> That dogs bark at me as I halt by them;
> Why, I, in this weak piping time of peace,
> Have no delight to pass away the time,
> Unless to spy my shadow in the sun
> And descant on mine own deformity:
> And therefore, since I cannot prove a lover,
> To entertain these fair well-spoken days,
> I am determined to prove a villain
> And hate the idle pleasures of these days.

Mas Ricardo III não almeja o poder simplesmente por ser deformado, deficiente ou por sua falta de interesse pelos envolvimentos amorosos. Ricardo almeja o poder porque ele pode! Porque ele está na linha de sucessão e, se Edward e seus filhos, além de Clarence, irmão do meio, forem eliminados, ele é o indivíduo, dentro da ordem político-social vigente, que *deve* ascender ao poder. Ricardo possui essa clarividência das possibilidades concretas do que a morte de seus irmãos pode representar no seu destino, e ele caminha em direção a isso de modo seguro e consciente, até o ponto em que, finalmente, obtém o seu lugar no trono real e precisa destruir os que o cercam para manter essa posição: como vimos, isso resulta inútil, pois o Grande Mecanismo continua o seu movimento e Ricardo deve ser eliminado, fazendo assim a História funcionar de modo pleno.

> No último ato da tragédia, Ricardo não é mais que o nome de um rei perseguido. A cena transporta-se de campo de batalha para campo de batalha. Perseguem-no. Ele foge. Está cada vez mais fraco. Vão apanhá-lo. Ele tenta apenas salvar a vida: "Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!" Eis assim o quanto valiam seus esforços. Eis assim o verdadeiro preço do poder, da história, o preço da coroa do ungido do Senhor. Um bom cavalo vale mais que qualquer reino. É a última palavra do grande ciclo das crônicas históricas de Shakespeare. (KOTT, Ibidem: 64).

Mas, como vimos, não é apenas nos dramas históricos que a estrutura do Grande Mecanismo molda a ação dramática e o desenvolvimento da história. O caso, já citado, de *Macbeth* - peça cuja maestria surpreende a cada leitura - mostra como isso transcende a leitura de Shakespeare para a história recente da realeza da Inglaterra e se funda como estrutura determinante de visão de mundo. Embora partilhem de pressupostos comuns - a busca ensandecida pelo poder e a conseqüente perda do mesmo - *Macbeth* e *Richard III* se diferem em um elemento fundamental que progressivamente define a maturidade dramática e literária de Shakespeare: Macbeth *hesita*. E é precisamente esse tortuoso processo de hesitação e dúvida,

essa luta moral que atravanca a ação concreta do protagonista, que dá ao Grande Mecanismo a dimensão multi-facetada própria à literatura shakespeariana. Ou seja, não se trata - como viemos falando - de um desenrolar cego de ações egoístas que fazem o poder pular de mão em mão numa cadeia seqüencial de eventos desorganizados. Os indivíduos se manifestam em sua subjetividade própria, exprimem opiniões, medos, dúvidas, inconsistências. Macbeth é abordado pelas bruxas, cuja previsão em torno do condado de Cawdor se confirma logo em seguida. Ele e Banquo sabem das previsões, e reconhecem que a seqüência das ações pode confirmá-las. Incitado por sua mulher, Macbeth se depara com a possibilidade de tornar reais as suas ambições em direção ao trono, matando o rei Duncan com suas próprias mãos. O cenário é favorável, ele tem o apoio da esposa, mas, ainda assim, não está certo, tem dúvidas, hesita. Afinal, matar um rei que sempre lhe fora tão honroso e fiel, que lhe despende um amor e uma gratidão ímpares. Além disso, a profecia pode se realizar sem que ele tenha que agir, é só esperar o tempo que lhe seja cabível. Se as bruxas estiverem corretas - como estavam na primeira premonição - Macbeth não precisa agir para se tornar rei; o tempo lhe dará isso naturalmente.

Porém, a ambição lhe consome, estimulada pelo discurso de Lady Macbeth, que lhe incendeia o espírito, ao duvidar de sua capacidade e, inclusive, de sua masculinidade. Macbeth então, embebido agora de ambição e orgulho, assassina o rei, dando início a seu reinado com o trono manchado de sangue - para lembrarmos do excelente filme de Akira Kurosawa. O Grande Mecanismo começa então a movimentar sua engrenagem inexorável, marcando a subida ao poder, a momentânea e sanguinária sobrevivência no trono, e a conseqüente derrocada que lhe é inevitável.

4. A modernidade desdobrada - Shakespeare e o mundo contemporâneo

No site oficial do *Shakespeare's Globe*[9] - reconstrução moderna do *Globe Theatre*, teatro onde o autor inglês encenou as suas peças mais célebres -, há um link para a loja virtual onde podemos encomendar diversos produtos referentes ao Bardo. Tratam-se de objetos tão variados como as melhores edições das peças - em papel ou em .pdf, para download -, DVDs e Blurays

[9] O site oficial é www.shakespearesglobe.com, e o endereço da loja oficial é www.globe-shop.com.

com gravações das peças encenadas no palco do *Globe*, posters com reproduções de imagens dos personagens e do próprio autor, além de chaveiros, camisetas, canecas, pirulitos com citações célebres, brinquedos para crianças (como um baralho, um jogo de memória e uma adaga de madeira), ou seja, toda uma série de quinquilharias que se pode adquirir *on-line*, remetidas então diretamente pelos correios para qualquer lugar do mundo.

A mercantilização da figura de Shakespeare e de suas peças, aqui manifesta de maneira "oficial" pela loja ligada ao principal teatro "de Shakespeare", é um dado relevante do modo como o capitalismo explora continuamente imagens e símbolos culturais, dando-lhes lugar privilegiado na dinâmica econômica contemporânea. Afinal, o que difere uma caneca com inscrições estilizadas do nome de peças e personagens, de uma caneca estampada com imagens e dizeres gerais? Que valor está agregado a uma camiseta pintada de um sangue vermelho e incômodo, cujo nome é "*Out, damned spot! Out, I say*", famoso verso da primeira cena do quinto ato de *Macbeth*, em que Lady Macbeth exige que o sangue imaginário que ela vê nas suas mãos seja apagado? Que se está ensinando a uma criança quando se lhe dá de brinquedo uma adaga de madeira com uma tarjeta indicativa explicando ser aquela uma "*historic sword*"?



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.

A resposta para essas questões parece invariavelmente passar, de um lado, pela centralidade da cultura no capitalismo contemporâneo e, de outro lado, pelo lugar que ocupa a figura de Shakespeare no imaginário simbólico não apenas da comunidade anglófona de onde surge, mas de tantas outras culturas em que suas peças e poemas chegam e permanecem.

Essa presença é manifesta não apenas na sua materialidade artística, ou seja, está não simplesmente nos poemas e nas peças em sua concretude, mas em imagens, nomes de personagens, cenas, versos, que se deslocam do texto onde foram escritos e ganham autonomia como símbolo cultural a que se associam determinados valores e sentidos. Conforme esclarece Marjorie Garber:

> Personagens como Romeu, Hamlet ou Lady Macbeth tornaram-se tipos culturais, instantaneamente reconhecíveis quando seus nomes são invocados. (...). As versões modernas dessas figuras em geral diferem de modo significativo de seus "originais" shakespearianos: um "Romeu" é mais um mulherengo e romântico persistente do que um amante fiel até a morte; um "Hamlet" é um indeciso que pensa demais, e uma "Lady Macbeth", na imprensa, é uma política mulher que não para até alcançar os seus objetivos (GARBER, 2008: XIII)[10].

Essa presença perene, intensificada pelas inúmeras interpretações dos signos presentes na vida e na obra de Shakespeare, dão-lhe lugar privilegiado na produção de sentidos culturais dentro do capitalismo contemporâneo. No âmbito da literatura, em nenhum outro caso esse deslocamento dos signos artísticos em direção à mercantilização se mostra tão abrangente como em Shakespeare. Em termos de turismo, por exemplo, em qualquer folheto explicativo sobre as atrações da Inglaterra, estarão certamente elencados a visita ao Palácio de Buckingham, à Abadia de Westminster e à torre do Big Bang, o passeio num ônibus vermelho de dois andares, a caminhada na faixa de pedestre de Abbey Road e a ida a Stratford-upon-Avon, onde se pode visitar os locais de nascimento e de morte de Shakespeare, comprar presentes nas lojas, fazer um piquenique ao lado do rio Avon e, posteriormente, voltar ao Globe, em Londres, às margens do Tâmisa, para assistir à exibição das peças em repertório.

Embora haja outros casos muito célebres de turismo literário, como a casa de Goethe em Frankfurt, ou a casa de Victor Hugo na Place de Vosges, em Paris, ou ainda o Museu da Casa de Dostoievski, em São Petersburgo, em nenhum desses casos a relação entre os signos literários e sua autonomia enquanto signos culturais se dá de modo mais intenso quanto em Shakespeare. Afinal, embora o jovem Werther e o perturbado Raskolnikov sejam personagens de obras fundamentais na literatura mundial, eles não se atomizaram no imaginário social como Hamlet e Othello; e, sinceramente, quando se pensa em *Les Misérables*, parecem muito mais presentes as canções do musical da Broadway, do que o romance de Victor Hugo (não estamos aqui,

---

[10] Tradução nossa: "Characters like Romeo, Hamlet, or Lady Macbeth have become cultural types, instantly recognizable when their names are invoked. (…) The modern versions of these figures often differ significantly from their Shakespearean "originals": a "Romeo" is a persistent romancer and philanderer rather than a lover faithful unto death, a "Hamlet" is an indecisive over-thinker, and a "Lady Macbeth", in the public press, is an ambitious female politician who will stop at nothing to gain her own ends".

obviamente, discutindo qualidade artística, mas demonstrando inclusive como a adaptação pode muitas vezes sobrepujar o "original" no imaginário cultural de uma época).

Um motivo fundamental para essa popularização de Shakespeare está exatamente na relação que suas peças tinham com a cultura popular do período elisabetano. De fato, como esclarece Diana E. Henderson (2007: 08), "tanto como textos performáticos quanto dentro de suas ficções dramáticas, as peças de Shakespeare estão repletas de signos da cultura popular"[11]. Além disso, as próprias companhias teatrais do período dificilmente se definiam como "populares" ou "elitistas" de antemão. Em geral, essas companhias eram patrocinadas pela nobreza, a ponto de carregarem essa patronagem no próprio nome: por exemplo, a companhia em que Shakespeare trabalhou a partir de 1594 - e onde encenou as suas peças mais célebres - chamava-se *Lord Chamberlain's Men* (Os Homens do Lorde Chamberlain). Após a morte da Rainha Elizabeth I, em 1603, a companhia, já então reconhecida como a mais importante da época, foi alçada pelo novo Rei James I, como a companhia real, ganhando o nome de *The King's Men* (Os Homens do Rei).

No entanto, apesar da ligação obrigatória com a nobreza para o pleno funcionamento das salas de teatro, isso não significava de maneira alguma que o espetáculo cênico era voltado unicamente para a elite, e que as peças de Shakespeare, por exemplo, fossem destinadas apenas à nobreza. Muito pelo contrário, os teatros costumavam ser espaços públicos de variada audiência, para onde acorriam tanto as pessoas mais pobres, quanto toda a nobreza ostentatória, incluindo aí a família real. O próprio espaço físico do teatro já apresentava essa possibilidade de uma audiência composta de diversas camadas, que, por razões óbvias de divisão social, não se misturavam. Esse desenho arquitetônico fica evidente nas imagens abaixo, que mostram como se projeta que tenha sido o *Globe Theatre* nos anos de sua existência (figura 8) e uma fotografia atual de um espetáculo no *Shakespeare's Globe* (figura 9), que busca recriar o espaço de forma bastante fidedigna - inclusive, cobrando mais caro pelos lugares melhores (onde antes ficava a nobreza) e mais barato para o local onde o público mais pobre assistia, em pé, aos espetáculos.

---

[11] Tradução nossa: "both as performance scripts and within their dramatic fictions, Shakespeare's plays are infused with signs of popular culture".

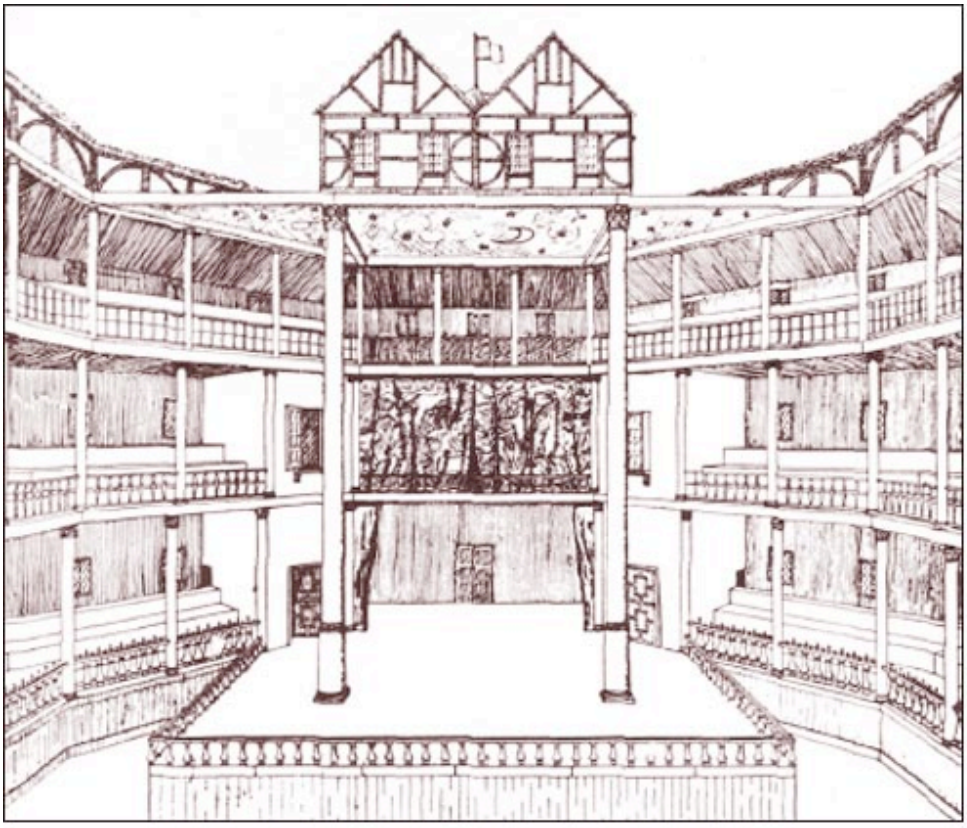


Figura 8.



Figura 9.

Nas imagens acima, podemos ver como ao espaço cênico era dada pouca ou nenhuma possibilidade de utilização de recursos cenográficos, exigindo da palavra uma enorme capacidade de abstração plástica e espacial.

> O teatro de então era totalmente anti-realista e dependia de uma série de convenções, todas elas oriundas dos séculos de teatro religioso: se era à noite que se passava uma cena, o fato era incluído no diálogo, e se necessário alguém carregava uma tocha. A vantagem do espetáculo a céu aberto era o de toda a platéia poder ver todos os espaços cênicos com facilidade, enquanto a ausência de cenografia deixava para o texto a localização da ação. (...) No palco elisabetano, iluminado pela luz do dia e sem cenários, apenas dotado de áreas diferentes e um número considerável de acessos (as duas portas principais a cada lado do palco exterior, o alçapão, portas de acesso ao palco interior e ao palco superior, e mais outros alçapões no teto, por meio dos quais era possível baixar deuses, fantasmas, visões, etc.), tudo era possível, desde que o diálogo atingisse a imaginação do espectador. (HELIODORA, 2008: 72)

Os teatros, além do mais, costumavam ser construídos à beira do rio Tâmisa, ao sul, do lado oposto à cidade de Londres, em locais onde as autoridades reais tinham pouco controle e em que não havia quase nenhum cuidado higiênico e sanitário - era muito comum, por exemplo, esses teatros ficarem fechados por longos meses por causa de surtos da Peste Negra, que ainda assolava a Europa. Nesses locais em que estavam situados os teatros também estava inscrita a intrínseca ligação entre o espetáculo teatral e a cultura popular, ligação essa que influía diretamente tanto na composição dos textos dramáticos (cheios de personagens, cenas, lugares e palavras oriundas desse meio), quanto no apelo que a encenação exercia no grande público. Diane E. Henderson complementa sobre isso, acrescentando, sobre a amplitude do espectro social para quem Shakespeare se dirigia: “suas peças podiam ser encenadas não somente em Southwark, lado a lado com prostíbulos e arenas de briga de animais, mas também diante de rainhas e reis na corte, e seriam publicadas postumamente em um formato caro, sem precedentes” (HENDERSON, Ibidem: 07)[12].

Ao falarmos de Shakespeare, portanto, estamos nos referindo a um ator e escritor que apresentava suas peças para um público que ia dos plebeus à Rainha, num estilo de encenação teatral que dependia excessivamente da palavra para estabelecer o reconhecimento do tempo e do

[12] Tradução nossa: “his plays would be performed not only in Southwark alongside whorehouses and animal-baiting arenas but also before queens and kings at court, and would be published posthumously in an almost unprecedented, expensive format”.

espaço da ação, contribuindo, com sua escrita, para a solidificação de uma língua nacional que estava apenas nascendo, numa época em que o humanismo começava a sobrepujar o teocentrismo medieval e sem as pretensões de distinção artística que a modernidade costuma atribuir aos chamados "autores". Nesse sentido, a vinculação de Shakespeare à imagem do autor moderno - essa figura transcendental que centraliza a produção dos sentidos textuais e de quem se desprendem todos os significados artísticos -, ao contrário de se tratar de um movimento natural, é na verdade um processo histórico muito particular. As linhas que separam o popular do erudito, o culto do grotesco, a alta e a baixa culturas, nunca estão nitidamente delimitadas quando o assunto é Shakespeare, e é exatamente nas fímbrias dessas lacunas que brotam as utilizações de sua obra tanto pela cultura da elite - que o alça à dimensão de grande autor ocidental, inventor da humanidade como a conhecemos, etc. - quanto pela cultura popular, que se apropria dos seus signos mais célebres e adapta, parodia, populariza nos mais diversos meios e estilos. Como acrescenta Marjorie Garber (Ibidem: XVII), "Shakespeare na nossa cultura já está disseminado, disperso, apropriado, parte da linguagem cultural, alta e baixa (...). Então, devemos dizer que Shakespeare é agora não apenas moderno, mas pós-moderno: um simulacro, um replicante, uma montagem, uma bricolagem. Uma coleção de objetos achados, repropostos como arte"[13].

É a partir de exemplos tão diversos quanto uma propaganda de creme para acne, um filme de ficção científica, um aforismo em uma tirinha de jornal, além de citações coletadas em obras de Freud, Marx, Nietzsche, Wittgenstein e Derrida, que se percebe a amplitude da presença da obra de Shakespeare na vida moderna. A sua permanência no imaginário de diversas culturas é, sem dúvida, garantida pela qualidade de sua escrita poética e dramática e pela profundidade política, social e psicológica dos temas abordados, mas não só isso: sua sobrevivência no mundo moderno se sustenta nas inúmeras formas de utilizações de sua obra, endereçadas tanto a leitores cultos interessados na arte em seu sentido mais puro, quanto a adolescentes do ensino médio mediados pelo som e pela imagem da MTV.

Shakespeare é um signo cultural vivo, cuja obra se desdobra pela modernidade, definindo

---

[13] Tradução nossa: "Shakespeare in our culture is already disseminated, scattered, appropriated, part of the cultural language, high and low (...). So we might say that Shakespeare is already not only modern but postmodern: a simulacrum, a replicant, a montage, a bricolage. A collection of found objetcs, repurposed as art".

maneiras de conceber a realidade e a experiência humana. O mistério que paira sobre a sua vida, a maestria com que moldava situações dramáticas capazes de iluminar elementos obscuros de nossa mente, sua compreensão obstinada de que o mundo é um palco e, portanto, somos atores de nós mesmos, nos debatendo em cena até que ninguém mais nos ouça, a destreza na manipulação da palavra, que é som e sentido num equilíbrio ritmado e inconstante, enfim, tudo isso que cerca aquilo que sabemos dele ou aquilo que lemos em seus textos ou aquilo que vemos em cena, ou ainda num cartaz, num filme, num brinquedo, tudo isso apenas amplia sua presença inconteste no cotidiano, nas bibliotecas, nos teatros, nos cinemas, nos jornais, nas revistas e na vida.

Ainda que isso pareça mais aplicável à Inglaterra, onde representa um símbolo de nacionalidade, ou mesmo aos demais países anglófonos, para onde Shakespeare fora levado como marco cultural da colônia exploratória, o que estamos afirmando nesta tese é que, ainda que em escalas variáveis, ele participa do imaginário de diversas culturas, produzindo novos sentidos nesse contato com a alteridade em que também está inserido. É nesse sentido que, para pensarmos nos filmes brasileiros adaptados de Shakespeare, não queremos simplesmente contrapor peça e filme, escarafunchando as semelhanças e diferenças entre a primeira, tida como "original", e o segundo, o replicante. Interessa-nos entender as mudanças de sentido produzidas pelo choque intercultural, que altera o texto-fonte para lhe dar vida em outra época, outro meio e outra cultura.

Nesse sentido, vale aqui destacar que o recorte de nossa tese se inscreve em um campo muito mais abrangente, que enfatiza, num primeiro momento, a relação de Shakespeare com o cinema - suas formas de adaptação e apropriação em diferentes épocas e estilos - e, mais particularmente, sua presença no cinema brasileiro, com destaque para os filmes diretamente adaptados de suas peças. Em vista disso, devemos agora avançar em direção às principais investigações teóricas em torno de Shakespeare no cinema, sublinhando as categorias de análise mais importantes para o nosso estudo, cuja validade deve ser levada à prova na análise concreta dos filmes que desenvolveremos no capítulo 5. Em termos metodológicos, devemos deixar claro que o caminho traçado nos capítulos 1 e 2 desta tese foram exatamente reflexões teóricas para alicerçar nossa abordagem sobre os filmes, a partir, mais precisamente, da utilização do conceito

e das categorias de análise em torno da adaptação intercultural, já desenvolvidos no capítulo 1. Esse é, cremos, o caminho mais adequado para estudar a especificidade da presença de Shakespeare no cinema brasileiro.

5. Shakespeare no cinema – um percurso teórico

Shakespeare está em todo lugar. Não somente em seu meio original, os palcos teatrais, mas nas mais variadas formas de representação, do cinema às histórias em quadrinhos, da televisão às artes plásticas, da literatura à internet. Isso é sem dúvidas um fato cultural de relevância, cuja análise demanda um olhar atento para as formas de criação e recriação de sua literatura. No que concerne ao cinema, o fenômeno das adaptações há muito atravessa as diversas formas e épocas de realização, encenando leituras das peças próprias ao tempo e ao estilo que lhes aborda. Nesse campo da adaptação, foi de certa forma na tentativa de fugir tanto das visões universalistas da obra de Shakespeare, quanto de uma crítica com o foco na fidelidade ou na traição a sua obra sacralizada, que algumas categorias foram desenvolvidas para pensar especificamente como o cinema adapta as peças shakespearianas. Devemos, portanto, apresentar e discutir uma história da crítica e da teoria de Shakespeare no cinema, enfatizando momentos-chave na consolidação de uma epistemologia própria na investigação do fenômeno.

Embora as três primeiras décadas do cinema tenham sido, quantitativamente, a época com mais filmes adaptados de Shakespeare (conforme veremos detalhadamente no capítulo seguinte), não há, além de críticas esparsas em periódicos e revistas, estudos de maior fôlego sobre a questão, seja no viés histórico, estilístico ou estudos de caso. Isto é resultado de duas questões distintas: de um lado, tem a própria trajetória dos estudos de cinema, que demoraram mais de meio século para se consolidar como um campo de investigação com epistemologias e metodologias próprias; e, de outro lado, tem a visão pejorativa em relação a esses primeiros filmes, considerados exemplos inexpressivos realizados com o único intuito de vulgarizar o cânone shakespeariano para platéias intelectualmente desprivilegiadas. O preconceito a essa produção é tão enraizado, que mesmo um pesquisador como Jack Jorgens, autor de um dos

primeiros estudos de fôlego na área[14], escreve no primeiro parágrafo de seu livro: "Primeiramente, vieram filmes shakespearianos silenciosos, de um ou dois rolos, lutando para representar o grande drama poético em um show idiota. Felizmente, a maioria deles está perdida, já que aqueles que sobreviveram são, em sua maior parte, performances inadequadas de Shakespeare e exemplos pálidos de arte cinematográfica" (JORGENS, 1991: 01)[15].

Por isso, a preocupação com os filmes shakespearianos ganha corpo de fato com a chegada do cinema falado e a inscrição de um elemento estrutural das peças, que os filmes anteriores (por impossibilidade técnica) não podiam realizar: os diálogos. É, por exemplo, durante a chamada Primeira Era de Shakespeare em Hollywood (1929-1936), quando foram feitos os filmes *The Taming of the Shrew* (dir. Sam Taylor, 1929), *A Midsummer Nigth's Dream* (dir. Max Reinhardt e William Dieterle, 1935) e *Romeo and Juliet* (dir. George Cukor, 1936), além de *As you like it* (dir. Paul Czinner, 1936), no Reino Unido, que as preocupações acerca das adaptações shakespearianas começaram a se formar de fato.

É dessa época, por exemplo, o livro de Allardyce Nicoll intitulado *Film and Theatre*, que reflete sobre questões formais e culturais relativas ao envolvimento dos dois meios de expressão. Mesmo não sendo enfocado especificamente nas adaptações shakespearianas, Nicoll discute questões mais teóricas sobre o status da representação entre teatro e cinema, considerando que a principal diferença entre ambos está no plano do realismo: enquanto no teatro há ilusão dramática, no cinema há ilusão de realidade. Além disso, outra questão comparativa diferencial, para Nicoll (1937: 170), está na representação dos atores: no teatro, os personagens seriam mais apresentados com relativa simplicidade em sua configuração psicológica, enquanto que no cinema, uma grande complexidade psicológica é possível de ser alcançada sem a perda de simpatia. Estaria aí uma possível dificuldade no processo de adaptação de teatro para cinema, isto é, transformar o personagem teatral, com sua tendência à tipificação, em personagem cinematográfica, indivíduos que se relacionam consigo próprios, com os outros e com o mundo em que estão inseridos de modo mais realista, isto é, sem a sublimação universalizante comum

---

14 *Shakespeare on film*, de 1977.

15 Tradução nossa: "First came scores of silent Shakespeare films, one- and two-reelers struggling to render great poetic drama in dumb show. Mercifully, most of the are lost, for those which survive are for the most part inadequate performances of Shakespeare and pale examples of film art".

ao teatro.

> O filme tem o poder de dar uma impressão de atualidade, e pode nos excitar por sua penetrante verdade da vida: mas ele pode, se desejarmos, chamar atenção ao mais estranho dos mundos visionários, e fazê-los também parecer reais. A floresta encantada de Sonho de Uma Noite de Verão sempre provará no palco de algo de sarrafo, de tela e de santo; uma floresta encantada num filme pode verdadeiramente parecer assombrada por mil medos e imagens sobrenaturais (Ibidem: 177)[16].

Até a Segunda Guerra Mundial, como afirma Anthony Davies (2004: 03), o debate sobre os filmes a partir de Shakespeare permaneceu na linha da disputa entre teatro e cinema, mais propriamente, no âmbito do grau de realismo alcançado por cada meio. Foi, porém, a partir das adaptações Laurence Olivier, na metade dos anos 1940, que esse debate se tornou mais específico, refletindo sobre questões próprias das peças e de suas transposições para as telas. Até então, nenhum filme shakespeariano havia recebido tão grande volume de críticas quanto o *Hamlet* (1948), dirigido e protagonizado pelo próprio Olivier, que lhe valeu inúmeros prêmios, como o *Oscar* de melhor filme e melhor ator. É do ano de 1948, também, a versão de Orson Welles para *Macbeth*, um filme que também amplia as possibilidades estéticas de transpor Shakespeare para as telas, incorporando um diálogo com as formas novas do cinema moderno. As adaptações de Olivier e de Welles, no entanto, mobilizaram tipos diferentes de respostas: "Enquanto os filmes de Olivier foram considerados pela maioria dos críticos como extensões do teatro, o primeiro filme de Welles atraiu interesse direto mais como cinema do que como Shakespeare" (DAVIES, 2004: 04)[17].

Paralelamente às adaptações shakespearianas que se destacavam, as reflexões críticas também reservavam mais atenção, começando a formular conceitos e categorias próprias. Considerado pelos pesquisadores o primeiro livro a tratar especificamente desse assunto, *Shakespeare on silent film* (1968), de Robert Hamilton Ball, apresenta pela primeira vez, no mundo anglófono, um olhar para o fenômeno minimamente liberto de preconceitos mais

---

[16] Tradução nossa: "The film has the power of giving an impression of actuality and it can thrill us by its penetrating truth to life: but it may, if we desire, call into existence the strangest of visionary worlds and make these too seem real. The enchanted forest of A Midsummer Night's Dream will always on the stage prove a thing of lath and canvas and saint; an enchanted forest in the film might truly seem haunted by a thousand fears and supernatural imaginings".

[17] Tradução nossa: "Whereas Olivier's films had been considered by most reviewers as extensions of theatre, Welles's first film rightly attracted interest as cinema rather than as Shakespeare".

enraizados sobre o caráter dos filmes em si. Focalizando especificamente as adaptações realizadas no período silencioso – para as quais possui uma visão muito mais simpática que a de Jack Jorgens – o livro demonstra, a partir de um caminho que vai de 1899, com o primeiro filme shakespeariano, até o primeiro longa-metragem falado, *The Taming of the Shrew*, de 1929, o modo como o cinema buscou em Shakespeare uma respeitabilidade maior, no sentido de cativar um público letrado com maior poder aquisitivo.

No entanto, é falsa a afirmação de que este teria sido o primeiro estudo específico sobre as adaptações cinematográficas de Shakespeare: já em 1964, ou seja, quatro anos antes do livro de Ball, o brasileiro F. Silva Nobre lançou, pela editora Pongetti, do Rio de Janeiro, um volume intitulado *Shakespeare e o cinema*. Utilizando tanto uma perspectiva histórica, quanto uma avaliação estilística das obras, o livro de Silva Nobre percorre um percurso longo e cheio de exemplos, citando, com vasto privilégio ao período silencioso, mais de duzentos filmes, inclusive a famosa versão russa de *Hamlet*, de Grigori Kozintsev, lançada no mesmo ano do livro. De fato, impressiona o conhecimento que o autor possui de uma filmografia que não se sabe ter sido exibida completamente no Brasil. Suas fontes bibliográficas, porém, mostram um amplo conhecimento do que estava sendo publicado sobre o tema, especialmente em periódicos e críticas de cinema, de origem estadunidense, inglesa, italiana, alemã, francesa e, evidentemente, brasileira. O texto de Silva Nobre também é importante para nós por outro motivo: a carência de registros sobre possíveis filmes shakespearianos realizados no Brasil do cinema dos primeiros anos dificulta a pesquisa na área, e, como o livro não registra qualquer realização no país, passamos a supor que elas ou não ocorreram ou foram de pouquíssima distribuição.

Foi, no entanto, nos anos 1970 que se conformaram as principais categorias para a análise comparativa de Shakespeare no cinema – e que, até hoje, costumam ser aplicadas no estudo de novas formas de adaptação. No início da década de 1970 foi lançado o livro *Shakespeare and the film* (1971), de Roger Manvell, que apresenta, além de entrevistas com realizadores como Akira Kurosawa e Laurence Olivier, análises sobre um conjunto de filmes, especialmente do período sonoro, enfatizando o modo como as adaptações transpõem a linguagem e a poesia dramática de Shakespeare em códigos próprios da linguagem cinematográfica, além das motivações (de comerciais a estéticas) que mobilizaram a realização desses filmes.

> A história da adaptação das peças de Shakespeare para as telas é também a história da adaptação das telas para as peças de Shakespeare. De fato, a principal fascinação dessa história são as várias formas nas quais os cineastas (notavelmente, Olivier, Peter Hall e Peter Brook na Inglaterra, Orson Welles e Joseph Mankiewicz nos Estados Unidos, Akira Kurosawa no Japão e Sergei Yutkevich e Grigori Kozintsev na União Soviética) desenvolveram técnicas especiais para que a continuidade e a estrutura dramática de Shakespeare, sua caracterização e sua poesia fossem mais efetivamente utilizadas no cinema. (MANVELL, 1971: 09)[18].

Além do trabalho de Manvell, que se destaca por considerar as variantes especificamente cinematográficas envolvidas no processo de adaptação, foi publicado, na década de 1970, outro livro fundador do campo, sobre qual já comentamos algumas vezes nessa tese: *Shakespeare on film* (1977), de Jack Jorgens. É necessário aqui relativizar o que já apontamos sobre este livro: apesar de seu caráter essencialmente comparativo, além de seu visível menoscabo em relação aos filmes silenciosos, não podemos obliterar a importante contribuição na elaboração de categorias analíticas específicas para o estudo de Shakespeare no cinema. Estruturado de uma maneira também essencialista (no sentido em que investiga o modo como certos filmes conseguem manter a essência do texto shakespeariano no meio cinematográfico), o estudo de Jorgens, porém, avança na compreensão de que, "para entender e apreciar plenamente bons filmes shakespearianos, devemos utilizar o vocabulário de três disciplinas - literatura, teatro e cinema" (JORGENS, 1991: 06)[19].

No capítulo inicial do livro, o autor desenvolve uma tipologia dos modos e estilos através dos quais as peças shakespearianas são transpostas para o cinema. Ainda que não sejam auto-excludentes (um mesmo filme pode misturar um ou mais modos ou estilos), as categorias desenvolvidas para explicar cada caso possuem aspectos e definições específicas, que necessitam ser nuançadas. Isso implica que a análise concreta dos filmes não deve se restringir simplesmente a apontar as características e catalogar as adaptações dentro dos conceitos propostos, mas partir

---

[18] Tradução nossa: "The history of the adaptation of Shakespeare's plays for the screen is also the history of the adaptation of the screen to Shakespeare's plays. In fact, the principal fascination of this story is the various ways in which film-makers of distinction (notably Olivier, Peter Hall and Peter Brook of Britain, Orson Welles and Joseph Mankiewicz of the United States, Akira Kurosawa of Japan and Sergei Yutkevich and Grigori Kozintsev of the U.S.S.R.) have developed special techniques so that Shakespeare's dramatic structure and continuity, his characterization and his poetry will most effectively be served by the screen".

[19] Tradução nossa: "in order to fully understand and appreciate good Shakespeare films, we need the vocabularies of all three disciplines – literatura, theatre and film".

dessas categorias para investigar as escolhas estilísticas feita na realização dos filmes, em conjunção com as variáveis culturais, sociais, políticas e econômicas que participam de todo o processo.

O modo teatral. A primeira categoria proposta por Jorgens (Ibidem: 07) é o chamado modo teatral, isto é, aquele em que o cinema é utilizado como um meio transparente, que pode representar qualquer arte performática sem uma mudança do texto e da estrutura dramática em seu contexto de produção original. Nesse modo, é comum a utilização de tomadas longas, em geral em planos médios ou gerais, sem cortes (ou com uma edição muito sutil), em que se privilegia a atuação dos atores entre si e para a câmera. O estilo primordial, nesse caso, é geralmente o da própria performance, ante a qual o filme tenta de todas as maneiras esconder os seus artifícios, para dar ao espectador uma ilusão de acesso direto, não mediado, à encenação. É o caso de filmes como *Othello* (dir. Stuart Burge, 1965) e *Hamlet* (dir. Tony Richardson, 1969), que emulam uma atuação teatral sob uma *mise-en-scène* que pouco interfere na criação de sentidos.

A grande vantagem desse modo, segundo Jorgens, é que, uma vez que essa encenação é concebida e realizada nos termos da performance para o teatro, o texto shakespeariano não precisa ser radicalmente alterado (seja por cortes ou misturas, seja por atualizações contextuais). Assim, "a tremenda amplitude de estilos verbais e dramáticos de Shakespeare, do naturalismo extremo ao jogo metateatral, não precisa ser reduzida em nome das convenções fílmicas e do decoro" (Ibidem: 08)[20]. Por outro lado, a principal fraqueza desse modo é que, em muitos casos, a essência de uma peça não estaria na aparência de sua performance, mas na articulação interna de elementos que, com a mudança de meios, precisam ser realocados, suprimidos ou mesmo sofram acréscimos. A ilusão de que a mera captação das imagens de uma performance teatral pode renderizar os aspectos mais relevantes de uma peça é o que, geralmente, motiva a realização de filmes nesse modo.

O modo realista. Em diálogo com a concepção do cinema como um espetáculo realista, sustentado pela sua condição mecânica de captação fotográfica, Jorgens (Ibidem: 08) propõe uma segunda categoria: o modo realista. Nesse tipo de realização, destaca-se a capacidade da câmera

[20] Tradução nossa: "Shakespeare's tremendous range of verbal and dramatic styes from stark naturalism to metatheatrical playfullness need not to be narrowed in the name of film convention and decorum".

cinematográfica em capturar e exibir os objetos e eventos do mundo real, projetando-os com um efeito ilusionista de perspectiva. Assim, os personagens são inseridos em um mundo "do qual fazem parte", ou seja, um espaço com o qual relaciona diretamente a sua existência, diferentemente da performance teatral, em que os personagens se deslocam do mundo e se projetam (enquanto sujeitos individualizados) para a platéia.

No modo realista, as descrições, os cenários, os castelos e as grandes batalhas ocupam lugar de destaque na encenação, como forma de transmitir ao espectador a ilusão de um mundo existente, projetado na tela. "Este é o modo mais popular de filme shakespeariano, não simplesmente porque os cineastas estão mais familiarizados com ele, ou porque as audiências massivas gostam do espetáculo da recriação história, mas porque todos sentem que, no fundo, Shakespeare é um realista" (Ibidem: 08)[21]. Com isso, os filmes tentam sintetizar uma potencial vantagem do cinema (a capacidade realista de sua encenação) e as inúmeras indicações das peças shakespearianas que ocorrem fora do palco (como os assassinatos, as guerras, as grandes multidões), em busca de uma naturalização dos eventos dramatizados. Adaptações como as de Franco Zeffirelli – *The Taming of the Shrew* (1967), *Romeo and Juliet* (1968) e *Hamlet* (1990) – e, mais contemporaneamente, as de Kenneth Branagh – *Henry V* (1989), *Much Ado About Nothing* (1993), *Hamlet* (1996), *Love's Labour Lost* (2000) e *As You Like It* (2006) – são os exemplos mais relevantes dentro do modo realista.

Uma aparente fraqueza desse modo, como sugere Jorgens (Ibidem: 09), reside no fato de que a linguagem poética de Shakespeare não combinaria com o estilo realista de representação, fazendo com que a poesia soe deslocada e pouco natural. Com isso, é muito comum que os textos das peças sejam radicalmente alterados ou mesmo cortados, impondo dificuldades visíveis na reorganização dos diálogos e das cenas. Envolto a isto está também o tamanho dos filmes comerciais, que costumam ser bem menores do que as peças, impondo cortes amplos e profundos nos textos. Uma segunda possível fraqueza é que, na transposição do teatro (centrado no ator) para o cinema (com o ator dentro de um ambiente), pode haver perda de foco, ou seja, perda da experiência dramática original.

---

[21] Tradução nossa: "This is the most popular kind of Shakespeare film, not merely because filmmakers are most familiar with it and mass audiences enjoy the spectacle of historical recreations, but because everyone senses that at bottom Shakespeare is a realist".

O modo fílmico. Terceira e última categoria proposta por Jorgens (Ibidem: 10) – e pelo qual o autor devota visível preferência –, o modo fílmico é aquele em que o realizador, alçado à imagem de "poeta fílmico", trabalha em cima dos mecanismos próprios do cinema para distorcer a realidade, enfatizando o caráter de artifício da representação cinematográfica. Isto é, sua grande força está na capacidade do cinema em contar uma história utilizando as formas do mundo exterior – espaço, tempo e causalidade –, e ajustando os eventos às formas do mundo interior, os sentimentos, medos, emoções e prazeres dos personagens.

Nesse sentido, o mecanismo fotográfico de reprodução da realidade que caracteriza o cinema seria utilizado para, através de técnicas anti-realistas, expressar aspectos relevantes das peças. "apesar dos riscos das técnicas ofuscantes em si próprias, performances falsas e textos dizimados, o modo fílmico é verdadeiro ao efeito do verso dramático de Shakespeare" (Ibidem: 12)[22]. As adaptações de Orson Welles – *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) e *Chimes at Midnight* (1965) –, de Grigori Kozintsev – *Gamlet* (1964) e *Korol Lir* (1971) – e de Akira Kurosawa – *Kumonosu-jô* (1957), *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (1960) e *Ran* (1985) – demonstram muito firmemente as potencialidades do modo fílmico. Nele, a poesia shakespeariana seria então renderizada não apenas na verbalização dos diálogos pelos atores, capturada pela câmera em um ambiente realista, mas inscrita na própria *forma* cinematográfica, através de elementos estilísticos que lhe são próprios. Como procura sintetizar Robert Shaughnessy:

> Enquanto o modo teatral é superficialmente pobre, o modo realista, que tem sido a forma dominante, popular, é conspicuamente caro, e em geral um espetáculo vazio: em último caso, o texto tem sido particularmente dispensável. O seu [Jorgens] modo preferido é o fílmico, 'o modo do poeta fílmico', em que a ênfase está sobre 'o artifício do filme, as possibilidades expressivas de distorção das superfícies do real' (SHAUGHNESSY, 1998: 08)[23].

Paralelamente a essas categorias, Jorgens propõe três formas de compreender a distância entre o filme e o texto fonte: apresentação, interpretação e adaptação. No primeiro caso,

---

[22] Tradução nossa: "despite the dangers of dazzling technique for its own sake, wooden performances, and decimated texts, the filmic mode is truest to the effect of Shakespeare's dramatic verse".

[23] Tradução nossa: "Whereas the theatrical mode is superficially cheap, the realist mode, which has been the dominant, popular form, is conspicuously expensive, and often vacuously spectacular: in the latter case, the text has been particularly dispensable. His [Jorgen] prefered mode is the filmic, 'the mode of the film poet', where the emphasis is upon 'the *artifice* of film, on the expressive possibilities of distorting the surfaces of reality'".

apresentação, filme e texto-fonte estão o mais próximo possível, isto é, o processo adaptativo realiza pouca ou nenhuma alteração no texto shakespeariano, mantendo a estrutura das cenas e dos diálogos, os arcaísmos, as justaposições entre formalismo e realismo e a duração do espetáculo. "Em tom e ênfase, a performance tenta preservar os balanços e tensões do original em uma forma aberta, improvisada, exploratória, procurando redescobrir a essência fluida e caótica do inglês elisabetano" (JORGENS: 12)[24]. É comum esse tipo de relação com o texto no modo teatral, que privilegia exatamente as condições do texto-fonte como fora concebido para os palcos.

No segundo caso, *interpretação*, o filme é concebido como uma forma particular de entender a peça, ou seja, trata-se de uma visão particular dos realizadores sobre o texto shakespeariano. É comum, aqui, os filmes encenarem momentos das peças que não aparecem nos palcos, mas são apenas referidos – ou mesmo subentendidos – nos diálogos. Um exemplo fascinante nesse sentido está no modo como *Hamlet: The Drama of Vegeance* (1920), de Sven Gade, reconstrói a história do protagonista, desde o seu nascimento – à época das guerras entre a Dinamarca e a Noruega –, mostrando que, na verdade, Hamlet seria uma mulher, que fora criada como homem para evitar disputas na nobreza em relação à sucessão ao trono. Outro exemplo interessante é o filme australiano *Macbeth* (2006), de Geoffrey Wright, que inicia com o protagonista e sua esposa em um cemitério, junto à lápide do filho deles (algo que não há na peça).

No terceiro e último caso, *adaptação*, temos filmes em que a matriz textual shakespeariana serve de fonte para uma obra nova, com cenas, diálogos, personagens e trama próprios, ainda que relacionados às peças. É esse o caso mais usual do que estamos chamando nesta tese de adaptação intercultural, que se apropriam do texto para encená-lo em novas condições históricas, sociais e culturais. Os filmes de Akira Kurosawa costumam ser os exemplos mais lembrados nesse sentido, devido ao modo como inserem a trama das peças em contextos específicos do Japão, desde a era imperial até o mundo corporativo no início da segunda metade do século XX. Em nosso escopo de trabalho, as transposições de Shakespeare para o cinema brasileiro são, em sua maioria, exemplos desse modo: um filme como *Faustão*

---

[24] Tradução nossa: "In tone and emphasis, the performance attempts to preserve the balances and tensions from the original while in an open, improvisatory, exploratory way seeking to rediscover fluid, chaotic Elizabethan essence".

(1969), de Eduardo Coutinho, funciona precisamente nesse sentido, ao transpor a história de *Henry IV* e as particularidades do personagem Falstaff, para o ambiente rural do nordeste brasileiro dominado pelo cangaço e por brigas entre latifundiários.

Para analisar uma *adaptação*, no sentido do termo atribuído por Jorgens, o autor sugere três arcabouços críticos que seriam úteis metodologicamente: primeiro, o *estudo de fonte*, em que o pesquisador busca informações paratextuais (roteiros, entrevistas, *making-of*) que auxiliam na interpretação das escolhas realizadas no filme em sua materialidade; segundo, o *estudo da tradução*, que supõe de antemão que qualquer filme shakespeariano já seria um tipo de tradução, e busca analisar a maneira como a adaptação funciona como "uma tentativa criativa de dispor e imaginar uma obra concebida em uma linguagem diferente e para uma cultural diferente" (Ibidem: 14)[25]; e terceiro, *o estudo comparativo*, que concebe a análise ao colocar texto-fonte e filme adaptado lado a lado, na tentativa de entender como as indicações textuais (descrição de cena e diálogos) foram materializados na forma audiovisual. É o tipo de estudo mais comum não só no caso das adaptações shakespearianas, mas no campo maior de cinema e literatura.

Embora o próprio Jorgens (Ibidem: 15-16) indique as limitações metodológicas dessas categorias, como o seu caráter primordialmente descritivo e pouco interpretativo, elas podem ser úteis no estudo das adaptações quando o analista busca entender os filmes dentro dos seus contextos de produção e recepção, para além do mero formalismo comparatista. Desse modo, essa análise formal deve ser o ponto de partida, e não o de chegada. Ou seja, estudar as maneiras como o texto shakespeariano se torna presente nos filmes, de modo mais próximo ou mais distante, é um primeiro passo para entender a adaptação como um processo mais amplo, repleto de variáveis e contextos, e que está presente no mundo social e na vida cotidiana de todos.

> O lugar de Shakespeare dentro da cultura cinematográfica perde o seu status de distinção e se torna assunto para - e analisável pelos - termos dos gêneros cinematográficos populares, abrangendo uma aparentemente inexaurível variedade de instâncias de paródia, citação, deslocamento, tradução e travestismo - indo de *To Be or Not To Be* e *Joe*

[25] Tradução nossa: "a creative attempt to recast and reimage a work conceived in a different language and for a different culture".

Macbeth a *The King Lion* e *My Own Private Idaho* (SHAUGHNESSY, 1998: 05)[26].

Com isso, devemos agora entrar no espectro mais amplo da história de Shakespeare no cinema, exatamente para verificar os termos dessa aproximação com os gêneros e as formas cinematográficas mais diversas. No próximo capítulo, buscaremos compor um amplo painel histórico dos filmes shakespearianos, tentando verificar os procedimentos estilísticos utilizados nas diferentes épocas, nacionalidades e culturas a cuja cinematografia pudemos ter acesso. Trata-se de um percurso que vai de fins do século XIX ao início da segunda década do século XXI. Ao fazermos esse caminho, damo-nos conta da enorme quantidade e variedade de obras realizadas - e o fascínio sobre esse tema só aumenta.

[26] Tradução nossa: "Shakespeare's place within film culture loses its status of distinctive privilege and becomes subject to, and analyzable within, the terms of popular film genres, encompassing a seemingly inexhaustible variety of instances of parody, quotation, displacement, translation and travesty – ranging from *To Be or Not to Be* and *Joe Macbeth* to *The Lion King* and *My Own Private Idaho"*.

Da subserviência à subversão: um painel histórico de Shakespeare no cinema

1. Shakespeare no cinema silencioso

A primeira aparição de Shakespeare no cinema ocorreu ainda em fins do século XIX, em 1899, apenas quatro anos após a exibição inaugural dos irmãos Lumière. O famoso ator teatral Sir Herbert Beerbohm Tree encenava a peça *King John* no *Her Majesty's Theatre*, em Londres, quando se juntou a William Kennedy-Laurie Dickson e realizou algumas tomadas da peça em um curta-metragem de um rolo. William Dickson, francês de nascimento, mas criado na Inglaterra, viajara aos Estados Unidos com pouco menos de vinte anos, com o intuito de trabalhar com Thomas Edison, de cujo trabalho tomara conhecimento, alguns anos antes, através do noticiário jornalístico. Durante quatro anos pesquisou, pelo estúdio de Edison, técnicas de captação e exibição da imagem em movimento, emulsão de películas, formatos e bitolas, até que em 1883 tornou-se o engenheiro-chefe do estúdio, encabeçando experimentos que levariam à conformação do quinetoscópio, patenteado por Edison em 1891. Foi a partir do trabalho de Dickson, por exemplo, que se convencionou a película de 35 mm, utilizada até hoje em grande parte das produções cinematográficas.

Em 1895, porém, Dickson passa a não concordar com Edison, e deixa seus estúdios, fundando com Herman Casler, Henry Marvin e Elias Koopman a *American Mutoscope Company*, que em 1899 passa a se chamar *American Mutoscope and Biograph Company* e, finalmente, em 1909, muda para *Biograph Company*, nome pelo qual a produtora ficou conhecida desde então, especialmente por conta das centenas de filmes de um ou dois rolos ali realizados por David Wark Griffith entre 1908 e 1913. Em 1897, William Dickson vende sua parte na companhia e volta à Inglaterra, onde ajuda a fundar a *British Mutoscope and Biograph Company*, tornando-se, junto com a *MaGuire and Baucus*, uma das primeiras companhias cinematográficas na Inglaterra e cuja matriz estava nos Estados Unidos (LOW & MANVELL, 1997).

A BMBC, como o seu próprio nome indica, trabalhava com dois tipos de espetáculos em torno da imagem em movimento: o mutoscópio, um aparelho de exibição filmográfica, patenteado em 21 de março de 1894 por Herman Casler - semelhante ao quinetoscópio de Edison, o mutoscópio exibia o filme apenas para uma pessoa, que punha uma moeda no aparelho, colocava o rosto no visor e assistia ao desenrolar da imagem; e a exibição pública de espetáculos

cinematográficos, captados com a chamada *Biograph Camera.* Embora Dickson tenha auxiliado decisivamente na padronização do 35 mm, a *Biograph Camera* utilizava uma película de 68 mm, para evitar a quebra de patente do equipamento de Edison. Uma ação legal em março de 1902 decidiu favoravelmente à BMBC e a outras companhias, que a partir de então puderam utilizar o padrão de 35 mm (bem mais barato) na realização de suas películas. Sobre a atuação da BMBC no mercado cinematográfico britânico, Rachel Low e Roger Manvell comentam:

> Os interesses financeiros da companhia eram considerados amplos na época, como eram de fato em comparação com o perfil amadorístico que caracterizava a forma corrente de feitura de filmes. Entretanto, o fato de seus interesses incluírem o mutoscópio, bem como o cinematógrafo, coloca-a em uma categoria especial. A companhia não era inicialmente uma rival das outras companhias produtoras em seu sentido habitual, uma vez que fazia filmes para uma máquina que lhe era própria, e não a vendia para operadores *free-lance*. Seus filmes eram exibidos, a baixo preço, em music-halls, e fizeram um show por vários anos no Palace Theatre, em Londres. (LOW & MANVELL, 1997: 16)[1].

Foi, portanto, nesse ambiente que William Dickson realizou, junto a Sir Herbert Beerbohm Tree, as primeiras tomadas de um peça shakespeariana, em 1899. A cena foi captada com uma *Biograph Camera*, restrita ainda ao padrão 68 mm, em um estúdio ao ar-livre, de propriedade da BMBC, junto ao aterro do rio Tâmisa. No fundo de cena, vemos um pano em cujo desenho se percebe um jardim palaciano, cercado de pilastras e portas ao fundo, que dão uma ilusão (teatral, não cinematográfica) de perspectiva. Essa cenografia fazia parte da encenação da peça, cuja filmagem tentava emular. Atualmente, resta apenas um fragmento da filmagem original, com pouco mais de um minuto. Nele, vemos o momento da morte de *King John*, na sétima cena do quinto ato da peça, com a câmera estática posicionada de frente, mostrando a ação num plano geral. A poltrona real ocupa o centro do quadro e nela o rei agoniza, rodeado pelo príncipe Henry, pelo conde de Pembroke e por Robert Bigot, que observam a ação. O fragmento silencioso, mais do que tentar representar a trama da peça shakespeariana – ou mesmo uma mínima redução com início, meio e fim –, funcionava como uma espécie de exibição promocional da peça. De acordo com Judith Buchanan (2005: 22), "provavelmente acompanhado de duas ou três cenas filmadas da mesma produção teatral, ele foi exibido durante o outono e o inverno de 1899 como parte de um programa

---

[1] Tradução nossa: " The financial interests of the company were considered large at the time, as indeed they were in comparison with the amateurish one-man concerns which were the current form of film manufacture. However, the fact that its interests included the Mutoscope penny-in-the-slot machines as well as cinematographic places it in a special category. The company was not at first a rival to other producing firms in the usual sense, as it made films for a large-gauge machine of its own, and neither were sold to free-lance operators. They were exhibited chiefly in music-halls, and ran a show for several years at the Palace Theatre in London".

variado da Biograph no Palace Theatre de Londres. O programa da Biograph ocorria concomitantemente à primeira parte da montagem de *King John* feita por Tree no mais respeitável *Her Majesty's Theatre*"[2]. Essa exibição paralela, mais a aparente falta de sentido autônomo que a película demonstra, indicam a função particularmente publicitária da realização.

De fato, *King John* representa o ponto de partida para um grande número de filmes, durante o período silencioso, que de algum modo utilizam Shakespeare. Até o surgimento do cinema falado, Kenneth Rothwell (2007: 01) sugere que tenha havido em torno de quinhentas películas que se apropriam do teatro shakespeariano. Ainda que poucos exemplos tenham sobrevivido, esses filmes guardam uma enorme variedade de matizes estilísticas, desde obras mais simples, que captavam suas tomadas de encenações teatrais em cartaz (caso do filme com Beerbohm Tree), passando por filmes que tentavam representar as histórias das peças com o mínimo de coerência diegética, até aqueles que re-escrevem os elementos shakespearianos dentro de novos contextos expressivos. Esses filmes utilizam diferentes repertórios cinematográficos, a partir de motivações também diversas.

De toda forma, os realizadores tinham que lidar, em cada caso, com o peso que o nome de Shakespeare representava na cultura de fins do século XIX e início do século XX. A trajetória percorrida pelo teatro shakespeariano, desde a publicação das peças no *First Folio* em 1623 – sete anos após a morte do autor – até a filmagem inaugural de 1899, indica idas e vindas que desembocam na definição de Shakespeare como um dos signos mais presentes dentro e fora da cultura inglesa. O comentário de Marlene Soares dos Santos (2008: 173) indica o tamanho dessa importância: "a primeira publicação do chamado *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies* (Comédias, histórias e tragédias do Sr. William Shakespeare), mais conhecido como *First Folio* (…) se juntaria à *Authorised Version of the Bible* (*A versão autorizada da Bíblia*) de 1611 como os dois livros mais importantes da língua inglesa".

A ressonância de Shakespeare no mundo anglófono – comparável apenas às escrituras sagradas do cristianismo – faz-se presente na vida cotidiana, nos almanaques escolares, nos palcos teatrais, na literatura, na mídia. A popularização e circularidade de Shakespeare para além do mundo anglófono, impulsionada tanto por influência cultural, quanto pelo imperialismo colonial,

---

[2] Tradução nossa: "probably accompanied by two or three other filmed scenes from the same stage production, it was exhibited through the autumn and winter of 1899 as part of the varied Biograph programme at London's Palace Theatre. The Biograph programme ran concurrently with the early part of the run of Tree's stage production of *King John* at the more respectable Her Majesty's Theatre".

certamente referenciam o modo como cada cultura se apropria e cria a partir de sua literatura. Isso significa que a análise dos modos de apropriação de Shakespeare no cinema deve levar em conta as motivações particulares de cada realização, dentro das condições históricas específicas de produção, assim como as intricadas relações que a figura de Shakespeare estabelece no interior de cada cultura.

Uma ressalva, porém, deve ser feita: uma vez que a esmagadora maioria dos livros sobre Shakespeare no cinema são de matriz anglófona (e, quando não, circunscrevem-se a obras desse universo), e, além disso, o escopo dos filmes que sobreviveram são europeus ou estadunidenses, as obras aqui comentadas vêm sobretudo dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália e Alemanha[3]. Esse recorte indica, de um lado, o problema da preservação de filmes em suas várias instâncias, e, de outro, a falta de condições para inferir sobre possíveis realizações em outros países (especialmente, fora do eixo EUA – Europa) que tenham se apropriado de Shakespeare durante o período silencioso. Essa lacuna nos demonstra os limites da pesquisa sobre Shakespeare no cinema, especialmente porque os filmes realizados fora do eixo EUA – Europa (como pretendemos demonstrar durante esta tese de doutorado) costumam apresentar estratégias muito singulares de apropriação e adaptação, impondo questões teóricas específicas ao campo de estudo.

1.1. Questões de recorte historiográfico

Para discorrer sobre os modos de apropriação de Shakespeare no cinema silencioso, é importante caracterizar esse momento específico da história do cinema, apresentando as particularidades da realização de filmes no período que vai do fim do século XIX, até o surgimento e popularização dos *talkies*, no fim da década de 1920. Para fins metodológicos, vamos dividir esse período em três momentos, cada qual com aspectos sociais, culturais, econômicos e cinematográficos particulares, e que nos auxiliarão na análise dos filmes: o primeiro momento engloba a primeira década do cinema (1895-1906), o segundo trata da década seguinte (1906-1915) e o terceiro vai até 1927, ano do primeiro filme shakespeariano a sincronizar imagem e som de forma bem sucedida: *The Merchant of Venice*, um filme curto de dez minutos, dirigido por Widgey

[3] Boa parte dos filmes é de difícil acesso. Alguns deles foram editados em DVD, outros estão disponíveis na Internet, em sites como os do *American Film Institute*, *British Film Institute*, *Online Film Collection* e *Internet Movie Pictures Archieve.*

R. Newman e sonorizado pelo equipamento da De Forest Phonofilms.

De fato, o motivo dessa divisão está no próprio desenvolvimento da narrativa fílmica e da progressiva conformação do espetáculo cinematográfico (COSTA, 1995). Conforme discutiremos mais detalhadamente adiante, os dez anos iniciais do cinema (primeiro momento) são caracterizados por filmes pouco ou nada narrativos, mais afeitos a *mostrar* uma cena, do que a desenvolver uma história. Além disso, os filmes ainda não ocupavam um lugar específico de exibição, participando do programa dos vaudevilles e, com isso, dividindo o palco com espetáculos de circo, dança, pantomima, ilusionismo, etc.

A partir dos anos 1906 (segundo momento), o cinema passa a ser exibido em locais exclusivos, como os *nickelodeons*, que rapidamente se tornaram freqüentes no cotidiano das classes populares. Com a crescente demanda por novas películas, além de campanhas de moralização dos filmes e dos locais de exibição (capitaneadas pela elite burguesa e pelo poder público), os produtores tiveram a necessidade de atrair para o cinema a classe média letrada, detentora de maior poder aquisitivo. Para isso, os locais de exibição foram organizados e higienizados, os realizadores se voltaram em direção à narratividade e inúmeras obras literárias clássicas foram adaptadas (esse é, portanto, o momento mais profícuo de adaptações shakespearianas). É a época do chamado "filme de arte" que, embora tenha realizado vários progressos rumo à narratividade, era, em geral, mal compreendido, pois não prescindia da palavra escrita e a organização dos planos era ainda pouco eficaz. O desenvolvimento efetivo da narratividade fílmica se dá com o trabalho de montagem nos filmes de perseguição e nos dramas morais de D. W. Griffith, que, reconhecidamente, vai também buscar na literatura (em especial, no romance do século XIX) os efeitos de articulação tempo-espacial dos planos.

O ano de 1915 marca, portanto, a transição para um terceiro momento, a partir da estréia do longa-metragem *The Birth of a Nation*, de D. W. Griffith, que lança as bases para a consolidação formal e estilística do longa-metragem de ficção clássico-narrativo. Com a ampliação do tamanho dos filmes e a conformação de uma estrutura de inteligibilidade narrativa, as adaptações de Shakespeare passaram cada vez mais a privilegiar o desenvolvimento dramático da história, em detrimento dos *coups de théâtre* que caracterizavam os primeiros filmes.

Embora obras importantes tenham sido realizadas nesse momento, em que se destacam o *Othello* de Dmitri Buchowetski e, principalmente, o *Hamlet* de Sven Gade, os filmes silenciosos de Shakespeare parecem constantemente denunciar a evidente ausência dos diálogos como artifício da

narrativa, e da poesia dramática como elemento crucial da escrita shakespeariana. De fato, a utilização das falas se tornou, posteriormente, um problema central na análise comparativa das adaptações de Shakespeare, destacando-se costumeiramente a incompatibilidade da poesia dramática com a linguagem clássico-narrativa do cinema. Ainda assim, os filmes silenciosos adaptados de Shakespeare pareciam demostrar na tela o peso dessa ausência: é comum, por exemplo, ver os atores falando os diálogos, mesmo sabendo que eles não seriam ouvidos pela platéia (como no *Hamlet* de E. Hay Plumb, numa produção de Cecil Hepworth e estrelado pelo famoso ator teatral Sir. Johnston Forbes-Robertson, que era mostrado na tela nitidamente recitando as falas).

A quantidade de filmes shakespearianos realizados durante o período silencioso é difícil de ser mesurada. Embora haja registro de diversas obras, muitas películas se perderam, outras tantas não foram catalogadas e, mesmo as que sobreviveram são de difícil acesso, estão mal-conservadas ou possuem apenas pequenos trechos. Em nossa pesquisa, portanto, discutiremos alguns filmes específicos a partir dos exemplos que se pode assistir. Assim, é possível interpretar quais as relações que os filmes estabeleciam com a matriz shakespeariana que adaptavam. Desde filmes curtos com câmera estática (no mais clássico efeito de teatro filmado), passando por narrativas mais elaboradas que representavam trechos famosos das peças, até filmes de longa-metragem que desenrolavam uma trama com início, meio e fim, Shakespeare no cinema silencioso engloba um conjunto variado de experiências, fruto de motivos também diversos e que, por fim, apresentam também estratégias singulares de transpor o mundo teatral da literatura shakespeariana para o novo ambiente cinematográfico que se desenvolvia. Como sintetiza Judith Buchanan:

> Tendo em vista o desejo do teatro do século XIX em evitar o "pedantismo" da fidelidade ao texto, havia, talvez, menos de um viés dramático a ser negociado na produção de filmes inteiramente sem palavras no início do século XX do que pode parecer a partir de nossa perspectiva. Filmes shakespearianos silenciosos podem até ser vistos como os herdeiros naturais das prioridades do teatro popular do século XIX, que tinham com tanta freqüência e com tanta insistência pesado o valor do espetáculo, da narrativa e da performance estrelar sobre o caráter preciso do texto (BUCHANAN, 2005: 42)[4].

1.2. O primeiro cinema (1895-1907)

---

[4] Tradução nossa: “Given the nineteenth-century stage's desire to avoid the 'mere pedantry' of fidelity to the text, there was perhaps, less of a dramatic corner to be negotiated in producing entirely wordless productions at the beginning of the twentieth century than there might seem to be from our perspective. Silent Shakespeare films can even be seen as the natural inheritors of the priorities of the popular theatre of the nineteenth century that had so frequently and so insistently weighed the value of spectacle, narrative and star performance over the precise character of the text”.

A primeira década do cinema é um período de grande diversidade de experiências, englobando várias formas de utilização da captação e projeção de imagens em movimento, dentro de espaços públicos e privados os mais diversos. De fato, até se conformar no tipo de espetáculo que se consolidou posteriormente – a exibição pública de um longa-metragem, com duração média de cento e vinte minutos –, o cinema em seus primórdios integrava e se misturava a outros tipos de entretenimento, como circo, pantomima, dança, malabarismo, prestidigitação, bizarrias, etc.

Os filmes, portanto, faziam parte de programas maiores – dos quais não costumavam ser os protagonistas – e foram se integrando a esse universo cultural ligado às classes mais populares, junto ao centros urbanos industriais que proliferavam no início do século XX. "Como tudo o que pertence à cultura popular, ele [o cinema] formava também um outro mundo, um mundo paralelo ao da cultura oficial, um mundo de cinismo, obscenidades, grossuras e ambigüidades, onde não cabia qualquer escrúpulo de elevação espiritualista abstrata" (MACHADO, 2007: 73).

Embora os filmes fossem exibidos em diversos lugares como cafés, parques de diversão, feiras e teatros de ilusionismo, foram os vaudevilles que se tornaram o principal local de exibição das primeiras películas. Os *vaudevilles* surgiram a partir dos teatros de variedade, no século XIX, e rapidamente se tornaram a forma de diversão popular mais habitual, com programas que incluíam música, dança, circo e filmes. Em geral, eram lugares abominados pela platéia burguesa sofisticada, que logo associou o nascente cinema ao universo de promiscuidade e ignomínia que cercava o mundo dos *vaudevilles*.

A principal característica desses primeiros filmes – em geral, compostos de apenas uma tomada – reside no fato de serem "atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações" (COSTA, 1995: 16). Isso significa que os filmes concatenavam pouca ou nenhuma cadeia narrativa lógica, guardando-se apenas a mostrar uma ação, um evento, um corpo, uma *gag*. Esses filmes, além de fazerem parte de programas mais amplos (não restritos à exibição cinematográfica), também não proporcionavam o envolvimento narrativo-ilusionista que mais adiante caracterizaria o cinema clássico-narrativo (é comum nesses filmes, por exemplo, que os personagens olhem diretamente para a câmera e se enderecem ao espectador, algo que o cinema clássico iria abolir). Os primeiros filmes representam o que Tom Gunning chama de "cinema de atrações":

> O cinema de atrações diretamente solicita a atenção do espectador, incitando a curiosidade visual e fornecendo prazer através de um espetáculo emocionante - um evento único, seja ficção ou documentário, que é de interesse em si mesmo. A atração a ser exibida também pode ser de natureza cinematográfica, como os primeiros close-ups, ou filmes de trucagem em que uma manipulação cinematográfica (câmera lenta, movimento reverso, substituição, exposição múltipla) oferece a novidade do filme. Situações fictícias tendem a ser restritas a *gags*, números de *vaudeville*, ou re-criações de incidentes chocantes ou curiosos (execuções, eventos atuais). É o endereçamento direto do público, em que uma atração é oferecida ao espectador por um *showman*, que define este modo de fazer filmes. A encenação teatral domina sobre a absorção narrativa, enfatizando a estimulação direta de choque ou surpresa, em detrimento do desdobramento de uma história ou da criação de um universo diegético. O cinema de atrações gasta pouca energia para criar personagens com motivações psicológicas ou personalidades individuais. Fazendo uso tanto de atrações ficcionais e não-ficcionais, sua energia se move para fora em direção a um espectador reconhecido e não para situações baseadas no personagem, essenciais para a narrativa clássica. (GUNNING, 2005: 40-41)[5].

Nesse período, os filmes realizados ainda não buscavam marcadamente matrizes literárias e teatrais canônicas como fonte. De fato, o sistema de referências que influenciava a criação passava não pelos cânones da literatura e do teatro burgueses, mas pelas formas populares de encenação, especialmente, o circo e o teatro de variedades. Não apenas o seu código de representação, mas também os próprios profissionais advinham desse universo: Méliès, por exemplo, trabalhou com equipes que continham acrobatas, cantoras e dançarinas de vaudeville. Os comediantes e os mímicos faziam a ponte do palco para a tela, e logo se tornavam populares. Por causa desse trânsito, o tipo de atuação era exageradamente afetada, cheia de gestos histriônicos e movimentos corporais desproporcionais. É, portanto, desse universo que o primeiro cinema herda o conjunto de códigos e formas que caracteriza o seu tipo de representação.

Embora a ligação mais direta do cinema, nesse período, fosse com o teatro e a literatura populares, alguns filmes já se apropriam de Shakespeare. Uma vez que ainda não se havia conformado um código narrativo, que permitisse aos filmes desenvolver uma história teleologicamente, a principal característica desses primeiros filmes shakespearianos é a celebração de momentos famosos das peças, apresentando-os fora de seu contexto diegético específico. Devido à falta de uma estrutura narrativa e, também, à restrição de tamanho (uma peça de Shakespeare

---

[5] Tradução nossa: “The cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides film's novelty. Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers, or re-creations of shocking or curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to film making. Theatrical display dominates over narrative absorption, emphasizing the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe. The cinema of attractions expends little energy creating characters with psychological motivations or individual personalities. Making use of both fictional and non-fictional attractions, its energy moves outward towards an acknowledged spectator rather than inward towards the character-based situations essential to classical narrative”.

durava no mínimo duas horas, e os primeiros filmes, não mais que alguns minutos), dominava nessas películas a exibição de ações que, em geral, prescindiam das palavras, como as tradicionais cenas de duelo.

É desse espectro que surge o segundo filme shakespeariano de que se tem notícia, chamado *Le Duel d'Hamlet* (1900), dirigido por Clément Maurice e protagonizado por Sarah Bernhardt e Pierre Magnier. No trecho do filme que sobreviveu, a câmera estática nos mostra uma sala, com um pano teatral ao fundo, com desenhos de pilastras que, no conjunto, remetem a um palácio. Hamlet (Sarah Bernhardt) e Laertes (Pierre Magnier) se posicionam para duelar, como na cena final da tragédia de Shakespeare. Após uma primeira investida sobre Laertes, Hamlet é alvejado e cai, segurado por oficiais da guarda que, em seguida, pegam o corpo (já morto), carregam sobre os ombros e saem de quadro. Tudo o mais é esquecido: Cláudio e Gertrudes não aparecem, não há adagas envenenadas, nem o monólogo final de Hamlet. O que importa é o combate, o fato em si, a morte.

Esse filme foi produzido, junto a outros, para a Phono-Cinéma-Théâtre, empresa que abriu em 1900 durante a exposição universal de Paris. Os filmes foram realizados por Clément Maurice, fotógrafo e antigo colaborador de Auguste Lumiére, e pelo produtor Henri Lioret, num sistema que tentava sincronizar o projetor cinematográfico com um fonograma. Além de *Hamlet*, Maurice realizou também um *Romeo et Juliette*, no mesmo ano e com o mesmo sistema de sonorização, mas não há registro sobrevivente. É provável que, na exibição original de *Le Duel d'Hamlet*, o som sincronizado tenha sido o dos choques entre as espadas, mas na cópia que restou há um trecho musical extra-diegético. Filme ainda bastante marcado por uma mise-en-scène teatral, "o *Hamlet* de Bernhardt, como o *King John* de Tree, como as ampliações sobreviventes mostram, não foram além de ser a gravação de uma performance teatral em um palco convencional, um primeiro passo na evolução do filme shakespeariano do teatro para o cinema" (ROTHWELL, 2007: 03)[6].

O que parece relevante perceber nesse filme – bem como nos demais realizados no período – é exatamente o regime de mostração que caracteriza a abordagem sobre a fonte teatral. Num momento em que não podemos necessariamente falar de adaptação, o procedimento de levar Shakespeare às telas se define pelo efeito de novidade e surpresa que os primeiros filmes possuem,

---

6 Tradução nossa: "Bernhardt's *Hamlet*, like Tree's *King John*, as the extant frame enlargements show, went no further than being a record of a theatrical performance on a conventional stage set, a first step in the evolution of the Shakespeare movie from theatre into film".

em geral em conexão com encenações teatrais que ocorriam concomitantemente à exibição das películas. É o caso, por exemplo, do filme *The Tempest* (1904), dirigido por Charles Urban e estrelado por Sir. Herbert Beerbohm Tree, o mesmo da filmagem inaugural de 1899. No mesmo ano, o ator encenava a peça no *His Majesty's Theatre,* numa jornada muito bem sucedida. O tema da filmagem, a cena do naufrágio, resultou exatamente da tentativa de dar mais efeito visual à encenação da peça. Como explica Buchanan (2005: 25-26), "o filme de dois minutos, pintado de azul, que resultou parece ter sido feito com o intuito de facilitar os planos da companhia de viajar pela província – fornecendo o drama e o espetáculo da tempestade e do naufrágio em um formato que podia tanto ser visivelmente atualizado, quanto era relativamente portátil"[7].

Ainda nesse período, vale citar dois realizadores e suas obras a partir de Shakespeare, não exatamente por se tratar de filmes que apresentam mudanças estruturais em relação aos já citados, mas pelo destaque que os realizadores possuem na história do cinema. O primeiro é George Méliès, diretor de cinema francês, responsável pela união, ainda nos primeiros anos, do cinema com os espetáculos de prestidigitação, utilizando efeitos de trucagem e edição na criação de histórias fantásticas (como o caso paradigmático de *Le Voyage dans la Lune*, de 1902). Méliès teria realizado, em 1901, uma paráfrase de *Romeo and Juliet* (NOBRE, 1964: 23), que, no entanto, não consta das principais filmografias do cineasta. Consta, porém, a realização em 1907 dois filmes: *Hamlet* e *Shakespeare écrivant Jules César.* O primeiro, com feição bastante teatral, mostrava a cena do cemitério e o aparecimento do espírito (bem no estilo fantástico de Méliès) e o segundo, em que o próprio diretor interpretava Shakespeare no momento em que escrevia o assassinato de Júlio César. Com acrescenta F. Silva Nobre (Ibidem: 28), "estes filmes foram contratipados e exibidos nos Estados Unidos com bastante aceitação".

O segundo destaque é G. W. Britzer, que em 1905 realizou o filme *Duel Scene from Macbeth.* Britzer foi um importante fotógrafo do cinema silencioso, que começou a trabalhar na área com William Dickson (em *Dancing Darkies*, de 1896) e se notabilizou por participar de inúmeros filmes de D.W. Griffith, com destaque para os clássicos *Judith of Bethulia* (1914), *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916). O filme foi produzido pela *American Mutoscope & Biograph Co.,* e mostra o momento em que Macbeth se confronta com o jovem Siward e, em seguida, seu duelo final com Macduff. "Com pouco mais de 50 pés de comprimento, o filme

[7] Tradução nossa: "The blue-tinted two-minute film that resulted seems to have been intended to facilitate the company's plans to tour the provinces – providing the drama and spectacle of the storm and shipwreck in a format that was both re-viewable and relatively portable".

alcançou grande sucesso, merecendo ser incluído, em 1907, num outro, de metragem média, sobre a evolução do duelo através da história" (Ibidem: 24). Nesse sentido, a película de Britzer destaca mais uma vez a principal características dos filmes shakespearianos realizados no primeiro cinema: tratam-se de recortes arbitrários nos entrechos das peças, capturando apenas momentos de embate corpóreo, de catástrofes naturais ou mesmo de aparições fantasmáticas, enfatizando o efeito de choque visual, de atração, que é a marca do cinema nesse período.

Com a ausência ontológica de diálogos e com o ainda pouco (ou nenhum) encadeamento narrativo, Shakespeare surge nesses filmes com uma dupla motivação: de um lado, a vinculação imediata com espetáculos teatrais em cartaz durante a exibição dos filmes, o que endossa tanto o seu caráter de vinheta publicitária, quanto a utilização do cinematógrafo como parte da cena teatral (caso de *The Tempest*, com Beerbohm Tree); e, de outro lado, a importância da imagem de Shakespeare como signo de respeitabilidade social, a que o filme diretamente se vincula (algo que vai se radicalizar no período seguinte).

Pouco a pouco, no entanto, os filmes shakespearianos deixam essa vinculação necessária com a encenação teatral e tentam se conformar como espetáculos cinematográficos autônomos. É o caminho para a narratividade, que se torna mais intenso a partir de 1908, com a popularização do Filme de Arte e, principalmente, dos filmes de perseguição e dramas morais de Griffith. É esse, portanto, o período mais intenso de adaptações shakespearianas no cinema silencioso, em que os filmes da Vitagraph, nos Estados Unidos, da Film D'Arte Italiana e da Società Italiana Cines, se tornam exemplos paradigmáticos da realização de espetáculos cinematográficos a partir do teatro de William Shakespeare.

1.3. Rumo à narratividade (1908-1915/16)

Uma mudança estrutural na linguagem cinematográfica começa a se desenhar entre os anos 1906-08, ou seja, no início da segunda década do cinema. Até essa data, como explica Flávia Cesarino Costa (1995: 17), "os filmes de atualidade ou pequenas *gags*, iguais às que eram encenadas no circo ou nos vaudevilles, superavam em número os filmes de ficção, já que a maioria dos filmes encenados não tinha pretensão narrativa". Na década posterior, no entanto, ocorre uma virada em direção ao filme narrativo, motivada por diversas razões de ordem social, cultural, econômica e estilística. A primeira mudança, que mais adiante vai impulsionar o filme narrativo, foi

nos lugares privilegiados de exibição das películas. O surgimento e, principalmente, a viabilização comercial de salas específicas de cinema tornou o espetáculo cinematográfico em um evento *per se*. Gradativamente, os filmes foram deixando os vaudevilles, onde dividiam o palco com outras atrações, e se aglutinaram em lugares dedicados apenas à exibição de filmes, cujo principal expoente foram os *nickelodeons,* salas específicas de cinema cuja entrada valia um níquel.

Os *nickelodeons* surgiram nos Estados Unidos, quando empresários começaram a utilizar grandes armazéns improvisados para a projeção exclusiva de filmes. Eram espaços de grande concentração de trabalhadores das zonas industriais, que viam nos filmes o momento de diversão após a extenuante jornada de trabalho. Muito rapidamente os *nickelodeons* se tornaram populares, aumentando o número de espaços dedicados aos filmes e, consequentemente, demandando uma maior produção de películas. Essa demanda crescente resultou na necessidade de ordenar a produção e a comercialização, motivando as empresas produtoras a se organizarem. Foram criados departamentos específicos para cada tarefa da produção e o sistema de venda de filmes foi substituído pelo aluguel das cópias, criando a figura do distribuidor. É portanto, a partir dos *nickelodeons* que se formam tanto um público de cinema, ávido por novidades constantes, quanto empresas organizadas na realização e distribuição de filmes.

> A era dos *nickelodeons*, de 1906-7 até 1913-15, é um período em que ocorre um aumento do público de cinema, o surgimento de grandes empresas no controle de distintos ramos da atividade cinematográfica e a gradual *domesticação* das formas de representação e exibição dos filmes. É também um tempo de repressão-institucionalização, quando a anarquia dos primeiros ambientes de exibição exclusiva de filmes passa a incomodar as elites. Os produtores e exibidores de filmes se organizam industrialmente e passam a tentar moralizar o cinema e criar formas de auto-censura e auto-regulamentação. Objetivam com isso incorporar as classes médias que, dotadas de maior poder aquisitivo, garantiriam a sobrevivência econômica da indústria do cinema (COSTA, 1995: 28).

O sucesso lucrativo dos *nickelodeons* – que passaram a se proliferar sem controle – chamou a atenção das autoridades e da elite burguesa , que iniciaram campanhas contra esses lugares em favor do controle social e da moralidade. Era comum o consumo de bebidas alcoólicas, o que não raro levava a brigas, confusões e, inclusive, prostituição, tornando os *nickelodeons*, situados nas zonas mais populares das cidades, lugares mal vistos pela cultura oficial. Isso incitou um movimento do poder público, que passou a proibir os filmes e fechar locais de exibição. “Em toda parte, eliminou-se a venda de bebidas alcoólicas, censuraram-se vários gêneros de filmes, purificou-se o ambiente de todas as excentricidades, na tentativa de domar as pulsões que emergiam nesses

lugares e assim atrair um público mais familiar" (MACHADO, 2007: 82).

Essa campanha contra a vulgaridade e a promiscuidade do cinematógrafo e suas exibições levou a uma resposta das companhias produtoras, temerosas ante a proibição de filmes e o fechamento de salas. Em 1908, elas criaram um órgão de auto-regulação chamado *Motion Pictures Patent Company* (MPPC), que teria uma função determinante na consolidação de novas formas de feitura e exibição de filmes.

> Com a MPPC, a indústria do cinema queria sobretudo assentar sua atividade 'sobre sólidas bases econômicas', precisando para isso aumentar o preço dos ingressos e consequentemente o preço dos aluguéis de filmes. Para isso, tinha de atrair as classes médias 'transformando o cinema no divertimento de todas as classes sociais', e não mais no chamado 'teatro de operários'. Em 1909, a MPPC propagandeava seus filmes como 'divertimentos morais, educativos e são'" (COSTA, 1995: 30).

É portanto pela necessidade de atrair a elite burguesa, seu poder aquisitivo e sua respeitabilidade cultural, que o cinema se encaminhou decisivamente rumo à narratividade. Num movimento inicial, os produtores de filmes foram buscar matrizes no teatro e na literatura da cultura oficial, adaptando os clássicos da literatura ocidental. Foram inúmeras adaptações de Charles Dickens, Honoré de Balzac, Émile Zola, Mark Twain, Victor Hugo, Alexandre Dumas e, claro, William Shakespeare. Foi, de fato, um período em que o cinema buscou, através da adaptação dos clássicos literários, atrair a platéia burguesa letrada. Como comenta Flávia Cesarino Costa sobre o período:

> Se antes o cinema se dirigia a uma platéia predominantemente pobre, operária e urbana, os anos 1908-9 podem ser entendidos como o que Gunning considera "a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema". A indústria do cinema precisava conseguir "respeitabilidade social", trazendo os filmes para perto das "tradições burguesas de representação". Daí a multiplicação das tentativas de se adaptar para as telas romances, peças de teatro e poemas famosos. (Ibidem: 31).

Os filmes realizados nesse modelo – embora a referência literária garantisse o envolvimento inicial com o espectador letrado – não conseguiam articular uma narrativa clara, que prescindisse de um comentador externo ou de extensos letreiros explicativos. Isso porque, mesmo nesse período, o cinema estava ainda marcado pela estética de atrações, que vinha do vaudeville, e, com isso, "favorecia mais 'os efeitos espetaculares ou as ações físicas do que as motivações psicológicas' individuais que apareciam nos dramas burgueses e precisavam ser representadas nas telas" (Ibidem: 31). Os inúmeros filmes shakespearianos realizados nesse momento, como veremos mais

detalhadamente adiante, demonstram essa busca constante por um desenvolvimento narrativo – nem sempre bem-sucedido – rumo à constituição de uma história completa, com início, meio e fim.

Desse espectro, portanto, temos um amplo conjunto de filmes realizados, num movimento que começa a indicar formas particulares de apropriação da matriz teatral shakespeariana na linguagem cinematográfica. O número de filmes feitos supera em muito a década anterior e, de fato, a posterior também. É precisamente entre 1908 e 1916 que se encontra o maior escopo de filmes shakespearianos: só em 1908, temos quase vinte filmes catalogados (fora os que se perderam ou dos quais não há registro). Os países produtores mais destacados foram os Estados Unidos, a Itália, a Inglaterra e a França, embora haja registro de filmes da Alemanha (*Ein Sommernachtstraum in unserer Zeit*, dir. Stellan Ryen e *Macbeth*, dir. Ludwig Landmann, ambos de 1908), da Áustria (*Othello,* 1908, produzido por Pathé Frères) e da Dinamarca (*Hamlet*, de 1910 e *For Abent Taeppe,* de 1912, ambos do diretor August Blom).

1.3.1 Os casos da Vitagraph e da Thanhouser

Nos Estados Unidos, nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, foram dois os estúdios que realizaram Shakespeare em larga escala: a *Vitagraph Company* e a *Thanhouser Company.* A Vitagraph, importante empresa cinematográfica fundada em 1897 por J. Stuart Blackton e Albert E. Smith, começou em 1908 uma série de filmes shakespearianos que marcaram decisivamente o período. Encabeçados por Blackton e contando com atores como Charles Kent, Florence Lawrence, Paul Panzer, William Ranous, Julia Swayne Gordon e Maurice Costello, os filmes shakespearianos da Vitagraph foram largamente distribuídos e tratavam-se, em geral, de filmes curtos de um rolo, que, diferentemente dos filmes shakespearianos anteriores – e sua retórica de mostração –, já utilizavam a câmera como artifício da narrativa, movendo-a em diferentes posições e articulando os planos de forma a criar uma coerência diegética: no *Romeo and Juliet* (1908), com Paul Panzer e Florence Lawrence, "dezessete diferentes posicionamentos de câmera, ou planos, treze letreiros e uma edição notável fizeram a compressão, com quinze minutos, do *Romeo and Juliet* da Vitagraph" (ROTHWELL, 2007: 08)[8].

Além disso, outra diferença fundamental está relacionada ao modo de exibição dos filmes,

---

[8] Tradução nossa: "Seventeen different camera set-ups, or shots, thirteen title cards, and noticeable editing off camera make up Vitagraph's 15-minute compression of *Romeo and Juliet*".

mas especificamente, pela necessidade de associar o espaço dos *nickelodeons* – no ambiente da tentativa de moralização das salas de cinema – com o prestígio social e cultural do teatro shakespeariano. Os filmes da Vitagraph, portanto, denotam precisamente esse movimento de trazer para o cinema as obras da literatura e do teatro canônicos, com o intuito de atrair a classe média burguesa. A facilidade do domínio público, e o fato de que, mesmo em platéias pouco letradas, a maioria dos espectadores conhecia minimamente os enredos das peças, fez de Shakespeare uma figura recorrente nesse momento, em que pouco a pouco os filmes iam conformando uma estrutura narrativa. Como esclarece Kenneth Rothwell sobre a atuação da Vitagraph nesse período:

> A política cultural da América da virada do século fez essa união do Shakespeare elitista com os nickelodeons populistas parecer inevitável. Vendo uma necessidade premente de "qualidade" para os filmes, a fim de audiências de mais classe, e talvez inspirado pelo movimento francês do Film d'Art, Blackton fez do domínio público de Shakespeare um peão em um lance na busca de maior status social. (...) Uma outra agenda ideológica por trás de tudo isso foi a necessidade de civilizar as hordas de europeus do leste e do sul que desembarcavam em Ellis Island, através da exposição a sólidos valores anglo-americanos. Através da beatificação de George Washington, que era afinal um inglês transplantado, e apresentando Shakespeare, as massas cansadas e amontoadas que lotavam os nickelodeons poderiam mais rapidamente ser derretidas no pote (Ibidem: 06-07)[9].

Entre 1908 e 1916, a Vitagraph produziu os seguintes títulos: *Antony and Cleopatra*, *As You Like It*, *A Comedy of Errors*, *Julius Caesar*, *King Lear, Macbeth*, *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream*, *Othello*, *Richard III*, *Romeo and Juliet* e *Twelfth Night*, além de alguns filmes que se apropriam da matriz teatral shakespeariana para, deliberadamente, re-escrever os elementos diegéticos em novos contextos expressivos: é o caso dos filmes *A Midwinter Night's Dream* (realizado dois anos antes, 1906), *Cardinal Wolsey* (1912), *Indian Romeo and Juliet* (1912) e *Freddy versus Hamlet* (1916). A realização dessas películas indica um interessante procedimento que, em muitos casos posteriores, torna-se fundamental na transposição de Shakespeare para o cinema: a inserção da estrutura da peça em um novo ambiente, que pode ser tanto cultural, geográfico e linguístico, quanto de gênero e estilo. É através precisamente da análise desse procedimento que podemos entender, por exemplo, as adaptações transnacionais e transculturais de

---

[9] Tradução nossa: "The cultural politics of turn-of-the-century America made this marriage of elitist Shakespeare with the populist nickelodeons inevitable. Seeing a compelling need for "quality" motion pictures to attract "classier" audiences, and perhaps inspired by France's Film d'Art movement, Blackton made public domain Shakespeare a pawn in a bid for higher social status. (…) Another ideological agenda behind all this do-goodism was the need to civilize the hordes of eastern and southern Europeans disembarking at Ellis Island by exposure to solid Anglo-American values. Through beatifying George Washington, who was after all only transplanted English country gentry, and showcasing Shakespeare, the tired and huddled masses who jammed the nickelodeons could more quickly be melted into the pot".

Shakespeare, bem como sua apropriação em tons de paródia e pastiche.

Se muito do que caracteriza filmes shakespearianos de relevância, a partir da peça *Romeo and Juliet*, como *West Side Story,* de Robert Wise e Jerome Robbins e *Romeo + Juliet*, de Baz Luhrmann, é o modo de atualizar o ambiente da matriz teatral em novos contextos, um filme como *Indian Romeo and Juliet* parece representar um ancestral longínquo dessa tradição. Ao levar a tragédia dos jovens amantes veroneses para a paisagem da América nativa, encenando o conflito entre as tribos dos Moicanos e dos Wyandot – e os jovens lutando por seu amor impossível –, *Indian Romeo and Juliet* demonstra a capacidade de transformação e re-escritura que o teatro shakespeariano, já nessa época, proporcionava em suas apropriações cinematográficas. Como destaca Buchanan (Ibidem: 37), "*Indian Romeo and Juliet*, o filme da Vitagraph de 1912, demonstra (...) uma tradição de resistência e atualização com uma considerável história. Os Moicanos e os Wyanot, os Jets e os Sharks, os vagabundos brancos da praia e os jovens hispânicos – cada qual encontra um contexto e um idioma no qual captura e renova a história da disputa dos Montéquios e dos Capuletos"[10].

Além da Vitagraph, a realização de filmes shakespearianos nos Estados Unidos foi um campo explorado pela *Thanhouser Company*, uma produtora menor que a anterior, mas que, em sua realização concreta, produziu obras muito relevantes para entender o papel que a figura de Shakespeare desempenhava no cinema silencioso. Embora trabalhando em dimensões comerciais bem distintas – a Vitagraph era uma grande companhia, com ampla distribuição, e a Thanhouser era uma pequena independente –, as duas produtoras utilizaram Shakespeare – bem como outros clássicos literários – num período em que o cinema buscava legitimação social e cultural, na tentativa de ampliar a viabilidade comercial das salas para um público letrado com maior poder aquisitivo.

Entre 1910, o ano de exibição do seu primeiro filme (*The Actor's Children*), e 1917, ano em que a companhia encerrou suas atividades, a Thanhouser realizou diversas obras shakespearianas como *A Winter's Tale* (1910), *Romeo and Juliet* (1911), *The Tempest* (1911), *The Merchant of Venice* (1912), *Cymbeline* (1913), *Two Little Dromios* (1914) e *King Lear* (1916). De todos, certamente, é esse último que se destaca da produção da Thanhouser, pelo desenvolvimento

---

[10] Tradução nossa: "Vitagraph's 1912 *Indian Romeo and Juliet* demonstrates (…) a tradition of resisting and updating with considerable history. The Mohicans and the Hurons, the Jets and the Sharks, the white beach bums and the Hispanic youths – each finds a context and idiom in which to capture and refresh the story of the feuding of the Montagues and the Capulets"

narrativo que o filme alcança, pela atuação de seus atores e, por fim, pela variedade de planos e de articulação na montagem.

1916 é, de fato, o ano do terceiro centenário da morte de Shakespeare que, além do *King Lear* da Thanhouser – e do já citado *Freddy versus Hamlet*, da Vitagraph –, teve ainda filmes muito importantes para o período, como: *Macbeth*, da companhia Triangle-Reliance (uma película estadunidense com a presença do pioneiro britânico Sir. Herbert Beerbohm Tree); dois *Romeo and Juliet*, um de J. Gordon Edwards, com a atriz Theda Bara – que mais adiante se tornaria famosa por suas personagens *vamp* –, e outro de John W. Noble, com as estrelas Francis X. Bushman e Beverly Beane; e a paródia *Hamlet Made Over*, de Earl Metcalfe, com Clarence Elmer e Billie Reeves. Também na Inglaterra foram realizados nesse ano filmes de expressiva relevância, como *The Merchant of Venice*, dirigido por Walter West para a Broadwest Company; *Love in a Wood*, uma apropriação de *As You Like It*, dirigida Maurice Elvey, com os atores Gerald Ames, Vera Cunningham e Kenelm Foss; e, por fim, a paródia *The Real Thing at Least*, a partir de *Macbeth*, de L.C. MacBean, com Edmund Gwenn, Nelson Keys e Godfrey Tearle.

1.3.2 O Filme de Arte Europeu

Paralelamente à explosão do filme shakespeariano nos Estados Unidos – capitaneada pela Vitagraph e pela Thanhouser –, surge na Europa o chamado *film d'art*, gênero do cinema silencioso cujo objetivo era levar os clássicos teatrais e literários para o cinema que, nessa época, tentava se popularizar na classe média letrada. O gênero surgiu na França, em 1908, quando o produtor Paul Lafitte encabeçou a fundação da sociedade *Le Film d'Art*, cujo primeiro filme foi *L'assassinat do Duc de Guise*, dos diretores André Calmettes e Charles de Bergy, oriundos da *Comédie Française*, e do escritor e dramaturgo Henri Lavedan. A sociedade estava ligada à companhia *Cinéma-Halls*, fundada um ano antes e com uma ampla atuação na distribuição de filmes. No entanto, a falência da *Cinéma-Halls* já em 1909 influenciou diretamente na derrocada do *film d'art* na França. Porém, a forma proposta pelos franceses influenciou diversas cinematografias ao redor do mundo – principalmente, na Alemanha e na Itália –, que fundaram empresas produtoras desse tipo de filme.

O *film d'art*, em geral, estava diretamente relacionado com autores, atores e técnicos que vinha da cena teatral burguesa e – em clara conjunção com o nome dos escritores clássicos que adaptavam – buscavam se aproveitar desse prestígio para tirar proveito econômico do cinema que,

cada vez mais, se tornava atraente financeiramente. Porém, no geral, esses filmes tinham ainda grande dificuldade de comunicar uma história unitária, que, inclusive, se parecesse minimamente com a fonte literária de que se apropriavam. Como explica Arlindo Machado:

> Malgrado autores respeitáveis como Barry Salt (1985) ressaltarem alguns possíveis progressos conquistados por tais filmes no que diz respeito à evolução do filme narrativo (sobretudo no esclarecimento das regras de continuidade), a verdade é que o caminho para que o cinema viesse a ganhar respeitabilidade não era exatamente esse. O *film d'art* deixava claro que o cinema não tinha ainda conseguido se impor como forma dramática autônoma no sentido erudito do termo, que ele dependia do prestígio e da eloqüência de outras formas expressivas (sobretudo do teatro), as quais eram apenas transplantadas para a sala escura (MACHADO, 2007: 85).

O modelo do *film d'art*, tornando-se dominante nos anos seguintes – especialmente, até o estouro da Primeira Guerra Mundial, em 1914 –, realizou alguns filmes shakespearianos que merecem destaque, especialmente, no modo como se relacionam com o texto teatral e sua representação imagética. Se os filmes anglófonos demonstram costumeiramente uma necessidade de respeitar a matriz literária, buscando equivalências visuais para a poesia e a narrativa das peças, os filmes não-anglófonos se valem de maior liberdade tanto para criar uma história basicamente visual – afinal, não há diálogo –, quanto para recriar os elementos diegéticos em novos contextos expressivos. "O corolário implícito disso era claro: a liberdade contrastante que pode caracterizar os engajamentos de comunidades não-anglófonas com Shakespeare revigorou e encorajou suas interpretações" (BUCHANAN, 2005: 50)[11].

Na França, de onde surge o *film d'art*, a figura de Shakespeare se manifestou em uma série de filmes, em sua maioria no estilo ostensivamente teatral que caracterizava o processo de elitização do cinema, pelo viés da adaptação dos clássicos literários. Diretores como Henri Desfontaines (oriundo da cena teatral francesa), Ferdinand Zecca (homem de confiança de Charles Pathé), Henri Andréani (conhecido pela realização de filmes com temas religiosos) e André Calmettes (a figura central do *film d'art* francês, desde sua criação), realizaram películas shakespearianas no período que vai de 1909-1914: *Macbeth* (1909, dir. André Calmettes), *Le Song d'une Nuit d'Été* (1909, com George Footit e Stacia Napierkowska), *Hamlet* (1909, com Jean Mounet-Sully), *Antoine et Cleopâtre* (1910, dir. Henri Andréani e Ferdinand Zecca), *La Mégère Apprivoisée* (1911), *Falstaff* (1911) e *Shylock* (1913), de Henri Desfontaines.

---

[11] Tradução nossa: "The implied corrolary of this is clear: the contrasting freedom that can characterise the engagements of non-anglophone communities with Shakespeare has invigorated and emboldened their interpretations".

A presença de atores e atrizes famosos no ambiente teatral parisiense também endossava o apelo atrativo e a vinculação com o mundo artístico burguês. Figuras como Jean Mounet-Sully (e seu irmão Paul Mounet-Sully), Jeanne Delvair, Madeleine Roch, Phillipe Garnier, Jean Jacquinet e Émile Dehelly, fizeram esse trânsito dos palcos para as telas, num princípio de *star system* que começava a se estruturar. Nesse momento, os filmes estão ampliando o seu repertório estilístico, a sua gramática narrativa e mesmo o seu tamanho. Também era uma época em que as salas de cinema se elitizavam: se, de um lado, os *nickelodeons* precisavam ajustar e domesticar suas formas de exibição, de outro lado, começavam a surgir locais mais nobres, como os Palácios, que ostentavam arquitetura e estrutura cênica semelhantes a dos mais nobres teatros burgueses, com palco italiano. Como aponta Kenneth Rothwell:

> Com nomes de teatro como Odeon, Bijou, Jewel, Picturedrome, Eletroscópio, os filmes estavam claramente adquirindo a distinção de classe que as pessoas tanto queriam. Como Dennis Sharp sublinhou, esses novos cinemas muitas vezes funcionavam "como as igrejas Católico-Românicas", assemelhando-se a "uma baleia abaulada do lado de fora e a um estômago cheio de chantilly do lado de dentro", pois a função tanto da igreja quanto do edifício do teatro seria manter os fiéis focados nos mistérios sagrados de dentro, não na superestrutura de fora. (ROTHWELL, 2007: 13)[12].

Esse é um movimento amplo, que atravessa tanto a Europa quanto os Estados Unidos – e, em menor escala, diversos países ao redor do mundo. Na Inglaterra, por exemplo, tanto a popularização do *film d'art*, quanto a elitização das salas de cinema, influenciam diretamente o crescimento do filme shakespeariano. Como dissemos anteriormente, o sentido que as cinematografias anglófonas – e aqui, particularmente, a terra natal de Shakespeare – empregavam aos filmes adaptados, diferenciava dos país não-anglófonos, que se davam mais liberdade para trabalhar em cima da matriz teatral. O sentido de herança cultural e de vinculação direta à identidade nacional que Shakespeare possui na Inglaterra dita decisivamente os modos de adaptação cinematográfica. "Examinando a gama de formas imaginativas em que os cinemas europeus trataram Shakespeare na era pré-som pode certamente fazer alguns realizadores ingleses de filmes de Shakespeare parecerem duros em suas lutas respeitosas para tornar o personagem do texto verbal

---

[12] Tradução nossa: "With theatre names like Odeon, Bijou, Jewel, Picturedrome, Electroscope, movies were clearly acquiring the "classy" cachet the movie people were dying for. As Dennis Sharp has pointed out, the new theatres often functioned "like Roman Catholic churches", resembling "a bulging whale on the outside and a stomach full of whipped cream on the inside", for the function of the church and theatre building alike is to keep the faithful focused on the holy mysteries within, not the superstructure without".

em uma série de equivalentes visuais" (BUCHANAN, 2005: 49)[13].

Desse momento, portanto, vale destacar dois realizadores que repetidamente adaptaram Shakespeare na Inglaterra: o primeiro é William George Barker, importante produtor e diretor inglês. Depois de se tornar o principal diretor da Warwick Trade Company, Barker deixou a companhia e, em 1909, fundou a Barker Motion Photography Ltd., uma das principais empresas produtoras no período silencioso inglês. "W.G. Barker, antes um viajante comercial, foi durante algum tempo uma das personalidades mais coloridas na indústria cinematográfica, vigoroso, sempre cheio de grandes idéias, sempre um centro de problemas" (LOW & MANVELL, 1997: 94)[14]. Barker realizou o primeiro filme shakespeariano ainda em 1910, uma versão de *Hamlet* com o ator Charles Raymond. No entanto, a obra que mais chama a atenção é *Henry VIII ,* uma superprodução de 1911 com o pioneiro Sir. Herbert Beerbohm Tree – que consta ter recebido exorbitantes mil libras pela atuação –, além de Arthur Bourchier e Violet Vanbrugh. Barker aproveitou parte da estrutura da encenação teatral da peça, que ocorria no *Her Majesty's Theatre* e, a partir dela, criou uma obra grandiosa, com vários atores e cenas.

Um fato curioso, porém, marca o filme na história do cinema. Num momento em que a distribuição de filmes pouco a pouco mudava – ao invés de vender as cópias, as companhias produtoras começavam a alugá-las –, Barker pegou todas as cópias de *Henry VIII*, convocou a imprensa e, numa grande, queimou-as em praça pública. O intuito era demonstrar a posse das cópias pelas produtoras, que instauravam uma nova forma de circulação das películas. No entanto, a par essa curiosidade histórica, o filme de Barker se inscreve na história do cinema britânico por motivos que são mais específicos.

> Apesar da versão anterior da Gaumont – *Romeo and Juliet*, de Godfrey Tearle, de dois ou três anos antes –, esta foi a primeira adaptação fílmica britânica de uma importante encenação teatral, e como tal antecipou um movimento que teria proeminente significado para o cinema britânico. Poderia justificadamente ser descrito como o primeiro filme britânico realmente importante, importante não meramente no retrospecto histórico como o expoente mais involuntário de um novo desenvolvimento, mas importante no tempo de sua produção como o centro de um interesse similar ao que causava um novo romance ou uma

---

[13] Tradição nossa: "Examining the imaginative range of ways in which European cinemas treated Shakespeare in the pre-sound era can certainly make some British makers of Shakespeare films appear stiff in their respectful strivings to render the character of the verbal text in a series of visual equivalents".

[14] Tradução nossa: "W. G. Barker, once a commercial traveller, had for some time been one of the most colorful personalities in the film industry, vigorous, always full of large ideas, always a trouble centre".

nova peça (Ibidem: 95)[15].

Outro diretor de relevância na Inglaterra nesse período foi Frank R. Benson, um importante ator e diretor de teatro que, inclusive, por muito tempo foi responsável pela organização do festival shakespeariano em Stratford-upon-Avon, que, desde 1886, incluía em seu repertório a encenação de *Richard III* pela companhia de Benson. A primeira incursão de Benson e sua companhia no cinema foi precisamente *Richard III*, em 1911, com uma estética ainda bastante marcada pela influência teatral (tanto na atuação quanto na mise-en-scène). "O filme é feito de longos planos – um por cena – de uma camera estática posicionada no fundo da platéia do *Shakespeare Memorial Theatre*, em Stratford. Como tal, tem atraído certa quantidade de ataque crítico por sua recusa em fazer uso mais imaginativo da câmera, ou estilos de atuação mais próprios para o cinema e/ou possibilidades de edição fílmica". (BUCHANAN, 2005: 30)[16]. Além desse filmes, Benson realizou ainda *Julius Caesar*, *Macbeth* e *The Taming of the Shrew*, todos de 1911 e com atores de sua companhia, como James Berry, Alfred Brydone, Guy Rathbone, Murray Carrington e Constance Benson, esposa do diretor.

Se na Inglaterra o filme shakespeariano tentava lidar com a herança cultural da matriz literária, e se na França o chamado *film d'art* foi *originalmente* concebido, na Itália o gênero enfim se tornou popular e grandioso. Os filmes italianos silenciosos eram marcadamente espetaculares, grandes épicos com muitos atores, extras e locações exuberantes, em filmes como *Cabiria* (1914, dir. Giovanni Pastrone), *Gli ultimi giorni di Pompeii* (1913, dir. Mario Caserini) e *Il Leone de Venezia* (1914, dir. Luigi Maggi). "De fato, até o cineasta americano D.W. Griffith decidir especificamente tentar emular o estilo do espetáculo italiano, com seus filmes de grande orçamento, como *Judith of Bethulia* (1914), *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), o exotismo e o

---

[15] Tradução nossa: "Apart from the Gaumont Company's early version of Godfrey Tearle's *Romeo and Juliet* two or three years before, this was the first British film adaptation of an important stage production, and as such antecipated a movement which was to be of paramount significance to the British cinema. It could with justification be described as the first really important British film, important not merely in historical retrospect as the most unintended exponent of some new development, but important at the time of its production as the centre of an interest similar to that aroused by a new novel or play".

[16] Tradução nossa: "The film is shot in long takes – one per scene – from a static camera placed in mid-stalls at the Shakespeare Memorial Theatre in Stratford. As such it has attracted a certain amount of critical flak for its refusal to make more imaginative use of the camera, or more camera-appropriate acting styles and/or the possibilities of film editing".

apelo visual do produto fílmico italiano era difícil de ser rivalizado" (Ibidem: 52)[17].

A principal produtora nesse momento era a chamada *Film d'Arte Italiana,* uma subsidiária da francesa *Pathé Frères* (companhia que, após a falência da *Le Film d'Art*, na França, assumiu a produção e a distribuição desse tipo de filme no país), especializada particularmente na adaptação de clássicos literários. Fundada em 1909, a produtora italiana logo se notabilizou pela realização de filmes shakespearianos, especialmente, aqueles em que a trama se passa na Itália (como os dramas romanos e tragédias como *Romeo and Juliet* e *Othello*), porém não restrito a esses: as inúmeras adaptações de *Hamlet* ajudam a endossar isso, como nas três versões de *Amleto*: em 1910, dir. Mario Caserini, em 1914, dir Arturo Ambrosio e em 1917, dir. Eleuterio Rodolfi.

A partir desses filmes, não demorou que atores e atrizes se tornassem populares mundialmente, tendo em vista a circulação que as películas tinham através da distribuição da Pathé. Francesca Bertini, Ermete Novelli, Gustavo Serene, Ferrucio Garavaglia, Ettore Berti, Stacia Napierkowska, Amleto Novelli, Gianna Terribili-Gonzales e Ida Carloni Talli recorrentemente formaram elenco na filmes shakespearianos, que partilhavam a ambição operística que tão bem caracterizava as películas italianas do período (e a que, por exemplo, o Neo-realismo de fins dos anos 1940 iria se opor decisivamente). Em relação às dimensões estilísticas desses filmes italianos, eles tendiam a utilizar tomadas longas e estáticas, em um estilo a meio caminho do teatral e do cinematográfico, além de, usualmente, colorirem as películas à mão.

Na Itália, também se destacaram duas outras companhias produtoras de obras adaptadas de Shakespeare, ainda que, em larga escala, as características estilísticas dos filmes tenham sido as mesmas: a *Società Italiana Cines* e a *Società Anonima Ambrosio.* Ambas as companhias se destacaram pela realização de filmes shakespearianos a partir de peças que se passam na Itália, comos os filmes da *Cines*, *Otello* (1906, dir. Mario Caserini e Gaston Velle), *Romeo e Giulietta* (1908, dir. Mario Caserini), *Marcatonio e Cleopatra* (1913, dir. Enrico Guazzoni) e *Cajus Julius Caesar* (1914, dir. Enrico Guazzoni); e o famoso *Otello* (1914, dir. Arrigo Frusta), da *Ambrosio*, filmado em Veneza e que foi mundialmente distribuído com a alcunha publicitária de trazer a tragédia do Mouro "como o Mestre [Shakespeare] teria desejado".

A principal característica dos filmes realizados na Itália, portanto, é um contraditório movimento a um discurso de fidelidade em relação à matriz teatral que adaptavam: se, por um lado,

[17] Tradução nossa: "In fact, until the American filmmaker D.W. Griffith decided specifically to try to emulate the Italian spectacular style with his big-budget films Judith of Bethulia (1914), Birth of a Nation (1015), and *Intolerance* (1916), the exoticism and visual appeal of the Italian film product was difficult to rival"

havia um destaque à fidelidade geográfica dos filmes, que levavam as histórias para os exatos locais onde elas ocorrem nas peças, por outro lado, havia a liberdade em relação ao texto shakespeariano, proporcionando uma maior criatividade na hora de imaginar as cenas para o novo meio do filme silencioso. Comparando dois filmes adaptados de *Hamlet,* realizados na Europa – *Hamlet* (1913, dir. Hay Plumb) e *Amleto* (1917, dir. Eleuterio Rodolfi) –, Buchanan (Ibidem: 58) sugere que "este filme [a versão italiana], diferentemente do paralelo britânico, é menos um ato de preservação do que de criação. Como resultado, seu pensamento interpretativo é muito claramente discernível *na* especificidade de sua construção técnica"[18].

Para finalizar, é importante perceber que a segunda década da história do cinema, período em que tanto os locais de exibição tornaram-se mais organizados (atraindo a classe média burguesa e seu poder aquisitivo), quanto a narrativa cinematográfica começou a se estruturar em uma gramática própria, é também o de maior quantidade de filmes shakespearianos. Nesse período, diversas cinematografias se arriscaram a buscar no autor uma matriz para a realização de filmes, em comunidades anglófonas e não anglófonas. Uma razão para isso está no movimento de elitização do espetáculo cinematográfico, que recorre aos clássicos literários a fim de legitimar o novo meio. Isso impulsionou a criação e o estabelecimento do *film d'art*, num momento em que os Palácios (nome cuja referência imperial não esconde a ambição dos exibidores) tornavam-se locais de exibição mais comuns e cada vez mais atraíam a classe média letrada.

Ao fim desse período, por volta da metade da década de 1910, ocorreu uma mudança crucial: a explosão da Primeira Guerra Mundial na Europa, e o prosseguimento do conflito bélico nos anos seguintes, que tanto colocaram outras questões na pauta cinematográfica da época, quanto diminuíram consideravelmente a produção de filmes no continente. Mesmo com o fim do conflito, a adaptação shakespeariana não voltou jamais à profusão que vivenciou na segunda década do cinema, tornando cada vez mais esparsa – ainda que continuamente presente – a realização desses filmes.

Em termos estilísticos, as mudanças também se aguçaram: o cinema desenvolveu técnicas narrativas que se consolidaram internacionalmente, ampliando as capacidades expressivas do meio (ainda sem o recurso dos diálogos) e conformando o espetáculo fílmico nas dimensões que se

---

[18] Tradução nossa: "this film [a versão italiana], unlike its English counterpart, is less an act of preservation than of creation. As a result, its interpretative thinking is quite plainly often discernible *in* the specifics of its technical construction".

mantém até hoje. Cada vez mais, os filmes shakespearianos não podiam se limitar a apenas mostrar ações, situações e cenas célebres, seja numa estética teatral, seja numa construção mais realista. Os filmes deviam construir uma história unitária com começo, meio e fim, que fosse inteligível independentemente das matrizes literárias que lhes serviam de fonte. E, antes da revolução mais radical do cinema sonoro, alguns longas-metragens silenciosos foram realizados, filmes que levaram Shakespeare ao cinema em dimensões jamais alcançadas.

1.4. Fidelidade e Transgressão: Shakespeare silencioso na Alemanha

Na Alemanha do entre-guerras, as condições para a reconfiguração de uma indústria cinematográfica ganharam contornos muito específicos. A República de Weimar, instaurada logo após o fim da Primeira Guerra Mundial, tentava reconstruir o país em um regime agora parlamentarista democrático, dentro das condições nada favoráveis do Tratado de Versailles. Os primeiros anos de trabalho nessa reconstrução logo seriam suplantados por enorme desemprego, inflação incontrolável e o recrudescimento de posições políticas autoritárias e movimentos de extrema-direita. Até 1933, ano da ascensão do partido Nacional-Socialista ao poder, com a nomeação de Adolf Hitler como chanceler do parlamento, o cinema de Weimar experienciou uma grande expansão, tanto interna quanto externamente, internacionalizando sua distribuição numa época em que, pela ausência de diálogos e pelo apelo a uma narrativa basicamente visual, os filmes não tinham tantos problemas em quebrar as barreiras lingüísticas e ser consumidos em outros países.

A dificuldade de definir com precisão esse período, em termos de estilo e no âmbito da produção e distribuição, está tanto na quantidade de obras que sobreviveram – de acordo com Sabine Hake (2002: 22), esse número não passa de dez por cento –, quanto pela variedade estilística que dominava os filmes, englobando obras mais populares e experiências mais radicais em consonância com as vanguardas artísticas européias. “Enquanto o sucesso comercial era devido, certamente, às comédias, *thrillers* e melodramas rapidamente produzidos, que representavam quase a totalidade dos 600 filmes realizados anualmente, a reputação de qualidade na época e para a história do cinema vinha de uns poucos trabalhos feitos a cada ano” (REIMER & REIMER, 2008:

06)[19].

Foi nesse contexto que surgiu o chamado Expressionismo Alemão. Apesar de resistir a definições totalizantes e guardar particularidades autorais, o Expressionismo Alemão pode ser entendido como um tipo de cinema que, semelhante ao drama e à pintura expressionistas, utilizava tipos sociais ao invés de personagens individuais psicologicamente definidos, cujos conflitos internos eram projetados numa mise-en-scène e num décor que associavam a distorção das linhas e das formas com as sensações de loucura, desejo e medo que afligiam os personagens. O movimento teve como marco inicial o lançamento de *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, dir. Robert Wiene, 1920), filme seminal na popularização do movimento e, inclusive, na internacionalização do cinema alemão em um mercado dominado pelos filmes estadunidenses, franceses e ingleses.

No início da introdução do clássico estudo sobre esse período, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*, de 1947, Siegfried Kracauer enumera uma série de razões para o impacto dos filmes alemães da época na história do cinema em geral. Desde a mobilidade plena da câmera (que impressionara inclusive Hollywood), até mesmo a estrutura organizacional da indústria cinematográfica – "uma disciplina coletiva que representa a unidade da narrativa, bem como a perfeita integração de luzes, cenários e atores" (KRACAUER, 1947: 03-04)[20] –, o cinema de Weimar influenciou bastante a posterioridade, oferecendo formas, estilos e métodos que seriam atualizados e re-significados em outros gêneros e outras cinematografias.

Embora as particularidades do cinema alemão do entre-guerras sejam muito profundas em todos os níveis – desde as questões políticas que levariam à ascensão do nazismo, até as relações entre estética fílmica e psicologia social, tão bem delineadas no livro de Kracauer –, essa breve introdução ao cinema de Weimar tem a função apenas de situar dois filmes shakespearianos realizados no período, que carregam, em maior e menor sentido, as marcas que caracterizam essa produção como um todo.

1.4.1 A vingança de Hamlet

---

[19] Tradução nossa: "While the commercial success was certainly due to the quickly produced comedies, thrillers, and melodramas that were among the 600 films produced annually, the reputation for quality at the time and for film history rests with a few artistic works per year".

[20] Tradução nossa: "A collective discipline which accounts for the unity of narrative as well as for the perfect integration of lights, settings and actors"

Em 1920, mesmo ano de lançamento do filme inaugural do Expressionismo Alemão, o diretor sueco Sven Gade juntou-se a sua conterrânea Asta Nielsen, já então uma celebridade no mundo do cinema, para realizar uma das versões mais transgressoras de *Hamlet* de que se tem notícia. Utilizando como fonte não apenas o texto da peça de Shakespeare, mas um conjunto de referências que vai do *Saxo Grammaticus* – livro de lendas nórdicas de onde Shakespeare teria tirado a história do príncipe dinamarquês – a uma controversa monografia do escritor estadunidense Edward P. Vinings, *Hamlet: The Drama of Vengeance* é um filme que, embora remonte à tradição de mulheres desempenhando o papel do príncipe – como fez Sarah Bernhardt no primeiro *Hamlet* filmado, em 1900 –, transcende esse viés ao encenar o protagonista, dentro da diegese, como uma mulher travestida em homem.

Embora tenha começado sua carreira como atriz na Dinamarca, seu país natal, Asta Nielsen tornou-se realmente famosa na Alemanha, onde, até o início da Primeira Guerra, havia realizado diversos filmes, em geral, no papel da moça rebelde. Por causa da recorrência em fazer esses papéis marcadamente estereotipados, Nielsen passou a recusar os convites que lhe chegavam, ao ponto de resolver fundar a sua própria produtora, a *Artfilm*, em 1920. Como o nome já indica, a companhia investia em adaptações de obras literárias para a tela. Porém, ao invés de adaptar os clássicos da literatura burguesa, Nielsen capitaneou a realização de filmes a partir do drama moderno nórdico que se popularizava na Europa central, como as peças de Franz Wedekind (*Die Büsche der Pandora*, 1921, dir. Arzén von Cserépy), August Strindberg (*Fraülein Julie*, 1922, dir. Felix Basch) e Henrik Ibsen (*Hedda Gabler*, 1925, dir. Franz Eckestein). Mesmo o filme inaugural da companhia, sua versão controversa de *Hamlet*, fugia do cânone clássico ao buscar outras referências além do texto shakespeariano.

A trama do filme é um emaranhado de reviravoltas com o intuito de provar que, na verdade, Hamlet era uma mulher. A história começa bem antes que a peça de Shakespeare, no fim da guerra entre a Dinamarca e a Noruega. O Rei Hamlet está em plena batalha contra o Rei da Noruega, tio de Fortimbrás, a quem há uma referência na segunda cena do primeiro ato da peça. Enquanto isso, Gertrude está grávida e dá à luz, na ausência do Rei. O casal há tempos tentava gerar um sucessor para o trono, portanto, o nascimento da criança é um fato político da mais alta importância. No entanto, nasce uma menina e a solução encontrada por Gertrudres, que não sabia se o Rei ainda sobreviveria à batalha contra a Noruega, é a de anunciar o nascimento de um homem. Com isso, ela

estaria imune ao ataque da nobreza que, na ausência de um varão de sangue real, poderia reivindicar o trono. O Rei volta para casa, e, mesmo surpreendido pelo estratagema realizado por Gerturdres, não desfaz a mentira e continua criando Hamlet como um homem. Passam-se os anos, e a próxima seqüência mostra Hamlet, um garoto andrógino, na universidade de Vintenberg, onde estuda com Horácio – a quem o príncipe devota uma má-resolvida e agônica afeição. Na universidade, ele recebe a notícia do falecimento do seu pai e deve imediatamente retornar a Elsinore.

Transformar Hamlet em mulher buscaria resolver uma série de sugestões que, no texto de Shakespeare, aparecem sem uma resposta clara: a relação homo-afetiva entre Hamlet e Horácio, o relacionamento complicado do príncipe com Ofélia, a inabilidade para a ação e o excesso de atitudes reflexivas, a visão quase ufanista que ele tem do próprio pai, os atritos entre Hamlet e sua mãe (que, na versão do filme, teria realmente tido um caso com Claudius antes da morte do rei). São essas sugestões no escopo da diegese, cuja insolubilidade tornam a peça mestre de Shakespeare um monumento da literatura dramática – com as indefinições, os silêncios, os vazios que ampliam os aspectos poéticos e filosóficos do texto –, que motivam o filme de Sven Gade a "resolver o mistério", a construir uma explicação plausível (ainda que extremamente criativa) para os problemas internos da personagem shakespeariana. Como acrescenta Kenneth Rothwell (Ibidem: 23)[21], "o príncipe travestido incorpora toda a ambigüidade do leitmotiv da peça acerca da inter-relação entre ilusão e realidade ("Parece, senhora? Não, madame, é!/ Não conheço o parece" (1.2.76)[22]), e um Hamlet que é internamente "mulher" e externamente "homem" joga com a variação da obsessão da peça com atraso, hesitações e indecisões".

De fato, os méritos do filme de Gade, juntamente à interpretação de Nielsen (mais contida e menos histriônica que a tradição de Shakespeare no filme silencioso), residem, primeiramente, na forma como o filme acrescenta uma leitura crítico-analítica para a mais famosa peça shakespeariana; nesse sentido, podemos dizer que esse filme funciona, dentro da qualificação das relações transtextuais propostas por Genette (1982), como um hipertexto – uma vez que utiliza uma série de hipotextos para a sua geração – e, mais categoricamente, como um metatexto, ou seja, uma leitura interpretativa em torno de outro texto. Porém, vale enfatizar, esse aspecto hermenêutico do

---

[21] Tradução nossa: "The cross-dressed prince embodies all the ambiguity in the play's leitmotiv of the interplay between illusion and reality ("Seems, madam? nay, it is, I know not 'seems'" (1.2.76)), and Hamlet who is inwardly 'female' and outwardly 'male' plays a variation on the play's obsession with delay, hesitations, and indecisiveness".

[22] Sigo aqui a tradução de Millôr Fernandes (2004).

filme de Gade não o torna uma obra pedagógica e, ainda que o filme careça de uma grande quantidade de cartelas explicativas, sua narrativa se desenvolve clara e teleologicamente.

Além disso, outro mérito do filme é o modo como se relaciona com a literatura shakespeariana, mostrando que o processo de adaptação do cânone não precisa passar, necessariamente, pela busca ensandecida por uma fidelidade inalcançável ao texto fonte, mas pode fazê-lo dialogar com outros textos e outras perspectivas, a ponto de inferir, acrescentar e mesmo questionar o cânone. Essa atitude, embora não seja dominante na história de Shakespeare no cinema, vai aparecer outras vezes a partir de então. As adaptações transculturais, de gênero, raça e nação, as leituras políticas, as apropriações pós-coloniais e as paródias pós-modernas, que hoje se tornaram mais corriqueiras na agenda das produções cinematográficas (dentro ou fora dos centros hegemônicos), encontram em *Hamlet: The Drama of Vengeance*, certamente, um ancestral remoto cujos procedimentos estilísticos e cuja postura face ao cânone ainda servem de influência.

1.4.2. Um Othello em Weimar

Dois anos após o filme de Sven Gade, em 1922, a Alemanha produziu outro longa-metragem shakespeariano silencioso de destaque, chamado *Othello*, sob direção do cineasta russo Dmitri Buchowetzki e protagonizado por duas estrelas do cinema de Weimar: no papel de Othello, Emil Jannings, um dos principais atores dos anos 1920, em filmes como *Anna Boleyn* (1920) e *Das Weib des Pharao* (1922), ambos dirigidos por Ernest Lubitsch, *Herr Tartüff* (1925) e *Faust* (1926), de F. W. Murnau, *The Way of All Flesh* (1927, dir. Victor Fleming), pelo qual ganhou um Oscar de melhor ator e, finalmente, *Der Blaue Engel* (1930, dir. Josef von Sternberg), na sua mais famosa atuação; e, no papel de Iago, Werner Krauss, também uma grande estrela do cinema alemão da época, especialmente, por sua atuação no filme seminal do Expressionismo Alemão, o já citado *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene.

Se o filme protagonizado por Asta Nielsen se notabilizara pela forma bastante inventiva de se relacionar com o cânone shakespeariano, *Othello* se define pela utilização de Shakespeare como matriz para a criação de uma super-produção cinematográfica, com elaborados sets e locações pomposas repletas de extras. Além disso, a própria narrativa – nesse caso, de modo semelhante ao filme de Nielsen – amplia a matriz shakespeariana acrescentando cenas e elementos que inferem decisivamente nas lacunas propostas pela peça.

Em termos de gramática cinematográfica, *Othello* se destaca pela utilização às vezes exageradamente enfática dos close-ups, um procedimento cujo intuito é "causar uma sensação de embaraçado intrometimento na grotesca intimidade dessas trocas particulares e manter o equilíbrio do momento pré-climático por ousado e longo período de tempo" (ROTHWELL, Ibidem: 65)[23]. Embora as atuações ainda guardem uma tonalidade teatral bastante perceptível (especialmente, pelo exagero nas expressões faciais e nos movimentos corporais), uma virtude do filme está no trabalho de câmera e em uma mise-en-scène mais realista, que insere o drama de ciúmes entre o mouro veneziano e sua esposa, Desdemona, numa dimensão política que, inclusive, transcende a própria peça nesse aspecto. Por exemplo, a partida de Othello para o Chipre, no início da peça, não ocorre simplesmente porque ele é chamado pelo Senado para tal, mas por toda uma sublevação popular demandando que ele tome partido da sua causa. Isso se manifesta novamente no fim do filme, quando a população se revolta com a prisão de Othello, por ter assassinado Desdemona. Essa ligação entre tragédia interpessoal e drama político – que Shakespeare tão bem sintetizou em suas principais peças – se articula no filme como um catalisador para o efeito de realismo almejado. Variar entre o mais íntimo e o mais público (o pessoal e o social) funciona como a manipulação do olhar da câmera, entre o mais próximo e o mais amplo (close-ups e planos gerais), algo que o filme de fato materializa na sua mise-en-scène.

A principal cena do filme, certamente, é a que Iago mostra o lenço a Othello, como prova da suposta traição de Desdemona. Utilizando uma variação de planos detalhes, close-ups e planos mais abertos com profundidade de campo, a cena vai progressivamente enredando Othello – e, por consequente, o espectador – dentro da trama urdida por Iago. A carência dos diálogos, que na peça, desempenham uma função crucial no estratagema de Iago, é suprida pela encenação dos corpos dos personagens e dos objetos cênicos, que mobilizam o sentido narrativo. Tanto Jannings quanto Krauss manifestam bastante os efeitos dramáticos através dos seus corpos e gestos, algo que, particularmente na cena do lenço, deve ser elevado e intenso pois, de um lado, tem que suprimir a carência da poesia shakespeariana e, de outro lado, tornar inteligível uma linha narrativa que vai da dúvida e da angústia de Othello, passa pela urdidura planejada por Iago para fazer do lenço uma prova da traição de Desdemona, e chega na resolução intempestiva de Othello de matar a sua esposa.

---

[23] Tradução nossa: "… generate a sense of embarrasing intrusion into the grotesque intimacy of these particular exchanges and to hold the poise of the pre-climatic moment for a daringly long period of time".

Nesse sentido, a escolha de Werner Krauss para interpretar Iago não parece nenhum pouco casual. Pelo contrário, o modo como sua figura é associada a uma entidade de horror e medo – cuja matriz está, sem dúvida, na sua performance como o Dr. Caligari –, acrescenta à sua interpretação de Iago uma camada de significação que é, nesse sentido, puramente cinematográfica. Os corpos dos atores e os papéis que interpretam, criam padrões de significado que são utilizados largamente pela indústria do cinema, influenciando diretamente na escolha espectatorial face aos filmes. Por exemplo, nomes como John Wayne e Jerry Lewis, em cartazes promocionais dos filmes, indicam ao espectador que há uma grande chance de aqueles títulos serem, respectivamente, um faroeste e uma comédia. Dessa forma, podemos dizer que a escolha de elenco gera significados expressivos nas obras, uma vez que vinculam os corpos dos atores a um certo tipo de gênero e de performance. No caso de Werner Krauss como Iago não é diferente: ao escalá-lo como o vilão mais pérfido das peças de Shakespeare, o filme se vale da associação indireta entre o personagem shakespeariano e o tipo de performance que caracteriza Krauss.

Embora esse tipo de relação seja utilizada até hoje pela indústria cinematográfica – para garantir um envolvimento prévio do espectador com a estrela, mobilizando a fidelização e o consumo de outras obras similares – no cinema silencioso isso era particularmente importante porque, dada a carência de diálogos, a materialidade corpórea dos atores era produtora de significado em ampla escala. Isso não só porque o tipo de atuação exagerada chamava demasiada atenção para o ator como um corpo, mas porque dependia diretamente dessa atuação a articulação de uma narrativa desprovida de palavras.

Portanto, ao vermos o caso de Shakespeare no cinema silencioso, nos deparamos com tentativas cada vez mais elaboradas, de mobilizar uma narrativa dramática, sem o apelo das palavras – que, no que concerne a Shakespeare, tem importância fundamental no seu processo de canonização. Essa mobilização transita entre uma mera renderização visual de cenas e momentos célebres das obras, até procedimentos de adaptação e re-significação que colocam as tramas shakespearianas em outros domínios. Uma vez que os filmes de Sven Gade e Dmitri Buchowetzki guardam essa liberdade expressiva em relação ao texto shakespeariano – impondo-lhe novos sentidos dentro de uma nova forma audiovisual – eles servem historicamente também para demarcar o fim de uma época. Com o surgimento do cinema falado, as adaptações de Shakespeare caíram vertiginosamente em termos quantitativos e, entre o primeiro longa-metragem shakespeariano falado (*The Taming of the Shrew*, 1929, dir. Sam Taylor) e o fim da Segunda Guerra

Mundial, o teatro de Shakespeare sofreu para ser viável economicamente no cinema, e, em termos estilísticos, para balbuciar suas primeiras palavras em um meio que cada vez mais buscava definir a sua especificidade.

2. A voz projetada na tela - A questão da linguagem falada

O rosto pintado de negro, cantarolando *Dirty Hands, Dirty Face*, fazem de Al Johnson no filme *The Jazz Singer* (1927, dir. Alan Crosland) um marco definitivo na ascensão do som sincronizado como elemento crucial da linguagem cinematográfico de então à diante. O filme abre as portas para um rápida e avassaladora inserção do filme falado (os chamados *talkies*) na rotina de exibição cinematográfica ao redor do mundo. Se, até então, a narrativa de cinema buscava potencializar a ausência dos diálogos sincronizados com o esforço imagético capaz de renderizar emoções, sensações e pontos de vista dos personagens, a palavra agora passaria a ocupar lugar privilegiado na concepção narrativa e dramática dos filmes, sempre posta em tensão de significado com as imagens a que simultaneamente está associada.

No caso da cinematografia de Shakespeare, a novidade do som sobrepôs uma necessidade radical de imputar às palavras a força expressiva que sempre fora fundamental no texto dramático. No período silencioso, a ausência ontológica de diálogos impunha aos realizadores a obrigação expressiva de obter com as imagens estruturas de significado equivalentes àquelas da matriz textual, no esforço de conseguir expressar cinematograficamente não apenas uma narrativa lógico-causal inteligível com começo, meio e fim, mas imagens em movimento carregadas de sentido poético. No fim deste período, como vimos até então, vários cineastas de comunidades não-anglófonas puderam se dar à liberdade de, uma vez que não há diálogos falados - e isso implicava uma alteração estrutural no texto dramático - transformar, atualizar e transgredir as narrativas shakespearianas, em favor de obras mais fluidas e dinâmicas.

Com a chegada do cinema falado, esse panorama se altera radicalmente. Em primeiro lugar, porque as comunidades anglófonas - especialmente, os EUA e a Inglaterra - tomam posse de Shakespeare para lhe fazer "falar" sua poesia célebre e seus diálogos consagrados, na língua onde foram concebidos. Como estabelecemos no fim do capítulo 1, a língua falada é uma estrutura determinante na avaliação dos trânsitos interculturais quando lidamos com Shakespeare no cinema. Nela estão marcadas tensões de significado em movimentos como o da tradução textual, da

subtração (a retirada de elementos textuais nos diálogos e nas cenas), da adição (inserção de elementos ausentes no texto-fonte) e da tradução intersemiótica (transformação do verbal em visual, por exemplo). Esses critérios passaram a ser a tábula rasa para a avaliação crítica dos filmes nos anos 1930, o que, obviamente, ocasionou uma série de preconceitos de avaliação quanto à suposta incapacidade das platéias de cinema de compreender devidamente o inglês elisabetano que poeticamente se ouvia nas salas.

> O "verbal" não estava sendo transformado em imagem cinematográfica: ao invés disso, estava sendo desconfortavelmente adaptado para uma platéia de cinema pouco acostumada a ouvir atentamente ao diálogo dramático de Shakespeare (na continuidade da tradição do espetáculo teatral de fins do período vitoriano/eduardiano). Uma vez que o cinema hollywoodiano estava na transição do silencioso para o sonoro, os cineastas estavam primeiramente focados em duas tarefas: "estabelecer os princípios iniciais da combinação entre imagem e som, enquanto ao mesmo tempo reconstruíam o *star system* após o período silencioso, a fim de sustentar o meio bastante caro em que o filme sonoro havia se tornado" (HINDLE, 2007: 26)[24].

Devido a essa dificuldade em estabelecer as bases relacionais entre o som e a imagem, além da incompatibilidade inicial entre o texto poético e as salas de cinema, os primeiros longas-metragens shakespearianos falados foram muito mal-sucedidos em termos de bilheteria. Entre fins da década de 1920 e início da década de 1930, Hollywood realizou três filmes a partir de Shakespeare, cujo sucessivo fracasso foi paulatinamente recuando o interesse dos produtores em investir num negócio tão marcadamente previsto para dar errado.

O primeiro deles foi *The Taming of the Shrew* (1929), dirigido por Sam Taylor e estrelado pelo grande casal de estrelas Douglas Fairbanks e Mary Pickford. Taylor era um diretor já consagrado em Hollywood, com uma longa carreira dirigindo filmes do comediante Harold Lloyd, como *Safety Last!* (1923), *Why Worry?* (1923), *Girl Shy* (1924) e *The Freshman* (1925). Na segunda metade da década de 1920, ele dirige alguns filmes estrelados por Mary Pickford, como *My Best Girl* (1927), co-estrelado com Buddy Rogers, e *Coquette* (1929), filme que lançara Pickford como uma estrela dos *talkies*, e que lhe rendera uma estatueta do Oscar. Com Douglas Fairbanks, com quem se casara em 1920 após se separar do primeiro marido, Pickford atravessou os anos vinte

---

[24] Tradução nossa: "The 'verbal' was not so much getting transformed into film imagery; rather, it was being uneasily adapted for a film audience not accustomed to listening attentively to Shakespearean dramatic dialogue (continuing the tradition of spectacular late-Victorian/ Edwardian Theatre). Since Hollywood cinema was in transition from silent to sound, the filmmakers were primarily focused on two tasks: 'establishing the first principles of matching sight and sound, while at the same time rebuilding an impregnable star system after the silent era in order to sustain the very costly medium which the sound film had become'".

como uma grande estrela de cinema, contracenando com ele em diversos filmes, dos quais *The Taming of the Shrew* foi o derradeiro.

Apesar da presença marcante do casal em cena, a adaptação foi um grande fracasso de público. De fato, o filme foi inicialmente lançado sem os diálogos - uma vez que a maioria dos cinemas ainda não estava equipada para a exibição com som sincronizado - e, posteriormente, esses diálogos foram dublados e inseridos em cópias exibidas com equipamento adequado. Ele apresentava uma versão reduzida da peça, com pouco mais de uma hora de duração, em que o plot central da guerra de sexos entre Petruccio e Katherine ocupa quase a totalidade das cenas. As brigas entre o casal, com os devidos embates corporais do *slapstick* (ainda herança do cinema silencioso), tornavam-se, em verdade, o evento de maior interesse, enquanto a trama e os diálogos eram subservientes a essas cenas cômicas.

Nesse sentido, o filme de Taylor se mostra como sintomático da dificuldade enfrentada na mudança do período silencioso para os *talkies*, não apenas em termos técnicos - como a progressiva adequação das salas de exibição para receber o som sincronizado -, mas, principalmente, no aspecto estilístico, isto é, na percepção de que o diálogo impunha uma necessidade de alterar o estilo de encenação em favor de uma mise-en-scène capaz de tornar crível o mundo dentro das telas em que as pessoas agora falavam e eram ouvidas - ou seja, o diálogo impôs uma carga de realismo para além daquele que a imagem, por si só, já carregava.

Por isso, possivelmente, que o filme sonoro seguinte adaptado de Shakespeare em Hollywood, *Sonho de uma noite de verão* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935, dir. Max Reinhardt e William Dieterle), apesar de recorrentes críticas favoráveis, tenha também tido destino mal-fadado nas bilheterias. O filme é uma aventura onírica, carregada de beleza plástico-imagética, em que a Grécia antiga, com seres mágicos e apaixonados, surge em meio a uma névoa constante e um brilho prateado do rio, da lua e das estrelas. Como explica Jack Jorgens (1991: 39), o filme é uma grande mistura de "desaparições mágicas, fadas suspensas por cabos, *chinoiserie* e cenários elaborados (...), música de Mendelssohn, ênfase na dança e uma tentativa de criar nos espectadores uma sensação de fascínio e assombro"[25].

Max Reinhardt foi um diretor de teatro e cinema alemão, que trabalhou com técnicas modernas de encenação que envolviam desde a estilização da cenografia, passando pela utilização

---

[25] Tradução nossa: "magical dissaperances, fairies suspended by wires, *Chinoiserie*, and elaborate sets, (...) music by Mendelssohn, emphasis upon dance, and attempt to create in its viewers a sense of wonder and awe".

da música em coros e coreografias, até efeitos de ilusionismo e pirotecnia. Reinhardt já vinha encenando *A Midsummer Night's Dream* nos palcos desde 1905, quando o apresentou pela primeira vez no *Berlin's Neuer Theatre;* nos Estados Unidos, ele já havia montado a peça em duas ocasiões anteriores: primeiramente, em 1927, já introduzindo elementos de mise-en-scène que retornariam no filme adaptado; e, posteriormente, em 1934, numa montagem no *Hollywood Bowl*, que consolidou todas as bases estilísticas do filme, inclusive com alguns atores que repetiriam seus papéis nas telas, como Mickey Rooney e Olivia de Havilland. O filme ainda contou com outras célebres figuras do cinema dos anos trinta, como James Cagney e Joe E. Brown.

Desde meados da década de 1910, Reinhardt já havia se interessado pelo cinema como forma de expressão, dirigindo os filmes *Die Insel der Seligen* (1913) e *Eine venezianische Nacht* (1914), para o produtor alemão Paul Davidson. A questão central de Reinhardt, portanto, parecia ser o modo como o cinema possibilitava um jogo cênico com a utilização de elementos próprios de sua linguagem, como a composição dos planos, a articulação etérea dos efeitos especiais de montagem e a trucagem fazendo aparecer e desaparecer da tela os corpos, o tempo e o próprio espaço. Nesse sentido, o interesse particular em *A Midsummer Night's Dream* - uma peça tratado como um "devaneio shakespeariano em torno dos temas interpenetrantes da lua, da loucura, da metamorfose, da ação, do encantamento, da imaginação, do amor, do sonho e da morte" (Ibidem: 36)[26] - demonstra o modo como Reinhardt concebia que esses temas e essas estruturas recorrentes podiam ser representadas imageticamente, pelas propriedades estilísticas específicas dessa linguagem cinematográfica de então.

Por isso, é muito complicado mesurar o papel desempenhado por William Diertele na produção do filme, isto é, até que ponto ele interferia criativamente nos projetos de Reinhardt em relação à adaptação da peça. Sabe-se, por exemplo, que Reinhardt não falava inglês na época, e Diertele servia como um intérprete entre o alemão e o resto do elenco e da equipe técnica da Warner Bros., onde o filme foi realizado. Dieterle, um ator alemão que fizera boa parte de sua carreira em Hollywood, era já então um diretor respeitado, tendo realizado uma série de filmes na Alemanha da República de Weimar, especialmente, a partir de peças e romances da nova literatura européia. Na grande maioria desses filmes, Dieterle representava o protagonista, o que demonstra um certo controle na produção que garantia dirigir e atuar de modo continuado.

---

[26] Tradução nossa: "Shakespeare's reverie on the interpenetrating themes of moon, madness, metamorphosis, acting, enchantment, imagination, love, dream, and death".

Sua ida aos EUA se dá de modo semelhante aos mais célebres diretores alemães do período (como Fritz Lang e F.W. Murnau), ou seja, a partir da ascensão do nazismo e sua conseqüente tomada do poder, muitos fugiram da Europa e encontraram em Hollywood as possibilidades de - cada qual a seu modo e com as devidas restrições do sistema de estúdios norte-americano - trabalhar com cinema. Em 1934 - um ano antes da produção com Reinhardt - Dieterle dirigira cinco filmes: dois com Bette Davis (a comédia musical *Fashions of 1934* e o drama noir *Fog Over Frisco*), um com Dolores Del Rio (a comédia *Madame Du Barry*), um com Barbara Stanwyck (o drama *The Secret Bride*) e um com Verree Teasdale (o drama *The Firebird*), atriz esta que estaria em *Sonho de uma noite de verão* como Hippolyta. O fato é que, observando a variedade de trabalhos em que Dieterle estava envolvido em meados dos anos 1930 - encerrado no sistema de estúdios, onde dirigia diversos gêneros, sempre marcados pelo *star system* -, vemos que ele deve ter funcionado como uma ponte técnica e lingüística entre Reinhardt e Hollywood (ponte esta que, certamente, foi fundamental para a devida produção do filme).

As estratégias imagéticas do filme, que inundavam a encenação de um mundo feérico e onírico, não agradaram em nada as platéias, que rechaçaram significativamente o filme. Estima-se que a Warner Bros. tenha investido em torno de um milhão e meio de dólares na extravagante produção, montante esse que, nem de longe, foi superado nas bilheterias. Se a dificuldade em absorver a linguagem shakespeariana já impunha uma dificuldade para o acesso de platéias mais amplas - como objetivavam os grandes estúdios -, juntando isso a uma encenação deliberadamente anti-realista, com uma pirotecnia imagética que imergia a atenção em efeitos visuais mais ligados às vanguardas européias do que ao cinema clássico hollywoodiano, o péssimo resultado comercial da empreitada parecia inevitável. No entanto, a partir das décadas de 1950 e 1960, com filmes shakespearianos em diálogo com as experiências do cinema moderno, *Sonho de uma noite de verão* seria reavaliado pela crítica, que lhe concederia lugar destacado em todas as filmografias a partir do Bardo inglês.

> Reinhardt e Dieterle encarnaram esse mundo de fantasia de efeitos de espelho e espelho-invertido, em uma máscara serpenteante de Luz e Escuridão sobre o tema da procura da certeza na incerteza. A elenca de um elenco de estrelas efervescentes de Hollywood, ao filtrar Shakespeare através da cultura popular, deixou as audiências massivas mais confortáveis, mas o lado desconfortável, a escuridão, como foi posteriormente destacado por Jan Kott, permanece segredada nas reentrâncias góticas da floresta encantada de Reinhardt

(ROTHWELL, 2007: 33)[27].

No ano seguinte, a MGM faria extravagância semelhante ao investir mais de dois milhões de dólares na adaptação de *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1936), dirigida por George Cukor - então já um respeitado diretor de melodramas familiares e comédias românticas - e estrelada por Leslie Howard e Norma Shearer. O filme foi um dos investimentos mais entusiasmados de Irving Thalberg, o principal produtor da MGM, responsável por sucessos como *Mata-Hari* (1931), com Greta Garbo, *Grande Hotel* (*Grand Hotel,* 1932), com a mesma Garbo, John Barrymore e Joan Crawford, *A viúva alegre* (*The Merry Widow,* 1934), de Ernst Lubitsch, *O Grande Motim* (*Mutiny on the Bounty*, 1935), com Clark Gable e Charles Laughton e *Uma noite na ópera* (*A Night at the Opera*, 1935), com os Irmãos Marx. Nesse sistema de estúdios, e sustentado por um vultoso orçamento, Thalberg produziu uma versão grandiosa, espetacular, da mais célebre história de amor de Shakespeare.

A obra resultante dessa empreitada tem uma série que equívocos que, articulados conjuntamente, ajudam a explicar o fracasso crítico e comercial que lhe acometeu de forma tão grandiosa quanto a ambicionada para o filme. O primeiro deles é, sem dúvida, a escolha do elenco. Levando em conta que, no texto de Shakespeare, os amantes veroneses são adolescentes - e que muito do seu ímpeto vem dessa juventude desmedida -, ter optado por um elenco mais velho transforma radicalmente a trágica relação entre o casal no texto-fonte em um simples melodrama político no filme adaptado. Leslie Howard tinha então 43 anos e sua parceira de cena, Norma Shearer, tinha perceptíveis 35 anos. É importante lembrar, ainda, que Shearer era, na época, a esposa de Irving Thalberg, que escalara a mulher no filme por ele produzido.

Outro sensível problema do filme está no tom empregado à construção das cenas. O estilo clássico-hollywoodiano empregado por Cukor, em que há uso recorrente de cenas em estúdios, enfatizando romanticamente, via close-up, a expressão facial dos atores, com tentativas mal-sucedidas de transformar em imagens a poesia de Shakespeare - como nas tomadas à noite e na cena do casamento -, tornam o filme muito marcadamente falseado. Como bem explica Kenneth Rothwell (Ibdem: 40), "O estilo clássico de Cukor oferece uma oposição ao expressionismo do

---

[27] Tradução nossa: Reinhardt and Dieterle incarnated this fantasy world of mirror and reverse-mirror effects into a swirling electronic Masque of Light and Dark on the theme of the search for certainty in uncertainty. The casting of Hollywood's effervescent stars by filtering Shakespeare through popular culture made mass audiences comfortable, but the uncomfortable side, the darkness, as subsequently underscored by Jan Kott, remains secreted in the Gothic recesses of Reinhardt's enchanted forest.

filme de Reinhardt. O perigo é que esse realismo visivelmente falso, como uma Verona de piada, pode parecer menos real que as falsificações espalhafatosas do expressionismo"[28].

O fato é que, após essas tentativas comercialmente mal-sucedidas, Hollywood daria um longo tempo até investir novamente em Shakespeare no cinema. O status cultural que, no período silencioso, Shakespeare dava aos filmes e, com isso, atraia uma classe burguesa com poder aquisitivo mais elevado, já não fazia tanto sentido nos anos 1930. Esse status, como demonstram os filmes do período, não mais se convertiam em sucesso nas bilheterias - o que, convenhamos, é desde sempre o interesse maior de Hollywood. O surgimento do filme falado colocou Shakespeare em uma crise com o cinema comercial nos Estados Unidos, que ainda buscava maneiras de se utilizar das histórias das peças - mundialmente conhecidas e em domínio público, o que facilitava a produção e a possível distribuição no mercado internacional - dentro dos limites e das possibilidades da linguagem cinematográfica.

Enquanto Hollywood desistia de Shakespeare, a sua terra natal lhe abraçava novamente: no mesmo ano do *Romeu e Julieta* da MGM, o diretor britânico Paul Czinner lança uma adaptação de *As Lou Like It*, produzida pela Inter-Allied, um braço da Twentieth Century Fox na Inglaterra. Como tal, o filme sofreu de destino semelhante aos seus contemporâneos norte-americanos: o sistema de estúdios e o *star system*, que impunham um regime de encenação limitador, levavam o filme a um falseado realismo, incapaz de abarcar a dimensão expressiva do texto shakespeariano. Czinner, de modo similar à Irving Thalberg, escalou sua então mulher Elizabeth Bergner como Rosalind, que não agradou em nada os críticos e o público.

O principal destaque a se dar ao filme é, certamente, ao ator que interpretava Orlando, Laurence Olivier, então com 28 anos e atuando pela primeira vez em um filme shakespeariano. Olivier, que vinha do teatro e de uma já iniciada carreira no cinema - seu primeiro filme foi *The Temporary Widow* (1930, dir. Gustav Ucicky) -, marcaria definitivamente a história dos filmes shakespearianos alguns anos adiante, embora, em *As You Like It*, ele não tenha gostado do resultado. Conta-se a lenda que, inclusive, Olivier teria afirmado que Shakespeare não servia para ser levado ao cinema (HINDLE, 2007: 30). Verdade ou não, o fato é que esses primeiros filmes falados de Shakespeare sofreram para sintetizar o apelo cultural de sua literatura com um resultado comercial e artístico satisfatório. O próprio Olivier, com *Henry V* (1944) e, principalmente, *Hamlet*

---

[28] Tradução nossa: "Cukor's classical style offers a polar opposite to the filmic expressionism in Reinhardt's *A Midsummer Night's Dream*. The danger is that patently faked realism like a mockup Verona, may turn out looking less real than blatant falsifications of expressionism".

(1948) levaria a cabo essa já aparentemente sacramentada impossibilidade de Shakespeare no cinema, fazendo de seus filmes espetáculos em que a linguagem cinematográfica criava sentido a partir do texto-fonte, sem abdicar da poesia e da estrutura dramática que caracteriza a obra shakespeariana.

3. Shakespeare autoral

Os anos 1940 proporcionaram uma mudança sensível no modo de tratamento da literatura de Shakespeare na tela grande, principalmente, a partir de dois diretores que, embora diferentes em estilo e mise-en-scène, conseguiram fazer do cinema um meio capaz de encenar as suas peças mais célebres, sem deixar de privilegiar as capacidades específicas da linguagem cinematográfica enquanto meio de expressão.

O primeiro deles, do qual já vínhamos falando no tópico anterior, é Laurence Olivier, que trabalho intensamente com Shakespeare entre 1944, quando dirigiu o já mencionado *Henry V*, e 1983, ano em que protagonizou a versão televisiva de *King Lear* produzida pela *Granada Television* e exibida com sucesso na Inglaterra e, posteriormente, nos Estados Unidos. O outro é Orson Welles, figura emblemática da modernidade cinematográfica nos Estados Unidos, que, no entanto, enfrentou inúmeras dificuldades para realizar os seus filmes em Hollywood - devido a um constante e inabdicável radicalismo estético que, quase sempre, não se convertia em retorno financeiro.

Tanto Welles quanto Olivier, a partir de estratégias próprias de criação de sentido, puderam aproximar Shakespeare ao cinema com grande repercussão, utilizando as possibilidades estéticas que o cinema do pós-guerra apresentava, sem abrir mão de um trabalho com o texto shakespeariano falado na sua língua nativa. Com isso, abriu-se um amplo campo de estudos sobre o problema da adaptação cinematográfica, focado a partir de então na figura de Shakespeare - que, envolta no manto de respeitabilidade cultural e de cânone literário, viu-se agora imersa em filmes que radicalizavam o uso de procedimentos cinematográficos para, a partir de sua literatura, realizar obras singulares e maduras. Como bem compara Maurice Hindle: “Como Olivier, Welles era um ator-diretor habituado com as convenções de atuação e de produção tanto dos palcos quanto dos filmes, e era capaz de - e aberto à - mistura efetiva de ambos em seus filmes shakespearianos”[29]

[29] Tradução nossa: “Like Olivier, Welles was an actor-director familiar with the acting and the production conventions of both stage and film, and was able and willing to mix these together effectively in his Shakespeare films”.

(HINDLE, 2007: 31).

3.1. Nacionalismo e subjetividade nas adaptações de Laurence Olivier

Laurence Olivier é, sem dúvida, uma das figuras mais importantes quando o assunto é Shakespeare no século XX, por seu papel como ator teatral em vários momentos da carreira e, especialmente, ao conseguir levar para as telas (tanto a cinematográfica quanto a televisiva) versões das peças que conseguiam obter sucesso de crítica e de público. Como vimos anteriormente, ao atuar na adaptação de *As You Like It* dirigida por Paul Czinner em 1936, Olivier rechaçara a possibilidade de Shakespeare, sempre tido em tão alta conta nos palcos ingleses de onde ele viera como ator, ser levado para as telas cinematográficas com semelhante sucesso de público e de crítica.

Na quase uma década que separa a sua mal-fadada atuação no filme de Czinner, e a adaptação de *Henry V* que lhe tornaria o inventor do filme shakespeariano moderno, Olivier transitou entre os palcos britânicos e o cinema americano com crescente e continuado sucesso, sendo dirigido nesse ínterim por figuras como William Wyler (*Wuthering Heights*, 1939), Alfred Hitchcock (*Rebecca,* 1940), Robert Z. Leonard (*Pride and Prejudice*, 1940) Michael Powell (*49th Parallel*, 1941) e Alexander Korda (*That Hamilton Woman*, 1941). Esse contato com diretores europeus que migraram para Hollywood às vésperas e durante a Segunda Guerra Mundial - e cujo trabalho seria fundamental para definir o estilo do cinema americano dos anos 1940 e 1950 - colocou Olivier face a face com grandes artistas que buscavam explorar as capacidades narrativas e estéticas do cinema clássico.

Olivier passaria a considerar o retorno a Shakespeare a partir do projeto de *Henry V*, em que utiliza uma série de estratégias auto-reflexivas, incluindo aí a célebre cena do início, em que a câmera avança por sobre o mapa da Londres elisabetana, corta por cima do Tâmisa e aterrissa em uma réplica do *The Globe*, entremeando o público variado de lordes e artesãos, até aportar no palco onde, nesse momento, começa a encenação de fato da peça em cartaz. A transferência do palco para as telas, e, principalmente, a transferência do palco *na* tela para o campo de guerra (como ocorre na representação da batalha de Agincourt), fazem com que, de maneira intensamente auto-reflexiva, o processo de adaptação incorpore a manipulação de tempo e espaço, e de formas de encenação, para o centro de representação da peça shakespeariana.

Tratam-se, portanto, de camadas superpostas de encenação, que se intercalam criando um painel matizado dos espaços fílmico e teatral em tensão de significado. Nesse sentido, trata-se do primeiro momento na história das adaptações cinematográficas, em que Shakespeare se aproxima do cinema moderno que estava em vias de estourar na Europa do pós-guerra. No filme, há uma clara tensão entre o realismo e a encenação, marcadamente na figura do palco teatral elisabetano, composto de modo arquitetural semelhante ao da época de Shakespeare, que dá lugar ao espaço físico do campo de batalha e dos castelos, criando um premente tensionamento entre o palco enquanto espaço de encenação teatral, e o campo aberto como local privilegiado para a narrativa cinematográfica, capacitada que está a transitar entre o interno e o externo, entre o presente, o passado e o futuro.

Como tal, o filme de Olivier marca o nascimento de um novo modo de realizar Shakespeare no cinema, pondo em estado de irresoluta tensão o realismo da linguagem cinematográfica clássica e a auto-reflexividade do cinema moderno. O seu discurso visivelmente político - em favor da Inglaterra contra o nazismo em plena Segunda Guerra Mundial - junta-se à sua composição estética, precisamente nesse espaço irrequieto entre o clássico e o moderno. Com isso, Shakespeare passou, a partir dos anos 1940, a ser objeto de realizações de inegável interesse estético, capazes que foram de colocar a modernidade cinematográfica que estava em vias de explodir - com o Neo-realismo italiano e, posteriormente, a Nouvelle Vague francesa - em contato direto com a literatura dramática shakespeariana que, semelhantemente, colocara em tensão categorias clássicas do teatro como as unidades de tempo, espaço e ação, a catarse e a finalidade trágica.

> O filme [*Henry V*] não apenas lançou e inventou o filme shakespeariano moderno, mas também mostrou que adaptações de Shakespeare podiam sobreviver tanto no Palácio quanto nas mais nobre sala de arte. Olivier criou um equivalente cinematográfico para as irresistíveis ambigüidades da visão shakespeariana do rei *Henry V*. O filme, ao recapitular a mais primordial dicotomia do cinema, entre o realismo dos irmãos Lumière e a fantasia de Georges Méliès, simultaneamente interroga o atoleiro de dúvidas na peça de Shakespeare sobre a natureza do governo, da realeza e do herói, o jovem rei Hal. (ROTHWEEL, 2007: 50)[30].

Embora saibamos que *Henry V* já apresenta estratégias renovadoras da presença de Shakespeare no cinema - como a mencionada tensão entre a auto-reflexividade e a linguagem

[30] Tradução nossa: "The movie [*King Henry V]* not only launched, indeed invented, the modern Shakespeare film, but also showed that the Shakespeare movie could survive in the Palace theatre as well as in the rarified art houses. Olivier created a cinematic equivalent to the tantalizing ambiguities that reside in the Shakespearean vision of *King Henry V.* The movie in recapitulating the most primal dichotomy in film making between the realism of the Lumière brothers and the fantasy of Georges Méliès simultaneously interrogates the quagmire of doubts in Shakespeare's play about nature of governance, of kingship, and of the hero, young King Hal".

narrativa clássica -, é de fato com *Hamlet* (1948), que Shakespeare encontraria o seu lugar privilegiado não apenas no cinema narrativo clássico em sua tensão com a modernidade, mas nas possibilidades econômicas de público capitaneadas pela adaptação. Olivier, após o sucesso de crítica e de público de *Henry V*, entra em um longo processo de trabalho para adaptar *Hamlet*, como resultado de um longo processo entre o fim da Segunda Guerra Mundial e o lançamento do filme, no meio do qual ele encena no teatro diversas peças, das quais se destaca *Richard III*.

Hamlet de Olivier possui algumas características fundamentais que o destacam de qualquer adaptação anterior: primeiramente, um largo sucesso de público e de crítica, que culminou com a premiação no Oscar - foi o primeiro filme inglês a obter o prêmio máximo de Melhor Filme -, tornando-se até então, interessantemente, o mais bem sucedido filme shakespeariano em Hollywood; além disso, destaca-se a utilização criativa da fotografia em preto e branco (intencionalmente concebida dessa forma, até porque o seu filme anterior, *Henry V*, havia sido fotografado em cores), que em muitos momentos contrapõe a dualidade premente da peça com as tonalidades de cinza na composição da mise-en-scène - como relaciona Maurice Hindle, "ele se inspirou fortemente em estilos e técnicas usados no então popular gênero do "filme noir" americano, e também nos primeiros estilos do Expressionismo Alemão no cinema" (HINDLE, 2007: 51)[31].

Na mesma linha, destaca-se no filme a utilização da profundidade de campo, que havia se tornado altamente expressiva a partir dos filmes *A Regra do Jogo* (*La régle du jeu*, 1939, dir. Jean Renoir) e *Cidadão Kane* (*Citizen Kane,* 1941, dir. Orson Welles), ainda que, como explica Kenneth Rothwell, a influência maior para Olivier fora não os filmes francês e americano, mas uma produção de *Hamlet* da BBC, de 1947, dirigida por Basil Adams e produzida por George More O'Ferrall, que utilizava um *décor* labiríntico, com portas ao fundo que se abriam para dar entrada a novas cenas. Lembremos que, nesse época, os dramas televisionados (conhecidos como *teleplays*) eram exibidos ao vivo, já que não havia ainda a tecnologia do vídeo tape.

No que concerne à narrativa, a principal transformação no filme foi a supressão do personagem Fortinbrás - tanto o antigo rei da Noruega, derrotado pelo pai de Hamlet, quanto o seu filho, que buscava invadir a Dinamarca para reclamar as terras perdidas na batalha primeva. A obrigação de vingança a que os filhos são obrigados, na peça, a cumprir em relação aos pais mortos

---

[31] Tradução nossa: "it drew heavily on the styles and techniques used in the then popular genre of American 'film noir' and also the earlier styles of German Expressionist cinema".

estrutura um conjunto de personagens de forma orgânica e espelhada: o príncipe Hamlet deve vingar a morte de seu pai, assim como Fortinbrás luta para vingar o seu e Laertes, semelhantemente, retorna da França para cumprir o mesmo ritual em relação à Polônio. Outra ausência planejada, nesse sentido, foi a de Rosencrantz e Guildestern, cuja presença, na peça, em muitos momentos servem para o príncipe exercer a sua irônica presença ensandecida, além de marcar o isolamento afetivo a que ele está sujeito - afinal, os seus melhores amigos seriam cooptados pelo Rei Claudius para vigiar e, posteriormente, encaminhar Hamlet para a morte na Inglaterra.

O tema da guerra que atravessa a peça é completamente elidido no filme, tornando a trama muito mais focada na experiência subjetiva do protagonista, especialmente, na sua relação sexual com a mãe e com Ofélia. O filme, nesse sentido, é mais sobre um homem que não consegue se relacionar com as mulheres, do que um homem que não consegue agir (ROTHWELL, 2007: 57). Além disso, como acrescenta Neil Taylor: "a impressão de que o filme como um todo explora a vida interior de Hamlet é reforçada pelo uso da voz *off* que apresenta quase a totalidade dos solilóquios do protagonista" (TAYLOR, 2004: 182)[32].

A ausência da trama política de guerra, cujas conseqüências ressoam nas tomadas de poder sucessivas ao longa da história recente da Dinamarca - e sobre a qual sabemos através dos diálogos dos personagens - reconfiguram sensivelmente a trajetória do protagonista. Ao juntar isso a uma mise-en-scène em que o preto e branco e o uso expressivo da profundidade de campo compõe um espaço restrito e claustrofóbico - "Denmark is a prison", lembremos -, *Hamlet* de Olivier consegue construir um filme que aos mesmo tempo que mantém o respeito à linguagem do texto-fonte, é capaz de alterá-lo, sempre enfatizando o seu olhar cinematográfico próprio para a história do príncipe dinamarquês. Ou seja, é uma adaptação que compreende as capacidades estilísticas próprias do seu meio de expressão (mise-en-scène, fotografia, décor) e as utiliza para potencializar uma visão particular sobre o texto dramático que lhe serve de fonte. Como sintetiza Kenneth Rothwell (Ibidem: 59): "Olivier, como muitos outros, fez o seu melhor com a câmera para transmitir a 'justa causa' de Hamlet, apesar de que, como o próprio príncipe, nenhuma produção teatral, nenhum acadêmico, nenhum crítico jamais vai mergulhar no mistério de como melhor

[32] Tradução nossa: "the impression that the film as a whole explores Hamlet's inner life is reinforced by using of voice-over in order to realize almost the whole of Hamlet's soliloquies".

contar essa história de forma 'justa'"[33].

O último filme shakespeariano dirigido por Laurence Olivier foi *Richard III* (1955), provavelmente o de menor relevância, visto que não possuía a inventiva metalinguagem de *Henry V*, nem a habilidade cinematográfica de construção de mise-en-scène de *Hamlet*. Ao que consta, Olivier não tinha o interesse de dirigir o filme, tendo buscado Carol Reed - então uma figura destacada no cinema britânico - para o papel da direção. Com a recusa de Reed e o conseqüente estímulo da então esposa Vivian Leigh - estrela de filmes com *...E o Vento Levou* (*Gone with the wind*, 1939, dir. Victor Fleming) e *Um Bonde Chamado Desejo* (*A streetcar named desire,* 1951, dir. Elia Kazan) -, Olivier resolveu aceitar a tarefa, embora seu desejo mesmo fosse focar na construção do protagonista, um personagem que ele já encarnara incontáveis vezes nos palcos teatrais.

O filme marca o retorno do diretor na utilização do Technicolor - que ele já utilizara em *Henry V* -, com uma encenação pesada e rígida sobre uma cenografia falsamente medieval (COURSEN, 2007: 102), que privilegia os interiores dos palácios e, quando muito, as áreas abertas em frente às portas imperiais. O principal artifício que se destaca em *Richard III* - e que marca, em relação aos filmes anteriores, uma sensível diferença na composição do realismo cinematográfico - está na forma de apresentação dos solilóquios. Se em *Hamlet* predomina a utilização da voz off para acessar o pensamento do protagonista, em *Richard III* o que se vê é o personagem olhando diretamente para a câmera e enunciando as suas falas, como se partilhasse, através da interpelação do olhar, os seus pensamentos diretamente com o público.

Laurence Olivier ainda participaria, como ator, de outras produções audiovisuais a partir de Shakespeare, como *Othello* (1965, dir. Stuart Burge), em que faz o papel do protagonista com o rosto pintado de negro, além das versões televisivas de *The Merchant of Venice* (1973, dir. Jonathan Miller e John Sichel), em que faz o papel de Shylock, e a já citada *King Lear* (1983, dir. Michael Elliot), em sua derradeira atuação shakespeariana nas telas. Embora restrito, como diretor, a apenas três filmes em um espaço de tempo de pouco mais de dez anos, Olivier figura entre as personalidades mais ligadas a Shakespeare no mundo do entretenimento do século XX, seja nos palcos teatrais, na grande tela do cinema ou na tela pequena da televisão. E isso não apenas devido a uma continuada paixão pela literatura dramática do principal escritor de língua inglesa, que o fez encenar, como ator de diferentes mídias, repetidas vezes vários dos personagens shakespearianos

[33] Tradução nossa: "Olivier, like many others, has done his best with a camera to report Hamlet's 'cause aright', though like the prince himself no stage production, no scholar, no critic will ever plumb the mystery of how best to tell that story 'aright'."

mais célebres, mas por ter tido a capacidade de utilizar expressivamente os meios cinematográficos para transmitir toda a grande e matizada potência do teatro elisabetano e jacobino em que Shakespeare viveu e criou.

De fato, o cinema enquanto linguagem possui características e estratégias estilísticas que lhe são próprias. Por isso, ao reconhecer e se apropriar desses artifícios, Olivier conseguiu inserir Shakespeare definitivamente na pauta das possibilidades do cinema. O seu *Hamlet* não é o *Hamlet* de Shakespeare, bem como o *Hamlet* de Shakespeare não é o mesmo do *Saxo Grammaticus,* que, certamente, não é o mesmo das lendas orais que o geraram. Adaptar, aqui, é portanto dar à história um ponto de vista estético, um olhar próprio, capaz de valorizar o outro (nesse caso, Shakespeare) ao se investir em si próprio (ou seja, na linguagem cinematográfica).

3.2. Welles, Shakespeare e o cinema moderno

Nessa linha, o papel de Orson Welles é igualmente importante para marcar o devido envolvimento de Shakespeare com o cinema. Contemporâneo de Olivier na produção de filmes, a figura de Welles está, porém, associada muito mais ao próprio cinema enquanto linguagem, e ao nascimento do cinema moderno, do que às adaptações literárias *per se.* Welles, desde pequeno envolvido com o mundo artístico, vem num primeiro momento do teatro e do rádio, onde se destacara como produtor de programas radiofônicos a partir de clássicos da literatura e textos dramáticos contemporâneos - é dele, por exemplo, a célebre difusão de um programa que emulava jornalisticamente uma falsa invasão de alienígenas na Terra (semelhante à descrita no famoso romance de H.G. Wells), que causou comoção pública entre os que acreditavam ser verdadeira aquela Guerra dos Mundos.

Welles sempre foi tido como um jovem prodígio, especialmente a partir da sua atuação na rádio americana, e esse prestígio possibilitou um contato da RKO para dirigir o seu primeiro filme. Na condição de jovem estrela, Welles conseguiu um contrato de trabalho que, diferentemente do funcionamento regular do cinema industrial norte-americano, lhe dava domínio praticamente completo em todas as fases da produção, desde o roteiro até a montagem. Com isso, ele pôde realizar as filmagens e a edição de *Cidadão Kane* (1941), com uma radicalidade estética que nunca se havia visto no cinema hollywoodiano, com destaque para o uso criativo da profundidade de campo, do posicionamento e dos movimentos de câmera, da narrativa não-linear com

multiplicidade de pontos de vista sobre a história, da fotografia expressionista em preto e branco, só para ficarmos com alguns exemplos de técnicas cinematográficas mais afeitas à arte moderna do que ao cinema clássico de Hollywood.

O impacto de *Cidadão Kane*, embora não se transformando imediatamente em acolhimento crítico e financeiro na indústria de cinema, ressoou pelos anos seguintes, especialmente, influenciando o cinema moderno que estava em gestação na Europa do pós-guerra. Depois de todos os problemas que o filme causou para a RKO - além da perda de dinheiro, pois não fora bem sucedido nas bilheterias, *Cidadão Kane* enfrentou um tumultuado processo capitaneado pelo magnata das telecomunicações William Randolph Hearst, cuja vida havia inspirado o roteiro de Welles -, a vida do cineasta em Hollywood não seria nem um pouco facilitada. O seu segundo filme, *The Magnificent Ambersons* (1942), realizado já com maiores restrições da RKO, não fora montado do jeito que Welles desejava, posto que ele, em viagem ao Brasil para realizar um documentário financiado pela política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos com a América Latina, enfrentou inúmeras dificuldades de produção, estourando o orçamento inicial de um milhão de dólares e sendo alijado do projeto e despedido da RKO.

Ao não encontrar as possibilidades de finalizar os filmes respeitando o seu projeto estético, Welles demorou a dirigir novamente, tendo voltado a trabalhar com rádio - em programas da CBS - e com teatro. Em 1946, ele dirigiu *The Stranger*, um filme noir de perseguição com poucos custos e que teve uma bem sucedida jornada nas bilheterias, que daria a Welles um breve fôlego para encampar novos projetos. Logo em seguida, ele encabeçou o projeto de uma adaptação teatral de *A volta ao mundo em oitenta dias*, livro do Julio Verne, transformado num irônica comédia musical, que contou com canções e músicas incidentais de Cole Porter. A peça redundou em um estrondoso fracasso, que levou Welles quase à falência completa - tendo, inclusive, começado uma longa batalha com o governo norte-americano por causa do não pagamento de inúmeros impostos. Para sanar as dívidas, ele pediu dinheiro a Harry Cohn, então presidente da Columbia Pictures, em troca de se comprometer a dirigir um próximo filme sem nenhum custo - o resultado disso foi *A Dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), que, apesar da trama policial e do clima noir, não conseguiu extrair da sua protagonista (Rita Hayworth, então esposa de Welles) o prestígio necessário para o sucesso nas bilheterias.

É nesse momento que Welles encampa a sua primeira investida de levar Shakespeare ao cinema. Logo após o fracasso de *A Dama de Shanghai*, ele ainda conseguiu convencer a Republic

Pictures, uma companhia cinematográfica independente, fundada em 1934 com foco em filmes B, a financiar, com baixo orçamento, uma adaptação de *Macbeth*. Para entender a história de Welles com Shakespeare, devemos voltar um pouco a seu tempo de ator teatral, antes do sucesso nas rádios e no cinema. De fato, já em 1933 ele atuava nos palcos de Nova Iorque. Nesse ano, ele participou dos ensaios de uma versão de *Romeo and Juliet* para a companhia de Katharine Cornell, cuja encenação seria assistida por John Houseman, na época o diretor do *Federal Theatre Project*, projeto do governo americano de estimular as artes dramáticas durante o período da Grande Depressão. Fazia parte desse projeto o *Negro Theatre Project*, uma iniciativa nacional que estimulava a criação de grupos dramáticos entre a população negra mais pobre.

A partir desse primeiro contato com Welles, John Houseman fascinou-se pela postura artística do jovem ator, convidando-o a dirigir uma peça para o *Negro Theatre Project*. Welles e Houseman começaram então a trabalhar em uma encenação de *Macbeth*, que seria transposta para o Caribe, transformando-se em uma história de luta de poder colonial, opressão e violência. A peça ficou conhecida como *Voodoo Macbeth* (1936), e seu sucesso de crítica e público, junto a uma seguinte encenação teatral shakespeariana - *Julius Caesar* (1937) -, ajudaram a elevar a figura de Welles ao posto de jovem prodígio que ele ocuparia até o início dos anos 1940 e sua conseqüente ida ao cinema.

Doze anos depois, portanto, Welles volta a *Macbeth* para, agora, realizar uma adaptação cinematográfica da peça mais violenta de Shakespeare. Com pouco dinheiro e muita inventividade, Welles criou um filme denso, cheio de estratégias estilísticas próprias ao cinema wellesiano, como por exemplo, a fotografia em preto e branco, em que os contrastes e os tons de cinza modulam a experiência subjetiva do protagonista, e os posicionamentos de câmera, através do uso metonímico dos enquadramentos e da composição, que buscam equivalentes visuais para as imagens poéticas do texto shakespeariano.

O texto também é algo constantemente trabalhado em *Macbeth*, não apenas em sua relação com as imagens e a mise-en-scène planejada por Welles, mas na própria forma de manipular as palavras, avançando ou retrocedendo cenas e diálogos sem a preocupação em ser fiel ao texto em sua materialidade. Como a grande maioria dos filmes adaptados de Shakespeare, não há aqui a manutenção do texto em sua versão integral - visto que tornaria a obra muito longa -, por isso, o modo como os cortes são realizados indica também um olhar específico sobre a peça adaptada. Seja projetada em uma voz *off*, seja falada diretamente por cada personagem, as palavras possuem

dimensões de sentido que, em *Macbeth*, são sempre pensadas em contraponto às imagens, ofertando um jogo interpretativo para quem, conhecendo a ordem e a seqüência das falas, infere sentido a essas articulações propostas pelos cortes e reposicionamentos.

Os cenários e o figurino buscam mais uma visualidade expressionista do que o realismo cenográfico habitual dos filmes hollywoodianos. Trata-se de uma gramática cinematográfica bastante sofisticada, que em alguns momentos serve para iluminar cenas importantes do texto-fonte (como a articulação da montagem na cena em que Lady Macbeth lê a carta enviada pelo marido, no primeiro ato), mas em outros casos parecem apenas tentar solucionar problemas de produção causados pela falta de verba (como ocorre com a dublagem das vozes, em muitos momentos bastante "radiofônica", em que se verifica a influência do meio na carreira e no estilo de Welles). "Uma das razões para que o filme, como o próprio Welles, oscile entre o sublime e o ridículo, repousa nas complicadas manobras nas fases tanto de pré quanto de pós-produção" (Ibidem: 72)[34].

Essa dificuldade de manter coeso um projeto, que marcaria a carreira de Welles de modo muito forte, torna o filme ao mesmo tempo um libelo da luta do artista contra a rigidez dos grandes sistemas de produção, e um brilho cintilante de algo que poderia ter sido mais do que realmente é. Apesar de todas essas dificuldades, o filme - mesmo tendo sido cortados dois rolos da montagem final que fora lançada - fora exibido no Festival de Veneza de 1947, demonstrando que o lugar onde Welles poderia experimentar todas as suas possibilidades estéticas era não a Hollywood onde surgira como um *enfant terrible,* mas a Europa onde o caldeirão cinematográfico fervia com o Neo-realismo italiano e os prenúncios de novos cinemas. O aprazo confesso de Jean Cocteau pelo filme mostra a relação que, olhando hoje, parece evidente: o cinema wellesiano sempre esteve mais próximo das vanguardas européias dos anos 1920 e 30, do que do cinema industrial hollywoodiano em que fora gestado.

E foi esse o caminho seguido por Orson Welles nos anos que seguiram. Não mais encontrando em Hollywood as condições emocionais e produtivas para realizar os seus filmes, ele partiu para o velho continente no fim de 1947, em busca de mais liberdade artística e melhores possibilidades de trabalho. Lá, ficou trabalhando como ator, principalmente, em filmes ingleses, enquanto arregimentava dinheiro e equipe para realizar um completamente autoral *Othello*, que seria lançado apenas em 1952 na Europa e em 1955 nos Estados Unidos, o que demostra a

---

[34] Tradução nossa: "One of the reasons that the movie, like Welles himself, oscillates between the sublime and the ridiculous lies in the complicated maneuvers in both the pre- and post- production phases".

dificuldade de Welles em realizar e distribuir a sua obra.

Toda sorte de dificuldades foi encontrada, desde problemas em filmar as seqüências com os atores - devido aos problemas financeiros, as filmagens levaram quase três anos, durante os quais Welles esperava a oportunidade de juntar uma equipe e realizar esparsamente as tomadas que fossem possíveis - até a montagem final do filme, que levou vários meses em que o diretor tinha que intercalar a edição com o seu trabalho como ator para possibilitar financeiramente a existência do filme. Apesar de tudo isso, *Othello* foi lançado no Festival de Cannes e ganhou a Palma de Ouro, fato que comprovava a condição contraditória em que Welles vivia: respeitado na Europa, desprezado nos Estados Unidos, mas em nenhum lugar com condições materiais concretas para realizar os seus projetos do modo que lhe aprouvesse.

No *Othello*, podemos destacar uma mudança de concepção na própria cinematografia de Welles. Se, desde de *Cidadão Kane*, o diretor aprendera com o fotógrafo Greg Tolland que a composição da cena enquanto unidade deve ser privilegiada na fotografia (daí o uso criativo da profundidade de campo e do plano-seqüência), em *Othello* as dificuldades de produção, com planos sendo filmados de maneira esparsa durante vários anos, não permitiram a manutenção dessa unidade. As tomadas mais curtas, os planos mais próximos e menos elaborados em termos de composição, refletiram-se em uma montagem mais truncada, que privilegiava mais a inteligibilidade das cenas do que uma unidade de sentido que atravessasse o filme.

Ainda assim, é inegável a beleza de composição de várias tomadas, como a cena inicial retroativa, com o corpo morto do protagonista e sua esposa sendo carregado nas ruas, e um Iago animalesco, suspenso no alto dentro de uma jaula; ou ainda a soberba cena da morte de Desdêmona, com sua composição que privilegia as linhas diagonais e seu jogo de sombra que faz de Othello uma criatura das trevas quando embebido das dúvidas implantadas por Iago. “Mise-en-scène é importante, principalmente na produção de Welles, porque ela opera todo o tempo em conjunçao com as noções da peça de uma falsa ‘mise-en-scène’ construída por Iago para Othello” (JESS-COOKE, 2007: 62)[35].

Outro elemento de relevante destaque no filme de Welles é a utilização barroca dos sons (música, diálogo e ruídos de ambiência) em integrada relação com a composição das imagens, o jogo de claro e escuro, e o ritmo empregado pela montagem. Em vários momentos, as passagens

---

[35] Tradução nossa: “*Mise-en-scène* is chiefly important in Welles’ production because it operates at all times in conjunction with the plays notion of the fake *mise-en-scène* that Iago constructs for Othello”.

musicais impregnam as imagens de volume, seja para apaziguar uma tensão dramática, seja para antecipar, num momento de calmaria, uma tensão que se projeta para as cenas posteriores. Além disso, esses sons e essas imagens são constantemente utilizadas como estratégias metonímicas de tornar sonoras e visuais, as seqüências do texto-fonte, cuja poesia é carregada de imagens simbólicas. Nesse sentido, como explica Kenneth Rothwell:

> O *Othello* de Welles é um exercício hermenêutico no modo como retira segmentos da peça e os reconstitui espacialmente para lançar uma luz nova sobre as maquinações de Iago. Os segmentos, como os quebra-cabeças de Susan Alexander em *Cidadão Kane*, devem ser montados na mente do espectador, preferencialmente, com a ajuda técnica de um gravador de disco laser e um reprodutor de discos da Pionner (Ibidem: 76)[36].

Depois do longo e tortuoso trabalho que foi realizar *Othello*, Welles levaria quase uma década para filmar novamente Shakespeare. No meio desse tempo, ele ainda voltaria aos Estados Unidos, onde dirigiria um de seus filmes mais célebres, *Touch of Evil*, de 1958, junto a outros filmes de menor expressão, mesmo que em cada um deles estivesse sempre presente a marca definitiva do autor, seja na concepção de uma visão de mundo impregnada da violência em busca do poder, seja na concepção do quadro e da mise-en-scène que definem o olhar e o ritmo próprios de cada filme.

Após esse retorno aos Estados Unidos, Welles mais uma vez seguiu para a Europa. Já tendo iniciado, no México, as filmagens de sua adaptação de *Don Quixote*, ele aportou na Itália, onde continuou esparsamente o filme - que nunca seria finalizado -, a partir de um programa de televisão para a RAI, e deu início às filmagens de *O Processo* (*The Trial,* 1962), a partir do romance homônimo de Franz Kafka, considerado por muitos a sua melhor obra. No ano seguinte, filmando na França e, principalmente, na Espanha, Welles realizou então o seu terceiro e derradeiro filme a partir de Shakespeare: *Chimes at Midnight*[37] (1963), uma colagem de cenas de cinco peças, centrada na figura de sir. John Falstaff, interpretada pelo próprio Welles.

O filme parte de um antigo projeto teatral, chamado *Five Kings*, em que o diretor sintetiza, de forma bastante criativa, eventos passados nas peças *Henry IV, part 1*, *Henry IV, part 2*, *Richard II*, *Henry V* e *The Merry Wives of Windsor*. O filme é uma grande celebração da inocência, não a

---

[36] Tradução nossa: "Welles's *Othello* is an exercise in hermeneutics in the way that it take segments of *Othello* and reconstitutes them spatially to throw fresh light on the machinations of Iago. The segments, like Susan Alexander's jigsaw puzzle in *Citizen Kane*, must be reassembled in the mind of the viewer, preferably with the technical help of a laser disc recording and a Pionner disk player".

[37] No Brasil, o filme foi lançado apenas com o título de *Falstaff.*

inocência infantil dos que não estão familiarizados com os meandros da vida, mas a inocência dos que, conhecendo o logro, a vileza, o acinte e a violência, foram capazes de investir no afeto e na amizade para, logo depois, serem aviltados pela traição.

O Falstaff retratado por Welles carrega exatamente essa tristeza trágica, marcada pela figura do Príncipe Hal e seu processo de transição entre um bêbado juvenil e um futuro rei. Sem tomar conhecimento das conseqüências desse processo, Falstaff atravessa o filme como um bufão apaixonado, que sofre pelo fato de não obter de Hal as promessas que este, enquanto príncipe, fizera nas mesas de bar. O filme mostra, numa brilhante leitura das peças históricas de Shakespeare, o princípio básico da imposição dos códigos sociais sobre os afetos interpessoais: a obrigação de Hal com o trono da Inglaterra, após a morte de seu pai, é muito maior que a sua "obrigação moral" com Falstaff, uma figura a quem não mais convém estar associado o novo rei da Inglaterra. Ao reconhecer essa incompatibilidade das relações interpessoais com as relações de poder, Falstaff sucumbe a seu destino trágico, incapaz de se adequar a essa estrutura social que lhe aparta do melhor amigo.

Chimes at Midnight mostra, mais uma vez, o rigor na composição dos planos e na articulação da montagem capaz de criar ritmos e ambiências cinematográficas. Duas cenas são exemplares para iluminar o modo apurado de concepção da mise-en-scène característico de Welles: primeiramente, a batalha de Agincourt, filmada em um campo aberto, com tomadas rápidas e visualmente compostas, mostrando o progressivo entorpecimento de Falstaff no meio da batalha, incapaz de avançar sobre os inimigos, mas rogando pragas e depois celebrando uma coragem que nunca houve em seus gestos. O ridículo da situação, capaz de gerar momentos cômicos pela postura de um velho gordo, barbado e covarde durante um violento confronto, é também o momento em que mais frágil e ternamente surge o personagem em toda a sua grandeza. É essa fragilidade que eleva o espírito trágico do filme, quando Falstaff é expulso do palácio pelo agora rei Henry V. Composta de tal maneira a nos fazer rir e preparar o choro vindouro, a cena de Agincourt é uma das mais impactantes não só do próprio Welles, mas de toda a história de Shakespeare no cinema.

O complemento estilístico a essa cena é exatamente aquela em que, próximo ao fim do filme, Falstaff vai ao palácio, durante a coroação, reclamar de Hal suas promessas anteriores. A mise-en-scène apresenta um trono central, margeado por colunas que interceptam a entrada de luz, ante a qual se dispõe uma horda de soldados, criando um corredor matizado pelo contraste de claro e escuro. Já havíamos visto esse espaço na cenas em que o rei Henry IV aparece, até a sua

convalescência e conseqüente morte, a partir da qual, finalmente, o príncipe toma clareza quanto a seu destino real.

Sabemos que Hal, ao assumir o trono, não pode mais estar afiliado a Falstaff, por isso, quando o glutão chega ingenuamente ao palácio, pronto para ser nomeado ministro, deparamo-nos com uma situação inevitavelmente trágica, articulada de modo muito preciso na mise-en-scène composta por Welles. Na entrada do palácio, com o rei passando a cavalo diante de uma platéia de súditos, separados pelas lanças dos soldados, já antecipamos como a separação social inevitável entre Hal e Falstaff está devidamente marcada na composição das cenas. Falstaff se aparta da multidão e, ao se aproximar do rei, ajoelha-se clamando a fala do amigo: "My king! my Jove! I speak to thee, my heart!", a que o príncipe retruca: "I know thee not, old man: fall to thy prayers/ How ill white hairs become a fool and jester!" (*Henry IV, part 2*, ato V, cena 5). Ao perceber a tomada de consciência de Falstaff, cuja ingenuidade vínhamos acompanhando com deleitosa comicidade, somos incisivamente apanhados pela força da tragédia que, de modo avassalador, invade a tela e define o destino do protagonista.

Welles consegue, ao fim, a síntese mais potente da estrutura dramática shakespeariana (tomada não de uma, mas de cinco peças ao mesmo tempo), com as capacidades expressivas que o cinema moderno possibilitava em princípios da década de sessenta. Sem abdicar de uma paixão reiteradamente anunciada pelo Bardo inglês, Welles fora capaz de transportar esse sentimento para as telas, através não da fidelidade estéril a seu objeto de culto - fidelidade essa que há tanto dominava as discussões sobre Shakespeare no cinema -, mas por uma consciência artística visionária, capaz de reconhecer a necessidade, para uma bem sucedida adaptação, de um balanço correto e equilibrado entre o respeito e a transgressão.

Se pensarmos que o segundo filme shakespeariano de Laurence Olivier ganhou o Oscar e o segundo filme de Welles ganhou a Palma de Ouro, podemos vislumbrar com nitidez as posições que os dois diretores tiveram no processo de levar Shakespeare a um lugar de destaque na história do cinema. Cada qual a seu modo, as duas perspectivas foram importantes ao demonstrar a necessidade de investir na mise-en-scène cinematográfica no processo de adaptação, uma vez que a construção desses olhares sobre as peças demonstram que, ao adaptar, deve-se buscar uma síntese entre de onde se vem (o texto-fonte) e para onde se vai (o filme adaptado).

A dificuldade de estabelecer essa síntese com equilíbrio e destreza, ao pensarmos a história da adaptação de Shakespeare ao cinema, ajuda a destacar as obras de Olivier e Welles como pontos

de partida importantes para o estabelecimento de uma consciência cinematográfica do processo adaptativo, que se consolida em estudos aprofundados (particularmente, a partir da década de 1970) onde a fidelidade ao texto-fonte importa menos do que a capacidade de cada realizador em fazer esse texto dialogar com outras referências (sejam elas cinematográficas, teatrais, literárias, sócio-históricas, etc.), na ambição de potencializar um com a força do outro, sem privilégios preconcebidos.

4. A era das adaptações interculturais

A seqüência dos anos 1950 e 60 apresenta uma interessante mudança no panorama das preocupações sobre Shakespeare no cinema, a partir de uma série de filmes não-anglófonos realizados em países como Japão e União Soviética, que ganharam relevo crítico internacional e colocaram pela primeira vez em pauta as questões de adaptação intercultural que são o foco de nossa tese de doutorado. Nesse contexto, embora outras obras tenham sido realizadas em diferentes lugares, o destaque é certamente para os filmes realizados por Akira Kurosawa e por Grigori Kozintsev, cada qual utilizando estratégias específicas para a tradução do texto shakespeariano e sua adaptação às circunstância culturais do local onde foram originados.

Antes de comentar sobre a obra desses dois realizadores, devemos lembrar o fato de que a adaptação intercultural, no cinema silencioso, principalmente após a consolidação comercial do longa-metragem de ficção, foi um artifício bastante utilizado por cineastas de vários países, em especial na Europa. A carência dos diálogos sonorizados, que obrigavam às imagens uma autonomia narrativa articulada pela montagem, além da óbvia facilidade comercial de utilização das histórias de Shakespeare (eram conhecidas do grande público e não havia necessidade de pagar direitos autorais), foram condições importantes para o florescimento desses filmes na França, na Alemanha e na Itália durante os anos 1910 e 20. Mesmo que o surgimento do cinema sonoro não tenha interrompido imediatamente a utilização de Shakespeare em países não-anglófonos - vide o filme indiano *Khoon Ka Khoon* (1935, dir. Sohrab Modi, adaptado de *Hamlet*), o alemão *Die Lustiger Weiber* (1936, dir. Carl Hoffmann, a partir de T*he Merry Wives of Windsor*) e o espanhol *Julieta y Romeo* (1939, dir. José María Castellví) - houve um decréscimo quantitativo considerável. Em parte, porque durante os anos 1930 e início dos 1940, nem mesmo países da própria língua inglesa foram capazes de realizar obras bem-sucedidas a partir de Shakespeare, perpetuando a idéia de que

sua literatura não poderia ser levada ao cinema.

Além disso, com a explosão dos *talkies* ao redor do mundo, as cinematografias nacionais estiveram inicialmente mais preocupadas em entender o funcionamento sonoro das suas línguas, de modo a adequar o diálogo falado à narrativa cinematográfica. Por isso, em vários lugares, houve uma aproximação muito grande com o rádio, seja pelas canções ou pela locução, e, posteriormente, com o teatro realista das primeiras décadas do século XX, via os métodos de preparação de Konstantin Stanislavsky.

Foi, portanto, somente a partir dos anos 1950 que se popularizaram formas diversas de adaptação de Shakespeare em comunidades não-anglófonas, cujos filmes pouco a pouco foram circulando internacionalmente e influenciando a utilização de sua literatura dramática para contextos sócio-culturais novos e dentro de línguas nacionais que não o inglês. Nesse momento, passou-se a pensar mais fortemente na idéia de tradução como forma de entender os processos adaptativos, não apenas porque se sai de uma língua em direção à outra (a tradução textual), mas de um meio de expressão para outro (processo chamado de tradução intersemiótica, posto que há uma transcriação do sentido do texto-fonte no filme adaptado).

É o que acontece em *Kumonosu-Jô* (1957), de Akira Kurosawa. O título do filme, que fora traduzido para o inglês como *Throne of Blood* (*Trono Manchado de Sangue*, em português), significa, na verdade, "castelo das teias de aranha", em referência ao lugar em que Washizu, o Samurai vivido por Toshiro Mifune, enfrenta a sua última batalha ensandecida. A fonte para a construção da história é a peça *Macbeth*, embora não tenhamos nenhum diálogo retirado diretamente do texto shakespeariano. Ao contrário, o filme se apropria de alguns elementos estruturais da trama e os insere no Japão medieval, sempre mediando texto-fonte e filme adaptado pelo prisma da cultura. O método por nós proposto para a análise da adaptação intercultural, a partir das categorias apresentadas no capítulo 1, podem ser claramente aplicáveis a esse filme.

Primeiramente, a língua falada sofre uma grande alteração, pois sai do inglês elisabetano e chega no japonês, uma língua que é diferente não apenas na grafia das letras (com o uso do ideograma), mas também na construção sonora e fonética dos versos. Nessa adaptação, o texto fonte não foi necessariamente traduzido (no sentido da tradução textual), mas novos diálogos foram criados para compor as cenas e caracterizar os personagens. Esse tipo de adaptação em que o texto, em sua materialidade, não aparece enquanto diálogo, costuma ser visto com ressalva pela academia anglófona, que, em alguns momentos, chega a desconsiderar essas obras como sendo

“shakespearianas”.

Nesse sentido, é interessante perceber como a adaptação intercultural, se levada às últimas conseqüências, pode apagar completamente as marcas expressivas do texto-fonte - ou seja, se não há em *Kumonosu-Jô* nenhuma marca visível de *Macbeth*, como reconhecer o filme “como uma adaptação”? Aqui, vemos com clareza que o processo adaptativo necessita ser reconhecido para estabelecer o engajamento espectatorial, isto é, o filme deve criar um pacto com o seu espectador de modo que ele se envolva com a história tendo consciência dos processos criativos que o geraram - nesse caso, a fonte *Macbeth*, esmaecida sobre as imagens do filme do Kurosawa, deve ser restituída pelo próprio espectador para que o filme, “como uma adaptação”, seja consumido. É claro que, para aqueles que não reconhecem a fonte adormecida que está na base do filme, a experiência espectatorial será garantida pelos artifícios próprios da linguagem cinematográfica. Porém, enquanto um processo adaptativo, é sempre necessário o engajamento do espectador com a fonte literária para que a questão dos trânsitos simbólicos entre literatura e cinema se destaquem e saltem diante dos olhos.

Por isso, as alterações mais radicais nos textos-fonte costumam gerar discussões no âmbito do respeito e da fidelidade e, não raro, utiliza-se termos impregnados de valores morais, e mesmo religiosos, como “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização” e “profanação” (STAM, 2006: 19-20). Quando continuamos analisando *Kumonosu-Jô*, vemos que as demais categorias de análise intercultural continuam destacadas no processo criativo. A trama sofre sensíveis alterações, principalmente, na caracterização de Asaji (Isuzu Yamada), mulher de Washizu e, portanto, o equivalente a Lady Macbeth. Além disso, o cronótopo aparece como uma das alterações mais visíveis, tendo em vista a transposição da história para o Japão medieval. As dominantes genéricas também são inflectidas no processo de adaptação, uma vez que, na peça, o modelo trágico se mantém focado no destino do protagonista, e a estrutura do Grande Mecanismo (como vimos no capítulo 2) funciona de forma bastante nítida, enquanto que, no filme, a história ganha contornos de conto moral, especialmente, pelas cenas iniciais, que mostram cartelas contando o caso da ambição desmedida de um Samurai, influenciado negativamente por sua mulher, que sucumbe ao desejo ensandecido pelo poder. Após essas cartelas, surgem as imagens do castelo destruído e de túmulos no chão; logo em seguida, são sobrepostas por imagens do castelo antes da derrocada, reforçando, através do flashback, a estrutura moralizante que abre o filme.

Por fim, o estilo de encenação em *Kumonosu-Jô* está muito mais próximo de uma concepção

temporal das cenas típica do teatro Nô e da própria cultura japonesa, do que do teatro elisabetano de onde parte o texto-fonte. Assim, utilizadas como ponto de partida, e não como meta de chegada, vemos que essas cinco categorias auxiliam na interpretação dos procedimentos estilísticos próprios da adaptação intercultural, sem querer impor à obra um sentido que lhe seja ulterior. Kurosawa, portanto, foi muito importante por realizar um filme que, ao mesmo tempo em que apaga as marca textuais da sua fonte literária, usa da linguagem cinematográfica, mediada pelas matrizes culturais que lhe são próprias, para demonstrar as verdadeiras potências da adaptação intercultural.

O diretor japonês ainda dirigiria mais dois filmes que se apropriam, de modo semelhante, de fontes shakespearianas: *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (1960, traduzido aqui como *Homem mau dorme bem*), ligeiramente a partir de *Hamlet,* que encena a história de uma luta de poder nas grandes corporações japonesas do pós-guerra, com uma trama em que o protagonista busca se vingar da morte do pai, que se suicidara; e *Ran* (1980), uma transposição do história de *King Lear* novamente para o Japão medieval na época dos Samurais. Como tais, são importantes obras para a compreensão dos trânsitos simbólicos entre Shakespeare e o cinema, particularmente, por investir em uma utilização esmaecida das estruturas do texto-fonte, em favor de um processo de recriação a partir do prisma da cultura - nesse caso, serve bastante para iluminar nossa interpretação de Shakespeare no cinema brasileiro.

Outra figura muito importante, já na virada para os anos 1960, foi Grigori Kozintsev, diretor russo que realizou adaptações shakespearianas internacionalmente aclamadas, ainda que, diferentemente de Kurosawa, mantivesse a linguagem poética de Shakespeare nos diálogos e solilóquios, traduzidos para o russo. Kozintsev vinha do teatro e da literatura, onde antes já havia tentado se aproximar de Shakespeare: ainda em 1923, então com apenas dezoito anos, ele teria planejado, mas sem sucesso, uma performance de *Hamlet* como pantomima, para o grupo de teatro experimental criado por Leonid Trauberg (que depois co-dirigiria diversos filmes com Kozintsev) e Sergei Yutkevich - este último, uma figura importante para a aproximação cinematográfica de Kozintsev e Shakespeare, visto que também ele dirigira uma adaptação de uma peça shakespeariana: *Othello* (1955), filme que se caracteriza pelo modo como o cenário e as locações são usados para transmitir as mudanças nas intensidades dramáticas da peça (HINDLE, 2007: 36).

Depois, com mais experiência teatral, Kozintsev levaria aos palcos encenações de peças como *Henry V* (embora a produção tivesse sido interrompida no meio), *King Lear, Othello* e, particularmente, *Hamlet*, encenada em 1964 no Teatro Pushkin, sendo considerada uma das mais

importantes produções de Shakespeare no período pós-Stalin (SOKOLYANSKY, 2007: 203). Kozintsev ainda manifestaria o seu apreço pela literatura shakespeariana em uma série de críticas literárias, que culminariam no livro *Shakespeare, Time and Conscience*, em que argumenta sobre a relação de suas peças com o mundo contemporâneo, enfatizando a atualidade e perenidade das tramas e dos versos.

Como parte desse percurso, em que se percebe o longevo interesse do diretor russo pela literatura dramática, está o seu trabalho no cinema, materializando-se em dois filmes: *Hamlet* (*Gamlet,* 1964) e *Rei Lear* (*Korol Lir*, 1971), a partir, como a similitude fonética denuncia, de *Hamlet* e *King Lear*. No cinema, Kozintsev estivera, desde os anos 1920, voltado à realização de filmes em que a literatura e, principalmente, o teatro serviam de fonte estilística. Trabalhando no início com figuras como Yuri Pavlovich German, roteirista e dramaturgo de relevo, e o já citado Leonid Trauberg, Kozintsev recheou a sua gramática cinematográfica de um estilo teatral, marcadamente na interpretação dos atores e no privilégio de uma mise-en-scène mais limpa e inteligível - nesse sentido, podemos afirmar que seu estilo está mais próximo de Laurence Olivier - de quem, declaradamente, Kozintsev havia tirado várias lições para a feitura do seu *Hamlet*- do que de Orson Welles, cujo estilo influenciaria mais os diretores dos anos 1970 e 1980 que buscavam mais radicalidade na mise-en-scène e na montagem.

Os três últimos filmes de Kozintsev - antes dos já citados *Hamlet* e *Rei Lear,* ele fizera uma versão de *Dom Quixote* (1957) - estão diretamente ligados à literatura renascentista, que emprestam aos filmes não somente as tramas e diálogos que, no caso das peças de Shakespeare, foram traduzidos para o russo pelo célebre poeta Boris Pasternak, mas uma visão de mundo em que a decadência moral é suplantada por uma centralidade no humano.

Tanto *Hamlet* quanto *Rei Lear*, fotografados em preto e branco com um destaque para os contrastes e o volume na composição dos planos, representam esse momento limite em que as crises morais devem encaminhar os sujeitos para as derrocadas do espírito, mas para além dos quais há de se ter a possibilidade refrescante do novo. Por outro lado, o que mais os difere é a utilização dos espaços: enquanto *Hamlet* se passa quase que inteiramente no espaço fechado do palácio, cuja porta se fecha no início do filme, *Rei Lear* tem sua ação alocada principalmente nos ambientes externos, o que amplia a utilização de tomadas mais gerais, com grande-angulares, que ao mesmo tempo que demonstram o tamanho do império do protagonista, vão gradativamente enfatizando o seu abandono e a sua solidão.

> Enquanto em seu *Hamlet*, o diretor ativamente usou as metáforas shakespearianas e as traduziu para a linguagem do cinema (um clássico exemplo é a explosão de raiva de Hamlet sobre o gravador), em *King Lear* ele criou novas metáforas, que ajudam a representa a mensagem trágica de modo mais preciso (...). As metáforas cinematográficas não quebram a unidade estilística da tragédia, e, ao mesmo tempo, fortalecem o efeito da generalização artística (Ibidem: 211)[38].

Essa noção de que o processo adaptativo, especialmente nos casos interculturais, deve buscar metáforas visuais, estilísticas ou culturais para inserir o texto-fonte em um novo contexto, ajuda bastante a compreender como se conforma uma série de procedimentos criativos quando tratamos de Shakespeare no cinema. Num primeiro momento, temos a dificuldade de inserir o texto (principalmente, em sua completude) através dos diálogos dos personagens, tendo em vista a aparente contradição entre o aspecto teatral do texto e o estilo naturalista dominante de encenação cinematográfica. Na maioria das vezes, ao falar de um filme shakespeariano "mal-sucedido", usamos o argumento das falas, que soam deslocadas dos personagens pertencentes àquela diegese (é o caso, como veremos no capítulo 5, do filme brasileiro *As alegres comadres*, que, embora tenha se esforçado para traduzir o texto mantendo elementos de poética e de sintaxe, falha em tornar crível essas falas durante a elocução dos atores).

Além disso, como o prisma da cultura estabelece uma mediação entre o texto-fonte e o filme adaptado, parece haver a necessidade de, a partir desse processo de refração, buscar elementos na cultura alvo que sejam semelhantes (embora nunca idênticos) àqueles da cultura fonte. Nesse sentido, é por isso que propusemos as categorias de análise da adaptação intercultural, pois, a partir da visão sistemática desses filmes shakespearianos (sejam eles de matrizes anglófonas ou não-anglófonas), percebemos que esses cinco elementos (a língua falada, a trama, o cronótopo, as dominantes genéricas e o estilo de encenação) sofrem diversas alterações durante o processo adaptativo. Tanto nos filmes que mantém a linguagem shakespeariana (como no caso de Kozintsev), quanto naqueles quebram as estruturas frasais e escrevem novos diálogos (o exemplo de Kurosawa), existe uma premente necessidade de estabelecer comparações, metáforas, metonímias e equivalências entre o texto e a cultura fonte e o filme e a cultura alvo.

Não foi um privilégio das cinematografias periféricas em seu viés mais artístico - como

---

[38] Tradução nossa: "Whereas in his Hamlet the director actively used Shakespearean metaphors and translated them into the language of cinema (a classical exemple being the Hamlet's outburst about the recorder), in *King Lear* he created new metaphors, which help to represent the tragedy's message more precisely. (...) The cinematic metaphors do not break the stylistic unity of the tragedy, and at the same time they strengthen the effect of artistic generalisation".

viemos comentando nesses últimos tópicos -, recorrer a estratégias interculturais ao adaptar Shakespeare para a tela grande. Em Hollywood, depois do fracasso dos filmes realizados nos anos 1930, as décadas de 1950 a 1970 foram marcadas por filmes que, de um lado, inseriam as tramas shakespearianas dentro de fórmulas genéricas do sistema industrial norte-americano, e de outro lado, conseguiram tornar viável comercialmente espetáculos luxuosos, com a dimensão épica e a utilização de elencos estelares, que tanto interessavam ao cinema comercial hollywoodiano. Sobre esse momento em particular, e alguns dos suas realizações mais célebres, falaremos no próximo tópico.

5. A nova investida de Hollywood

O sucesso do *Hamlet* de Laurence Olivier em Hollywood - filme que não apenas teve muito retorno de público, mas conquistou o prêmio máximo da indústria cinematográfica norte-americana, o Oscar de melhor filme[39] - foi certamente um dos mais fortes impulsos para o retorno de Shakespeare às telas dos Estados Unidos. Com essa condição comercial favorável, não demorou para haver interesse em adaptar novamente as suas peças para o cinema, ainda que o trauma do fracasso dos anos 1930 ressoasse na cabeça dos produtores como uma possibilidade real a ser aventada.

Por outro lado, houve uma explosão de adaptações televisivas a partir dos anos 1950, nos chamados *teleplays*, ou seja, programas de televisão que encenavam, inicialmente, textos clássicos da literatura e do teatro, que eram exibidos ao vivo (como ainda não existia o VT, os programas passavam ao vivo, o que demandava uma linguagem própria de mise-en-scène e decupagem, mais próxima da encenação teatral do que da cinematográfica).

A primeira aparição de Shakespeare na televisão havia sido uma versão curta de *Much Ado About Nothing,* de 1937, dirigida George More O'Farrall, com os atores Henry Oscar e Margaretta Scott, e exibida ao vivo na British Broadcasting Company (BBC). Desde então, a história de Shakespeare na televisão esteve quase sempre vinculada à emissora britânica - que na década de 1950 apresentou o programa *BBC Sunday-Night Theatre*, que exibiu versões de quinze peças shakespearianas -, ainda que, em diversos países, Shakespeare tenha aparecido na televisão de

---

[39] O prêmio só seria dado novamente a um filme britânico em 2009, com *Who wants to be a millionaire*, de Danny Boyle.

maneiras muito criativas e inusitadas (certamente, uma pesquisa sobre Shakespeare na televisão não-anglófona ainda precisa ser levada a cabo).

Nos Estados Unidos, os anos 1950 foram particularmente alvissareiros no que concerne à presença de Shakespeare na televisão. Os programas, ainda procurando uma linguagem e uma dramaturgia próprias (figuras como John Frankenheimer, Rod Serling e Paddy Chayefsky só se destacariam na segunda metade da década de 1950), começaram adaptando clássicos da literatura de língua inglesa, em autores como Jane Austen, Charles Dickens e, claro, Shakespeare. Um exemplo interessante ocorreu entre 1949 e 1955, período em que um célebre programa chamado *Studio One in Hollywood* realizou seis episódios adaptados de suas peças: *Julius Caesar* (1949, dir. Paul Nickell), com William Post Jr., Robert Keith e Philip Bourneuf - esse episódio fez bastante sucesso, sendo reprisado ao vivo algumas semanas depois, com praticamente o mesmo elenco; *The Taming of the Shrew* (1950, dir. Paul Nickell), com Charlton Heston no papel de Petruchio e Lisa Kirk no de Katherine (como veremos mais adiante, Heston encontraria Shakespeare no cinema nos 1970, com *Julius Caesar* e *Antony and Cleopatra*); *Coriolanus* (1951, dir. Paul Nickell), contando com Howard Freeman, Sally Chamberlin e Richard Greene; *Macbeth* (1951, dir. Franklin J. Schaffner), novamente com Charlton Heston no papel do protagonista, e Judith Evelyn como sua esposa; e, por fim, uma nova versão de *Julius Caesar* (1955, dir. Daniel Petrie), estrelada por Theodore Bikel, Philip Bourneuf e Alfred Ryder.

Além destes, outros programas também fizeram dos anos 1950, nos Estados Unidos, um período especialmente volumoso para as adaptações de Shakespeare, como o *Kraft Theatre*, *Tonight on Broadway*, *Matinee on Theatre, Monodrama Theatre* e *Masterpiece Playhouse* - este último possui, já em seu título, determinado o foco em adaptações clássicas de "obras-primas" transpostas para a televisão. No Brasil, esse movimento não passou desapercebido, devido ao programa *TV de Vanguarda*, exibido pela TV Tupi entre 1952 e 1959, que apresentou quatro episódios a partir de peças de Shakespeare: *Othelo* (1952, dir. Dionísio Azevedo), que tinha Lima Duarte como Iago, Flora Geny como Desdemona e o próprio Dionísio Azevedo como Othelo; *Hamlet* (1953, dir. Dionísio Azevedo), com Lima Duarte no papel do protagonista, Astrogildo Filho como Claudius e Lia de Aguiar como Gertrudes; *Os amantes de Verona* (1953, dir. Walter George Durst), com María Cecília, Luiz Gustavo e, novamente, Lima Duarte; e, por fim, *Macbeth* (1954, dir. Dionísio Azevedo e Cassiano Gabus Mendes), com Dionísio Azevedo no papel-título, Márcia Real como Lady Macbeth, Lima Duarte como Macduff e Jaime Barcellos como Duncan.

Ao vermos esse painel ainda bastante reduzido sobre a presença de Shakespeare na televisão dos fins dos anos 1940 e início dos anos 1950, e pensarmos que os filmes de Olivier e de Welles são exatamente desse período, percebemos como os meios audiovisuais recorreram a sua literatura dramática num período problemático de transição - o pós-Guerra e o surgimento e popularização da televisão -, em que as narrativas estavam se reconfigurando em sua estrutura e em seus estilos de encenação.

Portanto, foi quando se percebeu que, em determinadas condições adaptativas, Shakespeare poderia ser uma fonte comercialmente viável para a realização de filmes bem sucedidos, que o cinema comercial norte-americano voltou a recorrer a ele. Porém, em termos muito diferentes do que se fazia na Europa e em um cinema de arte, como o de Welles. De fato, há dois modelos de adaptação para se pensar esse momento em Hollywood: no primeiro, buscava-se uma aproximação mais direta à trama e à estrutura da linguagem shakespeariana, em que se preservava os diálogos (ainda que sumariamente cortados para caber nos propósitos e no tamanho dos filmes) e o arcabouço dramático das peças, porém encenando-os em formas mais épicas e melodramáticas, próprias do cinema hollywoodiano. Aqui, se investia em um sistema de estrelas que tentasse, minimamente, bancar a produção perante o público (em geral, eram também esses atores que, interessados em atuar em um filme shakespeariano, mobilizavam a realização das obras) e em uma ênfase maior na forma cinematográfica clássica, sem os arroubos de linguagem do cinema de arte, nem o enclausuramento em espaços restritos, num encenação mais teatral. Buscava-se, portanto, o público através de um apelo às emoções (com o melodrama, principalmente) e ao estilo espetacular da narrativa hollywoodiana.

No segundo modelo, investe-se radicalmente em alterações interculturais na estrutura das peças, usando em especial os gêneros populares de cinema hollywoodiano como matrizes de mediação no processo adaptativo. São os casos em que as histórias de Shakespeare são transpostas para o ambiente e o estilo do faroeste, da ficção científica, da comédia romântica e do musical, criando novas formas de inserção dessas tramas no imaginário social e cultural do cinema comercial norte-americano. Vejamos, portanto, como funciona cada um desses tipos de adaptação na Hollywood dos anos 1950-70, destacando os principais filmes realizados em cada modelo, e os diretores habituados a esses processos.

5.1. Shakespeare e o sistema industrial hollywoodiano

Desse primeiro tipo, podemos destacar, inicialmente, o filme *Julius Caesar* (1953, dir. Joseph L. Mankiewicz), estrelado por Marlon Brando, James Mason, John Gielgud e Deborah Kerr. Mankiewicz, na época, era já um renomado diretor em Hollywood, principalmente, pelo sucesso do filme *All About Eve* (1950, chamado, no Brasil, de *A Malvada*), que fizera bastante sucesso de público e, principalmente, de crítica, pelo roteiro não-linear, pela fotografia estilizada em preto e branco e, especialmente, pela atuação de suas atrizes principais Bette Davies e Anne Baxter (além de uma ligeira aparição de Marilyn Monroe, na época ainda apenas uma aspirante ao estrelato). Em *Julius Caesar,* Mankiewicz promoveu um filme que, a despeito da estrutura cênica hollywoodiana, está focado basicamente na atuação dos atores, que ocupam o lugar central das cenas na elocução das suas falas - há pouquíssimos recortes no texto para a roteirização dos diálogos. O prestígio do diretor, junto ao elenco repleto de nomes que atraíam o público, permitiu a realização do filme pela MGM, que o produziu e distribuiu. Até mesmo o símbolo da MGM - o leão rugindo na tela - serviu de *leitmotiv* visual para o filme, quando, no início, a cartela da empresa é seguida por um símbolo militar romano.

> Esse *Julius Caesar*, acima de tudo, permanece como um filme de ator, uma decisão pouco usual tendo sido tomada para dar prioridade aos atores frente aos técnicos, ao escolher filmar a peça praticamente sem cortes em sua seqüência original e, depois, eliminar contraplanos distraídos. Os atores até mesmo se assemelham, no set de filmagem, aos vários bustos e estátuas de importantes romanos, não apenas em sua fisionomia, mas também nos vincos e tecidos de suas togas (ROTHWELL, 2007: 43)[40].

No início da década de 1970, a peça romana seria adaptada novamente, dessa vez com Charlton Heston no papel de Marco Antonio. *Julius Caesar* (1970, dir. Stuart Burge) é um filme que, a despeito de contar com uma grande estrela da época - o mesmo Heston que já havia atuado em Shakespeare na televisão em algumas ocasiões -, não conseguiu obter nem o mesmo sucesso do anterior junto às bilheterias, nem sequer uma simpática recepção crítica. Embora filmado em Technicolor, diferentemente do preto e branco de Mankiewicz, o filme de Burge falha em investir mais na representação grandiosa das cenas de luta, do que em uma ênfase na construção e caracterização dos personagens - que, em muitos momentos, parecem vozes deslocadas dos corpos,

---

[40] Tradução nossa: "This *Julius Caesar* above all remains an actor's film, an unusual decision having been made to give priority to actors over technicians by filming virtually uncut play in its original sequence and by eliminating distracting reaction shots. The actors even resemble the many busts ans statues of important Romans on the vast sets, not only in physiognomy but even in the folds and drapes of the togas".

sem atingir às reais ambições dos personagens. Aqui, reside o típico caso desse primeiro modelo de filme shakespeariano, que não consegue equilibrar a estrutura dramática e a linguagem do texto-fonte, com as potências expressivas do filme-adaptado.

Outro exemplo sintomático desse primeiro modo,é Franco Zeffirelli, diretor italiano que, filmando em Hollywood, fez três filmes que marcaram definitivamente a aproximação entre o grande público de cinema e as obras adaptadas a partir de Shakespeare. O primeiro deles foi *A Megera Domada* (*The Taming of the Shrew*, 1967), com o casal Elizabeth Taylor e Richard Burton que, à semelhança do primeiro *The Taming of the Shrew* sonorizado, com Mary Pickford e Douglas Fairbanks, tentava levar às telas o prestígio e a imagem que o casal exibia fora delas. No ano anterior, eles já haviam ganhado bastante notoriedade com o filme *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf*, 1966, dir. Mike Nichols), também uma adaptação teatral que rendera, inclusive, um prêmio Oscar de melhor atriz para Taylor.

O filme obteve sucesso de público, ainda que não tivesse tido mesma sorte com a crítica, tendo em vista o investimento em uma retórica farsesca e carnavalesca, que é apresentada desde as primeiras seqüências do filme. Essa estrutura - que substitui a apresentação auto-referenciada da peça de Shakespeare - serve, de modo análogo, para introduzir o espectador em um ambiente a que ele não pertence, cuja organização social e modelo de valores possui especificidades próprias. Assim, ainda que tenha aberto a história para os plots secundários - como o de Bianca, que não havia na versão com Pickford/Fairbanks -, seu interesse se mantém no casal protagonista, em uma espécie de *screwball comedy* misturada com *slapstick*, ou seja, comédia verbal, de duplo sentido, misturada com comédia física - dois gêneros fundadores do cinema norte-americano.

> A contribuição feita no filme ao espectro de efeitos disponíveis para Shakespeare no cinema consiste, em larga medida, na criação, por Zeffirelli, de um mundo cômico para a peça, mais do que meramente um mundo naturalista; porém, o uso da eloqüência na cena final sugere outra notável realização - ele mostra como a fala da língua pode ser levada em conta de uma forma legitimamente cinematográfica (JACKSON, 2004: 116)[41].

Ainda que *A Megera Domada* tenha sido bem-sucedido e represente um dos mais interessantes filmes shakespearianos feitos a partir de comédias, o filme que marca definitivamente

---

[41] Tradução nossa: "The contribution made in the film to the range of effects available to cinematic Shakespeare consists to a considerable extent in Zeffirelli's achievement of a comic world to the play, rather than simply a naturalistic one, but the use of eloquence in the final scene suggests another remarkable achievement - it shows how the speaking of the language can be turned to account in a way that is legitimately cinematic".

o lugar de Zeffirelli na história de Shakespeare no cinema foi *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1968), um dos maiores sucessos nessa história. Vários elementos diferem o segundo do primeiro filme, desde a ênfase em uma cenografia mais realista até a escolha do elenco. Ao invés de investir em atores renomados, com bagagem no *star system*, Zeffirelli optou por jovens desconhecidos para interpretar o casal de protagonistas. Em oposição ao último *Romeu e Julieta* realizado em Hollywood - o fracassado filme de George Cukor -, que escalou Leslie Howard e Norma Shearer (ambos com mais de trinta anos de idade), Zeffirelli fez, acertadamente, a opção pelos jovens Leonard Whiting e Olivia Hussey, que conseguem incorporar o amor trágico e desmesurado do casal, focado no conflito de gerações que caracteriza a peça, de modo verossímil para um dos públicos mais importantes do cinema: os próprios jovens.

Devido, portanto, à inexperiência dos atores e ao projeto de um filme mais comercialmente viável, inúmeros cortes e re-escrituras foram feitos no texto da peça, o que elidiu, principalmente, a estrutura poética dos versos, em favor de um diálogo mais realista, no estilo cinematográfico do termo. Além disso, a escolha dos cenários, dos figurinos e da própria mise-en-scène foi resultado de uma pesquisa em quadros de pintores renascentistas (PILKINGTON, 2004: 164). A música, que acompanha o filme de modo muito presente, foi escrita por Henry Mancini e, até hoje, é usada para remeter a Shakespeare no cinema. E não apenas nos momentos em que a música faz parte da diegese (como na famosa cena do baile dos Capuletos, em que os jovens amantes se encontram pela primeira vez), mas também a partir do tema *A time for us*, que serve de *leitmotiv* sonoro para as cenas apaixonadas, a música marca um estilo de encenação, mais próprio, portanto, à opereta e ao melodrama, do que à tragédia.

Como tal, o *Romeu e Julieta* de Zeffirelli marca essa importante relação entre a peça de Shakespeare, que em sua época fora muito bem-sucedida, e os gêneros populares da modernidade, particularmente, o melodrama. Para Hollywood, tornar Shakespeare "popular", nesse momento, passou a significar essa aproximação de seu teatro com os gêneros cinematográficos de maior sucesso. O próprio Zeffirelli, em seu derradeiro filme shakespeariano, *Hamlet* (1990), continuaria estabelecendo essas relações: ao escalar um Mel Gibson para viver o protagonista, após ter participado de filmes de ação como *Mad Max* (1979, dir. George Miller) e *Máquina Mortífera* (*Lethal Weapon,* 1987, dir. Richard Donner), e escolher Glenn Close para interpretar Gertrude, logo após papéis extremamente sexualizados em *Atração Fatal* (*Fatal Attraction*, 1987, dir. Adrian Lyne) e *Ligações Perigosas* (*Dangerous Liaisons,* 1988, dir. Stephen Frears), Zeffirelli investe

exatamente no lugar simbólico que esses atores ocupam na mente das grandes platéias, o que tende, naturalmente, a fazer de Hamlet um personagem mais forte e agente, e a destacar a tensão sexual, já presente na peça, entre a mãe e o filho.

5.2. Shakespeare e os gêneros cinematográficos

Conforme já adiantamos, o segundo modelo de adaptação de Shakespeare em Hollywood - e que também se estende a outras cinematografias da época -, caracteriza-se pelo investimento na aproximação das tramas e personagens de suas peças a gêneros populares da cultura cinematográfica norte-americana, através de um processo adaptativo que insere a história em novos ambientes sócio-culturais e genéricos, e re-escreve os diálogos para que essa inserção se torne mais realista. Nesse sentido, as peças podem participar internamente da diegese enquanto motivadora de ação dramática auto-referenciada - quando, por exemplo, há no filme uma encenação de uma peça shakespeariana que, reflexivamente, espelha relações entre os personagens na diegese -, ou terem as suas tramas transpostas para esses novos ambientes culturais e estruturas genéricas cinematográficas, num processo adaptativo em meio ao qual ocorrem alterações necessárias para a devida "adaptação" (aqui, em seu sentido primeiro) a esses ambientes novos. Tanto uma quanto outra são formas do que se costuma chamar de *offshot*, ou seja, quando um filme é realizado a partir de uma fonte primeva (um texto, uma peça, uma *graphic novel*, uma série televisiva, etc.), em que há um deslocamento radical, principalmente, tanto do cronótopo, quanto da língua falada, ainda que as outras categorias da adaptação intercultural costumem sofrer maior ou menor alteração.

> Alguns desses *offshots* são reconstruções cuidadosamente próximas do original, alguns meramente aludem à trama ou são moldados como um atalho dramático; alguns tentam popularizar Shakespeare e outros zombam dele como um símbolo de estruturas maiores de privilégio de classe, de desigualdade cultural e de controle social. Assim, a história das adaptações de Shakespeare espelha a história política e cultural das sociedade que as fizeram bem mais abertas do que ortodoxas, em que até recentemente diretores empenharam-se em recriar a história ou evocar a atemporalidade (HOWARD, 2007: 304)[42].

Do primeiro caso de *offshot*, isto é, aquele em que há uma construção reflexiva de uma peça

---

[42] Tradução nossa: "Some of these [*offshots*] were careful close reworkings of the original, some merely alluded to the tale or tapped into it as dramatic shorthand; some tried to popuralise Shakespeare and some derided 'Shakespeare' as symbolic of whole structures of class privilege, cultural inequality or social control. Thus the history of Shakespearean adaptations mirrors the cultural and political history of societies that made them much more overtly than ortodox Shakespearean film, where until recently directors strained to recreate history or invoke 'timelessness'".

de Shakespeare que, encenada na diegese do filme, reflete a relação entre os personagens, podemos citar *Kiss Me Kate* (1953), comédia romântica musical dirigida por George Sidney, que conta com os atores Howard Keel (no papel de Fred Graham "Petruchio") e Kathryn Grayson (interpretando Lilli Vanessi "Katherine"). No filme, os protagonistas são um casal de atores divorciados que, a partir da oportunidade de atuar em uma versão musical de *The Taming of the Shrew* composta por Cole Porter, tenta aparar as arrestas do complicado relacionamento para conseguir realizar devidamente a produção. Nesse sentido, o que ocorre é uma projeção das brigas entre Petruchio e Katherine na peça de Shakespeare, e Fred e Lilli no filme. Essa estrutura metalingüística, que certamente remete às recorrentes formas de auto-reflexividade presentes na obra shakespeariana como um todo, funciona como um ponto de articulação entre a peça - com o seu devido valor cultural e simbólico - e o filme popular de gênero, que estabelece com ela um vínculo indireto (visto que não funciona, declaradamente, como uma adaptação), mas que influencia estruturalmente na composição da trama, na construção das cenas e dos diálogos, e na caracterização dos personagens.

O segundo caso de *offshot*, como vimos, é aquele em que as peças são transpostas para ambientes e contextos sócio-culturais contemporâneos, privilegiando apenas a manutenção da trama agora inserida em novas variantes estilísticas, lingüísticas e culturais. Esse é, de fato, um dos modos mais comuns de adaptação de Shakespeare ao cinema, uma vez que a transposição das tramas das peças para esses novos contextos e estilos possui sempre a mediação de um gênero cinematográfico, cujas características discursivas encaminham as transformações necessárias para o filme adaptado representar o texto-fonte nesse novo contexto.

Nos anos 1950-1960, foi esse o exemplo de filmes como *Joe Macbeth* (1955, dir. Ken Hughes), uma versão de baixo orçamento para a peça escocesa, que se passa entre os *gângsters* de Long Island, cuja luta pelo poder interno dentro do grupo mafioso refrata a escalada de Macbeth rumo ao trono e suas conseqüências nefastas; *Forddiben Planet* (1958, dir. Fred M. Wilcox), célebre filme de ficção científica que transporta a história de *The Tempest* para o espaço inter-galático comum ao gênero (nesse contexto, é natural a transformação de Caliban em uma criatura extra-terrestre); *Johnny Hamlet* (1968, dir. Enzo G. Castellari), um *western spaghetti* italiano que leva a história do príncipe dinamarquês para o estilo de faroeste operístico comum ao gênero. São três casos, portanto, em que a marca genérica é muito forte (filme noir, ficção científica e faroeste), que funciona então como um mediador entre o texto-fonte e o filme adaptado, impondo mudanças nas

estruturas de estilo, dramaturgia e encenação.

De todos esses filmes, porém, o mais célebre é sem dúvida *Amor sublime amor* (*West Side Story* (1961, dir. Robert Wise e Jerome Robbins), uma versão musical de *Romeo and Juliet*, que se passa na Nova Iorque dos anos 1960, onde a disputa de território Montéquio/Capuleto é transformada em briga de gangues juvenis (os *Sharks* e os *Jets*), separadas ainda pela nacionalidade (os brancos norte-americanos e os porto-riquenhos). *West Side Story*, com o sucesso de público e crítica que alcançou, representa de forma sintomática as potencialidades desse tipo de adaptação em que a matriz literária, para além das marcas textuais de sua origem, é inserida em um novo contexto genérico cujas características impõem novos sentidos para as estruturas oriundas do texto-fonte. Afinal, em *West Side Story* não vemos necessariamente excertos e diálogos que estejam no texto shakespeariano; pelo contrário, a trama sofre alterações textuais e discursivas a partir do gênero do filme (nesse caso, o musical dançante hollywoodiano), oferecendo, portanto, uma nova experiência cinematográfica, em que a figura de Shakespeare - e a peça *Romeo and Juliet* - estão mais no imaginário social que reconhece as marcas adormecidas sobre a tessitura fílmica, do que no processo mais habitual e "ortodoxo" de adaptação, em que o filme é uma espécie de leitura da peça, em que se vê, estruturalmente, as marcas textuais da fonte literária.

No caso da adaptação intercultural que estamos discutindo nesta tese, temos uma forma muito interessante de se relacionar com a fonte textual de Shakespeare, conforme empregada em *West Side Story,* e inúmeros outros filmes a partir de *Romeo and Juliet*, como *Romeo i Julcia* (1933, dir. Jan Nowina-Przybylski), *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1941, dir. Valerien Shmidely e Hans Trommer), *Les Amants de Vérone* (1949, dir. André Cayatte), *Romanoff and Juliet* (1961, dir. Peter Ustinov), *Romeo, Julie a Tma* (1962, dir. Jirí Weiss) e *Kako su se Voleli Rome i Julija?* (1966, dir. Jovan Zivanovic). Isto é, a história do mais célebre casal romântico da literatura ocidental - e, particularmente, a disputa entre Montéquios e Capuletos regendo a impossibilidade do relacionamento dos jovens - serve como ponto de partida para se estabelecer outras relações de sentido dentro dos contextos de adaptação, sejam elas o confronto entre centro e periferia, entre opressores e oprimidos, entre Nazistas e Poloneses na Segunda Guerra ou entre Americanos e Soviéticos na Guerra Fria.

Por isso, reiteramos nossa idéia de que a universalidade de Shakespeare residiria nunca na manutenção ortodoxa do texto e das estruturas dramáticas (noção essa que, de maneira arcaica, num misto de logofilia e puritanismo, vai exigir fidelidade no processo de adaptação), mas na sua

capacidade de ser atualizado, re-escrito, transposto, editado e sampleado. Isso sim, de fato, é algo único na história do cinema: não existe outro autor que, tão diversa e perenemente, tenha sido apropriado quanto Shakespeare, especialmente quando se considera essas formas mais interculturais de adaptação, em que as mudanças são tão profundadas que o texto, em sua materialidade, já está distante, difuso, apagado, como um palimpsesto sobre o qual se escrevem, continuamente, novos e novos relatos para as mesmas histórias.

6. Entre o experimental e o clássico

Nos anos que compõem as décadas de setenta e oitenta, há duas características principais quanto aos modos e espaços para a adaptação de Shakespeare: de um lado, o cinema se mostra um lugar para diversas experimentações estéticas, seja pelo trabalho com a linguagem cinematográfica em si, seja pela ação de grupos de teatro mais radicais em suas encenações de Shakespeare, que as levam para as telas; e, de outro lado, há uma explosão de programas televisivos mais clássicos, que investem em encenações mais tradicionais na manutenção do texto verbal e na articulação deles com a linguagem audiovisual.

Paralelamente, esses dois movimentos impulsionam um processo que, gradativamente, re-posiciona o nome Shakespeare na produção de imagens em movimento, proporcionando novas formas de visualidades do seu material literário e dramático. Com isso, Shakespeare passou a ser utilizado, de um lado, para pensar questões políticas e filosóficas mais profundas, como por exemplo a Guerra do Vietnã, a Guerra Fria e o papel do homem nessa era de angústia, e, de outro lado, para frisar valores culturais elitistas que estavam em jogo com a crise da representação e oapopularização dos estudos culturais, pós-coloniais, *queer,* etc.

Da primeira leva de obras, podemos citar um filme como *Hamlet* (1969), de Tony Richardson, filmado a partir de uma encenação que ocorria na *Round House*, em Londres, numa jornada que contava com Nicol Williamson (numa das mais célebres interpretações de Hamlet nas telas), Anthony Hopkins e Marianne Faithfull no elenco, além de um investimento imagético em uma mise-en-scène sombria que privilegia os espaços vazios e os jogos de claro e escuro (luz e sombra). O filme foi realizado em apenas dez dias, e sua estrutura claustrofóbica resulta exatamente de uma ênfase nos planos médios e próximos, especialmente, os close-ups que aproximam o espectador do corpo dos atores, deixando boa parte da tensão dramática residir nas feições e na

locução das falas.

Outro filme importante aqui é *A Midsummer Night's Dream* (1969), dirigido por Peter Hall, a partir de um trabalho com atores da *Royal Shakespeare Company*, companhia teatral que se estruturara como um grupo permanente que ensaiava e encenava Shakespeare, em Stratford-upon-Avon durante todo o ano. Já no fim dos anos cinqüenta, o próprio Peter Hall encabeçara a fundação da companhia, que se especializaria na produção e exibição de Shakespeare que valorizava, antes de tudo, a qualidade e a intermitência do texto ante as possíveis formas de direção que o quisesse encenar.

Nesse espírito, o filme de Hall é marcado precisamente pelo esforço em destacar a centralidade do texto e sua qualidade, agora inseridos em uma forma cinematográfica que privilegiava uma mise-en-scène ao mesmo tempo mágica e realista (como cabe em *A Midsummer Night's Dream*), em que se destaca o uso dos planos aproximados, dando aos atores a possibilidade de ampliar as nuances do texto em suas feições e jogos corporais. Como aponta Maurice Hindle, esse estilo enfatiza o charme e o humor do texto shakespeariano, que "é levado à tela de modo tão bem-sucedido, que oferece uma lição objetiva sobre como é possível, com a ajuda de um elenco unicamente talentoso, usar todo o texto de uma peça de Shakespeare a fim de comunicar o maior espectro de significados que ele sugere" (2007: 44)[43].

Desse modo de encenar Shakespeare nos anos 1970, podemos destacar ainda o filme *King Lear* (1970, dir. Peter Hall), também com um estilo de encenação em que se enfatiza o texto dramático novamente posto em uma mise-en-scène menos realista - no sentido cinematográfico - e mais centrada nos atores, com tomadas mais fechadas em lugares, em sua maioria, fechados. De maneira geral, todos esses filmes citados se destacam pela ênfase que dão ao trabalho com os atores, especialmente, na tentativa de não apenas manter a dicção e a linguagem próprias da poética shakespeariana, mas trabalhar esse texto junto com os procedimentos de linguagem cinematográfica, de forma a traduzir seus efeitos em imagem e som.

Ainda que não partilhe necessariamente das questões apresentadas nesse grupo de filmes, não podemos deixar de citar uma obra que lhes é contemporânea, e que sempre é lembrada como um importante caso de Shakespeare no cinema: *Macbeth* (1971), de Roman Polanski, filme que guarda muito do embate físico e do violência corpórea que caracteriza a peça escocesa, com um

[43] Tradução nossa: "is so successfully brought to the screen by Hall that it offers an object lesson in how it is possible, with the help of a uniquely talented cast of actors, to use the whole text of a Shakespeare play in order to communicate the fullest range of meanings it suggests".

estilo em que essas questões às vezes tomam o primeiro plano da encenação, em detrimento do embate psicológico interno ao texto. Polanski, recém vítima do crime em que Charles Mason e seu séquito assassinaram Sharon Tate, esposa do diretor, então grávida de oito meses, parece ter lançado para o filme toda a violência que marcou o episódio, de maneira tão forte que, mesmo que o filme tenha inúmeras qualidades em sua própria materialidade (como a encenação ao mesmo tempo realista e tenebrosa, a pungente sexualidade das personagens femininas e as metáforas visuais, especialmente, de animais mortos, usados para ilustrar a podridão do protagonista), desde a estréia ficou difícil dissociar a leitura do filme do crime pelo qual passou Polanski. Como muito bem esclarece Kenneth Rothwell:

> Com a comunicação massiva moderna esmaecendo a linha entre o fato e a ficção, a vida pessoal de Polanski, cheia de fofocas e comentários nos jornais, inevitavelmente se confunde com o seu filme. As platéias chegavam ao teatro esperando ver a ligação entre as facadas de Duncan e as de Sharon Tate; as bruxas e o último *blockbuster* de Polanski, *O bebê de Rosemary*, adaptado de Ira Levin; e uma Lady Macbeth nua (Francesca Annus) e um pornô leve da *Playboy* (Ibidem: 147)[44].

De todo modo, esses filmes dos anos 1970 se destacaram por introduzir novas formas de abordar Shakespeare no cinema, em que se enfatizava não mais o estilo hollywoodiano clássico ou a aproximação com os gêneros populares da indústria norte-americana, mas a utilização de estratégias mais radicais de encenação de suas peças, seja pelo contato com novas formas teatrais que valorizavam a especificidade do cinema sem abdicar das características estruturais do texto shakespeariano, seja por investir em uma mise-en-scène mais próxima ao cinema de autor e às vanguardas do início do século e o cinema moderno. O ápice desse momento é, sem dúvida, a versão de Jean-Luc Godard para *King Lear* (1987), filme que, apesar de guardar o mesmo nome da peça de Shakespeare, estabelece uma relação muito difusa com o texto, através de uma confusa história que se passa num mundo apocalíptico pós-Chernobyl onde apenas a arte pode sobreviver à barbárie humana. No caso de Godard, as imagens estão constantemente remetendo ao texto, num processo intersemiótico de grande complexidade - um dos momentos mais interessantes é quando a palavra *Lear* aparece na tela e, em seguida, desaparece a letra L, ficando apenas *Ear* (ouvir) um excelente comentário sobre como "ouvir" das filhas a louvação de amor acaba sendo o passo inicial

---

[44] Tradução nossa: "With modern mass communications blurring the line between fact and fiction, Polanski's checkout-counter, tabloid-style personal life innevitably got confused with his film. Audiences arrived at the theatre expecting to see a link between the stabbings of Duncan and of Sharon Tate; the witches, and Polanski's earlier blockbuster movie of Ira Levin's *Rosemary's Babe*; and a nude Lady Macbeth (Francesca Annis), and *Playboy* centerfold soft porn".

para a derrocada física e moral do protagonista.

Paralelamente a essa produção cinematográfica que radicaliza a presença de Shakespeare nas telas, através do investimento de estruturas mais experimentais e vanguardistas - em detrimento da narrativa clássica que usualmente lhe serve de forma -, os anos setenta e oitenta foram pródigos em produções televisivas, chegando ao ponto de, entre 1978 e 1985, a BBC ter levado à tela pequena versões de todas as trinta e sete peças. O projeto, hoje intitulado *BBC Television Shakespeare*, remonta a uma longa tradição da televisão britânica em levar as peças de seu mais célebre dramaturgo para as telas, tradição essa que se inicia na década de 1930 (com o já citado *As You Like It*, de 1937) e que, antes do projeto totalizante de fins da década de 1970, tinha rendido diversos episódios para o programa *BBC Play of the Month*.

A principal característica da série, tendo em vista o longo período entre o primeiro e o último episódio (ou seja, quase uma década), é a diversidade, de formas e estilos, diversidade essa que, entretanto, nunca foge a uma premissa estética comum, isto é, o respeito ao texto shakespeariano e a ênfase em uma encenação mais realista, com pouco ou nenhum uso de técnicas mais experimentais de montagem, mise-en-scène, sonorização ou iluminação. Os episódios eram dirigidos por diferentes realizadores, a maioria oriunda do teatro e da televisão, ainda que os atores, em especial os de papéis mais destacadas, tenham carreira cinematográfica também. Figuras célebres associadas a Shakespeare como John Gielgud, Derek Jacobi, Maggie Smith, Hellen Mirren, Jon Finch, Claire Bloom e Anthony Hopkins participaram em algum momento - com maior ou menor assiduidade - de episódios da série.

A ênfase em uma estrutura mais respeitosa em relação ao texto shakespeariano - se levarmos em conta que alguns de seus contemporâneos investiam numa radicalidade estilística - parece estar embebida de uma dupla motivação: de um lado, há o valor de cultura nacional vinculado a Shakespeare que a emissora estatal britânica deve enfatizar - nesse caso, respeito a Shakespeare representa, certamente, respeito à própria cultura nacional em sua manifestação mais renomada; de outro lado, o papel educativo a que sempre se propôs a emissora torna a série como um todo e os episódios particularmente, como uma forma adequada de aprender sobre esse elemento fundador da cultura britânica que é Shakespeare, investindo em um contato inicial (especialmente, para a platéia mais jovem) que seja mais próximo do texto em sua materialidade, do que mais radical em experimentações de linguagem.

Com isso, o debate maior sobre Shakespeare na televisão parece estar sempre associado ao

modo como esse meio chega a essas platéias que não conhecem, necessariamente, a matriz textual shakespeariana (ainda que esteja familiarizada com suas tramas mais célebres e com o signos culturais a elas associados). Seja nas escolas de língua e cultura inglesas em países não-anglófonos, seja na matriz curricular dos país de língua inglesa, Shakespeare ocupa um lugar destacado no estudo lingüístico e literário, e, não raramente, as versões audiovisuais são utilizadas para atrair os jovens mais habituados a ver do que a ler. Por isso, não se pode negar o caráter educacional imputado às versões televisivas de Shakespeare na Inglaterra, ainda que, mesmo assim, haja maneiras de valorizar a estrutura textual shakespeariana sem desprezar as potencialidades artísticas da imagem em movimento. E foi exatamente nesse modelo que investiu o cinema dos anos 1980 e 1990.

7. O espetáculo redescoberto

De modo semelhante às décadas imediatamente anteriores, há duas maneiras principais de considerar a relação de Shakespeare com o cinema: de um lado, há aqueles realizadores que buscam utilizar suas peças em formas cinematográficas mais próximas ao cinema de vanguarda e ao cinema autoral da modernidade e, de outro lado, há aqueles diretores cuja aproximação com Shakespeare investe no realismo anti-ilusionista do cinema clássico, em produções que visam sucesso de público e de bilheteria. Embora compostas por obras singulares, cada qual com estratégias por vezes interessantes, por vezes reiterativas de abordar o material shakespeariano, essas duas formas de adaptação dominaram as décadas de oitenta e noventa, ao ponto de trazer Shakespeare novamente ao debate mais central sobre a relação entre cinema e literatura, seja no viés do cinema de arte, seja no do cinema comercial.

Do primeiro modelo acima descrito, isto é, aquele em que se enfatiza a aproximação de Shakespeare a um cinema mais autoral e afeito a experimentações da linguagem cinematográfica, podemos citar os filmes de Celestino Coronado, *Hamlet* (1976) e, principalmente, *A Midsummer Night's Dream*, de 1984, filmes que dialogam com as experiências videográficas dos anos setenta e oitenta, junto a um estilo teatral que privilegia as tomadas de conjunto, tensionadas com mudanças rápidas de planos e efeitos de montagem como fades e fusões abstratas. A relação mais direta estabelecida aqui é, certamente, com o cinema underground nova-iorquino, em especial no uso da textura videográfica da imagem (*Hamlet,* por exemplo, foi um exercício de universidade feito em

vídeo) e do trabalho erotizado com os corpos dos atores.

No entanto, os dois realizadores mais destacados nesse momento e nesse estilo de adaptação foram responsáveis por duas versões da última peça de Shakespeare, *The Tempest:* o filme homônimo de Derek Jarman, de 1980*,* com sua atmosfera sombria, seu comentário homoerótico e sua alegoria da opressão britânica na figura de um Próspero antiquado e machista; e *O Livro de Próspero* (*Prospero's Book*, 1991, dir. Peter Greenway), uma obra visualmente grandiosa, com um tom operístico e teatral, e uma montagem em que se sobrepõe um quadro sobre outro, criando uma estrutura de palimpsesto em que o livro de Próspero - e suas páginas que se abrem continuamente - se materializa no efeito das imagens sobrepostas.

O filme de Greenway, particularmente, representa um importante passo na utilização conjunta de vários formatos de imagem, desde a bitola com película em 35 mm ao vídeo em alta definição, capazes de tornar, portanto, mais perceptível a sobreposição de imagens para a criação de suas diversas camadas. Como tal, *O Livro de Próspero* marca de modo sintomático as potencialidades do cinema digital, especialmente, na intermedialidade proposta pela possibilidade de articulação entre imagens e sons de diferentes fontes e suportes, agora combinadas em uma mesma estrutura catalizadora. Nesse sentido, trata-se de uma aproximação entre o universo do vídeo, do digital, da vanguarda audiovisual e Shakespeare, definindo, com isso, as possibilidades expressivas do meio e de uma forma de adaptação que não simplesmente conta uma história, ou encena uma narrativa, mas utiliza esse jogo de imagens e sons para dar sentido a passagens do texto, tornando a experiência espectatorial em uma espécie de *tour de force* interpretativo. Como esclarece Kenneth Rothwell, não apenas sobre Greenaway, mas também sobre o estilo experimental de utilizar Shakespeare no cinema:

> Como Jarman, Godard e outros vanguardistas, Greenaway não toma prisioneiros quando se trata da mediação entre a sua arte e a audiência. Não apenas um técnico soberbo, ele é também um acadêmico e um artista que usa o filme para apresentar uma visão moderna da deslumbrante corte jacobina. O todo é então muito maneirista, muito rico, muito impossível de ser consumido por ninguém a não ser os mais dedicados especialistas, mas há muito prazer em dissecar e examinar as partes. O trabalho de Greenaway é um *Finnegans Wake* da arte visual (Ibidem: 200)[45].

[45] Tradução nossa: "Like Jarman, Godard, and other avant-gardists, Greenway takes no prisoners when it comes to mediating between his art and his audience. Not just a superb technician, he is also a scholar and an artist who uses film to present a modern version of dazzling Jacobean court masque. The whole of it is too mannerist, too rich, too impossible, for consumption by any but the most dedicated specialists, but there is much pleasure in dissecting and examining the parts. Greenaway's work is *Finnegans Wake* of visual art".

Se, por um lado, as décadas de oitenta e noventa viram exemplos muito interessantes de utilização da matriz textual shakespeariana em obras de vanguarda e experimentais (não esqueçamos que o já citado *King Lear*, de Jean-Luc Godard, talvez o mais radical filme shakespeariano, é de 1987), por outro lado, elas marcam também o retorno do espetáculo cinematográfico de ambição hollywoodiana, com sucesso de público e retorno financeiro, que não se via desde *Romeu e Julieta*, de Franco Zeffirelli, em fins dos anos 1960. Nesse espectro, devemos destacar um conjunto de filmes de diferentes diretores que, cada qual a sua maneira, colocou Shakespeare, como nunca antes havia ele estado, no âmbito das produções hollywoodianas.

O ponto de partida inicial foi, certamente, o filme *Henry V* (1989), dirigido por Kenneth Branagh, realizador que, embora tenha trabalhado em outros tipos de produção, tem o seu nome sempre ligado à Shakespeare. De fato, Branagh dirigiu, entre 1989 e 2006, nada menos que seis filmes a partir de Shakespeare, sendo cinco deles adaptações mais próximas das peças e um em particular - *A Midwinter's Tale* (1995) - uma comédia auto-reflexiva a partir de *Hamlet*. Quando saiu a sua versão de *Henry V*, os críticos não tiveram muito problema em associá-lo ao filme de Laurence Olivier, de 1944, que dera um primeiro e importante passo na realização de filmes shakespearianos depois do advento do som sincronizado. Como Olivier, Branagh também é um ator formado em uma importante academia dramática - a *Royal Shakespeare Company* -, que vinha de uma carreira bem sucedida nos palcos. Ainda assim, destacam-se mais as singularidades de Branagh em relação a Olivier, do que as simulações comparativas.

Henry V, em fins dos anos 1990, possui uma nova dimensão estética e política. Se no caso do filme de Olivier a adaptação tinha o papel de externar a identidade britânica e sua força militar, no fim da Segunda Guerra Mundial, o filme de Branagh - ainda que guarde um começo auto-referenciado como no seu antecessor -, está inserido agora no fim da Guerra Fria e início das lutas nacionais no leste europeu, e parece esvaziar o discurso belicoso e celebratório inglês e colocar à frente de tudo o entretenimento espectatorial como meta primeira. Como aponta Samuel Crowl (2007: 232), "Branagh não se envergonha de desejar entreter, trazer Shakespeare para audiências mais amplas (...). Os seus filmes procuram, como o meio exige, um estilo naturalista de falar e atuar Shakespeare"[46].

Por isso, é importante perceber nos seus filmes o modo como ele se aproxima de formas

---

[46] Tradução nossa: "Branagh is not shy in his desire to entertain, to bring Shakespeare to a wider audience (...). His films seek, as the medium demands, a naturalistic style for speaking and acting Shakespeare".

próprias e gêneros estabelecidos do cinema comercial norte-americano, bem como de atores e atrizes do primeiro escalão do cinema de entretenimento. O seu filme shakespeariano seguinte, *Muito Barulho por Nada* (*Much Ado About Nothing,* 1993), talvez seja o que melhor ilustra essa posição, tanto na criação de uma atmosfera de comédia romântica, típica desse gênero bastante popular, quanto na escolha do elenco, indo desde de Emma Thompson - então esposa de Branagh que, no ano anterior, tinha obtido grande sucesso com *Howard's End* (1992, dir. James Ivory) - a Michael Keaton, Denzel Washington e Keanu Reeves, três figuras diretamente ligadas a filmes dos gêneros policial e de ação.

Como *Henry V*, *Muito Barulho por Nada* também obteve destacado sucesso, especialmente, no público juvenil (um dos mais atraentes para Hollywood), que seria alvo de nova investida shakespeariana três anos depois, com *Romeu + Julieta* (*Romeo + Juliet,* 1996, dir. Baz Luhrman), filme que insere a trama na Los Angeles contemporânea, trazendo um estilo e uma mise-en-scène próprias do vídeo-clipe musical. O uso das cores vibrantes, da montagem seca e veloz, o ritmo marcado das cenas de ação, a escolha do elenco jovem e atraente e a força da música e das canções em toda a narrativa são elementos fortes para demonstrar esse movimento de inserir Shakespeare em uma retórica interessante para o público jovem, numa época em que parecia realmente valer a pena utilizar a literatura shakespeariana de uma forma que, sem abdicar da linguagem do texto, pudesse atrair esse público específico.

Branagh dirigiu ainda os filmes *Hamlet* (1996), com uma versão integral do texto, de aproximadamente quatro horas e rodada no formato 70mm, *Love's Labour Lost* (2000) e *As You Like It* (2006), filmes que não conseguiram alcançar a repercussão crítica e o sucesso de público e bilheteria dos anteriores, marcando, com isso, o fim - até então - da investida de Branagh em relação a Shakespeare no cinema. Ainda assim, seu papel foi fundamental para demonstrar a possibilidade real de filmes shakespearianos que, mesmo mantendo a linguagem poética e a estrutura dramática bem próximas aos textos-fonte, foram capazes de atrair as platéias ao redor do mundo, especialmente de jovens que, a partir desse contato, foram de certa maneira estimulados a se envolver com Shakespeare para além das obrigações curriculares das escolas. Nesse sentido, a relação estabelecida entre a adaptação que investe na manutenção do texto e os gêneros populares do cinema hollywoodiano foi determinante para aproximar novamente Shakespeare das grandes platéias, como sempre fora nos seus dias do *The Globe.*

8. Vários sotaques nos anos 2000

Após o sucesso de Branagh na década de noventa, bem como do caso sintomático de *Romeo + Juliet*, os anos 2000 demonstraram novos caminhos para o filme shakespeariano tanto em Hollywood, quanto em cinematografias nacionais ao redor do mundo. Como nas décadas anteriores, predominaram dois movimentos paralelos, que, ao mesmo tempo em que partilharam de procedimentos estéticos e adaptativos, possuíram singularidades específicas que devem ser avaliadas, especialmente, em sua relação com os filmes brasileiros adaptados de Shakespeare durante o período. Nesse sentido, é importante perceber que tanto o cinema comercial anglófono - destacadamente, o norte-americano - quanto cinematografias não-anglófonas foram profícuas em apresentar estratégias interculturais de adaptação de Shakespeare, cada qual mediada por estratégias específicas.

No caso do cinema anglófono, houve alguns filmes, falados em inglês, que buscaram inserir as tramas das peças em contextos contemporâneos, aproveitando-se, certamente, do sucesso de *Romeu + Julieta* em conduzir isso mantendo o texto dramático com a entonação e o estilo poético que tão bem lhe caracteriza. Desse espectro, podemos citar obras de destaque como o próprio *Love's Labour Lost*, de Branagh, que leva a história para os anos 1930 e a apresenta com o estilo dos musicais da época, e *Hamlet* (2000, dir. Michael Almereyda), que transporta a história para a Nova Iorque de fins do século XX, levando a trama da vingança para as grandes corporações transnacionais.

No entanto, a grande maioria dos filmes realizados no período se esforçou por re-escrever os diálogos de modo a se adequar ao contexto de cada encenação, tornando as obras cada vez mais espectrais, no sentido em que o texto shakespeariano, em sua materialidade, some dos diálogos entre os personagens, restando a trama e alguns signos auto-referenciais (como nomes de personagens, títulos, citações, etc.) para marcar a relação com Shakespeare. Não se trata, portanto, apenas de utilizar o autor como um importante signo cultural ao qual os filmes podem se associar para garantir uma certa respeitabilidade, uma vez que, através de procedimentos de paródia e pastiche - típicos da época pós-moderna que abarcou a primeira década do século XXI -, eles deslocam os significados do texto-fonte, oferecendo novos discursos para as tramas das peças.

Esse deslocamento de significados, que se torna mais visíveis na re-escritura deliberada dos diálogos e solilóquios, manifesta-se de modo mais sintomático pela utilização de retóricas de

gêneros de filmes populares, capazes de mobilizar platéias específicas para cada contexto. De fato, esses filmes lembram aqueles da década de 1950 e 1960 - *Joe Macbeth*, *Johnny Hamlet*, *Forbbiden Planet*, *West Side Story* -, que, falados em inglês, utilizavam o procedimento - típico das adaptações interculturais, como as de Kurosawa - de re-escrever os diálogos e inseri-los no contexto da encenação. Nos anos 2000, essa forma de adaptar Shakespeare se tornou dominante, agora, ganhando um novo elemento: o esforço deliberadamente paródico, que possibilita transformar sensivelmente os gêneros das peças (fazer comédia a partir de tragédias, por exemplo) e obter novos sentidos com esses deslocamentos.

Um filme seminal, nesse sentido, foi *Dez coisas que odeio em você* (*10 Things I Hate About You*, 1999, dir. Gil Junger), um dos primeiros filmes do ator Heath Ledger, que transporta a história de *The Taming of the Shrew* para um colégio de ensino médio norte-americano. Como tal, o filme utiliza uma retórica comum aos filmes adolescentes de comédia romântica, escrevendo diálogos próprios para os personagens em sua situação de fala diegética. A transformação dos sentidos fica clara, especialmente, no fim do filme, que não repete o discurso submisso de Katherine na peça de Shakespeare, mas investe em um *happy end* do casal, comum ao gênero cinematográfico a que se associa. Assim, na disputa simbólica entre a peça de Shakespeare como texto-fonte e a estrutura genérica do filme adaptado, as escolhas tendem a privilegiar este último, sempre utilizado para moldar, como uma fôrma, a peça dentro do filme.

Podemos citar ainda, dentro desse estilo específico de adaptação, filmes como *O* (2001, dir. Tim Blake Nelson), que leva a trama de *Othello* também para uma escola norte-americana, *Rave Macbeth* (2001. dir. Klaus Knoesel) e *A Midsummer Night's Rave* (2002, dir. Gil Cates Junior), ambos utilizando o espaço e a música eletrônica das raves para encenar as tramas das peças shakespearianas que estão subentendidas nos títulos. Vale citar ainda *My Kingdom* (2001, dir. Don Boyd), filme que transforma *King Lear* em uma trama policial passada em Liverpool e *The Street King* (2002, dir. James Gavin Bedford), que atualiza a trama de *Richard III* em uma disputa de território dentro de uma gangue latina em Los Angeles. Como se percebe pelo breve comentário descritivo de cada um, repete-se essa idéia de apropriar-se das histórias longamente popularizadas por Shakespeare, sem se importar, necessariamente, em marcar o texto-fonte na materialidade verbal do filme adaptado. Na era do *sampler*, dos mash-ups e da mixagem, parece cada vez mais óbvio que, ao adaptar da literatura, não se precisa, de fato, manter a integridade do texto-fonte, mas, a partir da apropriação de outras retóricas, símbolos, imagens e sons, deve-se mesclar tudo e buscar

a singularidade exatamente dessa mistura.

Ao vislumbrar o panorama dos anos 2000, partimos, portanto, da evidência de que a metodologia comparativa, que se definiu historicamente como central para o campo de estudos de adaptação, é hoje insuficiente para analisar esse conjunto de filmes shakespearianos, cujo processo criativo reside na apropriação das matrizes shakespearianas não mais como "textos", cuja referencialidade material é possível de ser mesurada, mas como "instâncias ou tipos culturais", conforme categoria de Marjorie Garber (2008). Isso significa que nesses filmes a relação estabelecida com Shakespeare passa não pela construção deliberada de um roteiro a partir de uma peça teatral, mas pela referência estruturante aos signos culturais a que Shakespeare e suas peças estão comumente associados, em relação a estruturas genéricas do cinema.

Vejamos um exemplo: um filme como o *Hamlet*, de Kenneth Branagh, se estrutura como uma versão integral do texto shakespeariano, sem os cortes que em geral costumam ser feitos para restringir a peça à dimensão padrão dos filmes comerciais. Para esse filme, a metodologia comparativa ainda é de suma importância, precisamente para analisar os procedimentos de manutenção do longo texto de Shakespeare e de sua adaptação a artifícios estilísticos próprios do cinema. Porém, um filme como *Hamlet 2*, de Andrew Flemming (2008), possui uma estrutura narrativa para a qual a peça de Shakespeare surge não como um texto norteador, mas como um signo cultural, cujas características servem para potencializar o efeito cômico da história.

Nesse filme, um professor de teatro de uma típica escola americana costuma realizar, com os poucos alunos que freqüentam seu curso, adaptações de filmes comerciais de sucesso para serem encenados no teatro. Na cena inicial, vemos a representação tosca de uma cena de *Erin Brockovich* (2000), filme de Steven Soderbergh, notabilizado por premiar com o Oscar sua atriz principal, Julia Roberts. A peça recebe severas críticas no jornal escolar, exatamente, pelo fato de ser uma adaptação. Instigado então por essas críticas, o professor decide escrever a sua peça "original": uma seqüência nada ortodoxa de *Hamlet*, a qual, em semelhança aos títulos geralmente atribuídos às seqüências dos filmes de ação, ele intitula *Hamlet 2*. Nesse sentido, o filme incorpora para dentro de sua estrutura um debate sobre o processo de adaptação, evidenciando, portanto, não apenas a própria lógica cultural em que se insere – ao buscar em Shakespeare o capital cultural que alicerça o seu discurso – mas, inclusive, o procedimento auto-reflexivo que tão comumente associamos às próprias peças de Shakespeare.

Dentro dessa lógica, o filme em nenhum momento se declara como uma adaptação – aspecto

fundamental para Linda Hutcheon na definição do processo adaptativo. Seu procedimento expressivo é outro: apropria-se de Shakespeare no nível da referencialidade indireta, não apenas no título – a indicação mais perceptível – mas, principalmente, na estrutura simbólica do filme. Por mais que não esteja presente na composição dramática, *Hamlet* surge como o símbolo cultural que sustenta a paródia e, portanto, garante o efeito cômico. Como propõe Mark Burnett – no seu livro sobre os filmes shakespearianos no século XXI:

> A paródia, de fato, é a mais emblemática das operações de Shakespeare na economia global como um todo, uma vez que ilumina as formas através das quais novas elaborações dos sentidos do Bardo sempre emergem das antigas. Este processo não é tão linear e consistente quanto é constante, crescente e circular: é semelhante ao fluxo cultural em que Shakespeare é constituído como um guardião de posições inveteradas e como uma configuração frouxa associada às noções de adaptação, intervenção e jogo (BURNETT, 2007: 06)[47].

A paródia, nesse sentido, a um só tempo diminui e alarga a esfera cultural em que as peças estão agora inseridas, produzindo novos sentidos através, de um lado, dos cortes e reposicionamentos do texto-fonte – *Hamlet*, por exemplo, passa a ser um signo cultural cuja referência foge à narrativa do filme – e, de outro lado, da utilização deliberada das peças, personagens, cenas e diálogos em operações muito diferentes da fonte shakespeariana.

Essa noção de paródia como jogo, elaborada por Mark Burnett, também ajuda a refletir sobre o processo de adaptação de *Scotland, Pa.* de Billy Morrissette de 2001. Nessa versão cômica de *Macbeth*, a história é transposta da Escócia medieval para uma pequena cidade no interior dos Estados Unidos, que, não por acaso, chama-se *Scotland*. O ano é 1975 e as referências imagéticas a uma cena de perseguição do seriado *Colombo* – de muito sucesso naquela época – criam a referencialidade visual que estrutura o filme. Joe Macbeth, chamado simplesmente de Mac, é empregado de uma lanchonete chamada *Duncan's Donuts*, onde trabalha com sua esposa, Lady Macbeth, aqui chamada apenas Pat, na preparação dos hambúrgueres e batatas-fritas. A estima de Norm Duncan, o dono da lanchonete, em relação a Mac é grande e, após descobrir que o gerente rouba-lhe diariamente, demite-o e eleva Mac a esse cargo. Depois de ser interpelado por três hippies drogados que fazem a função das bruxas e, sugestionado pela cobiça de Pat, Mac planeja o

---

[47] Tradução nossa: "Parody, in fact, is emblematic of the operations of Shakespeare in the global economy as a whole, since it highlights the ways in which new elaborations of Bardic meanings always emerge from the old. This process is not so much linear or consistent as it is constant, evolving and circulating: it is akin to a cultural flux in which Shakespeare is constituted as a guardian of entrenched positions and as a looser configuration associated with adaptation, intervention and play".

assassinato de Duncan.

Aqui, a transição do trágico ao cômico se verifica de maneira decisiva: das grandes tragédias shakespearianas, *Macbeth* talvez seja aquela em que mais fortemente o sentido da inevitabilidade do destino, comum à tragédia grega, se mostra decisivo para a catástrofe do protagonista. Ainda assim, como aponta Raymond Williams (2002), Shakespeare não é o descendente direto da tragédia grega – como pensava Lessing – mas o criador de um novo tipo de tragédia, em que o homem é o produtor central dos sentidos do mundo – em contraposição às deidades do mundo grego. Isso reforça o sentido de que é o homem, a partir de suas atitudes deliberadas e embebido do que Aristóteles chamava de *Hybris*, ou seja, a desmesura, que mobiliza a ação trágica.

Portanto, quando observamos o filme *Scotland Pa.*, vemos que a cena da morte de Duncan, embora planejada por Mac e sua esposa, é resolvida na verdade pelo acaso. Na cena, eles invadem a lanchonete à noite – onde Duncan costuma dormir, pois trabalha até tarde – e planejam fingir um assalto para matar o patrão. Após entrar no local, deparam-se com Duncan, que os convida para ouvir os planos de expansão da lanchonete – mais precisamente, a instalação de uma espécie de *drive-thru*.

Duncan então pede a Mac que busque na geladeira uma garrafa de vinho: ao abrir a porta da geladeira, ela atinge a cabeça de Duncan, que cai no chão. Ele, porém, não morre já agora. Mac e a esposa amarram e amordaçam Duncan, ameaçando queimá-lo com o óleo de fritar batatas, caso não diga o segredo do cofre. Após revelar os números, Pat abre o cofre e retira o dinheiro, enquanto Mac, sem querer, esbarra em Duncan, que cai de cabeça na frigideira, morrendo em seguida. De forma semelhante à peça, a morte de Duncan marca o fim do primeiro ato. Porém, se na peça o assassinato mostra a dimensão da cobiça a que fora alçado o espírito de Macbeth, no filme o mesmo assassinato é resultado da ação do acaso, cuja função é destituir da história sua dimensão trágica e, através das gags, vertê-la em uma comédia.

De fato, ao por esses exemplos em contraponto com a longa tradição de filmes shakespearianos, podemos inferir que eles se inserem numa perspectiva de apropriação dos cânones literários ocidentais e inserção das obras em novos contextos tanto sociais e culturais, quanto de estilo e de gênero. Essa perspectiva, apesar de possuir exemplos anteriores na história da adaptação cinematográfica, popularizou-se nos anos 1990 a partir de obras como *As Patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1995, dir. Amy Heckerling), a partir de *Emma*, de Jane Austen, e do já citado *Dez coisas que odeio em você*.

No entanto, paralelamente à popularização dessa forma de adaptação de Shakespeare no cinema anglófono, os anos 2000 foram particularmente marcados pela quantidade de produções em cinematografias não-anglófonas, em que a idéia de adaptação intercultural ganha bastante importância. Os exemplos aqui são muitos, em países e culturas muito diversas: a China, que lançou os filmes *Ye Yan* (2006, dir. Xiaogang Feng) e *Xiamalaya Wangzi* (2006, dir. Sherwood Hu), ambos a partir de *Hamlet*; a Índia, que, com uma já longa tradição de Shakespeare no cinema, trouxe durante o período os filmes *Kannaki* (2002, dir. Jayaraaj), adaptado de *Anthony and Cleopatra, I agapi grafetai st'asteria* (2002, dir. Jeremy Wooding), uma versão de *Romeo and Juliet* em que o choque transcultural entre um britânico e uma indiana se torna o empecilho para a concretização do amor, *In Othello* (2003, dir. Roysten Abel), falado quase inteiramente em inglês, sobre um grupo teatral britânico tentando montar a peça na Índia, *Maqbool* (2003, dir. Vishal Bhardwaj), uma transposição de *Macbeth* para as brigas entre máfia e polícia em Dehli, e *Omkara* (2006, dir. Vishal Bhardwaj), adaptação de *Othello,* também envolta em uma trama policial; além de obras esparsas em países como a Malásia, com *Makibefo* (2001, Alexander Abela, a partir de *Macbeth*) e *Gedebe* (dir. Namron, adaptado de *Julius Caesar*), a Venezuela, com *Sangrador* (2000, dir. Leonardo Henríquez, de *Macbeth*), o México, com *Huapango* (2004, dir. Ivan Lipkies, a partir de *Othello*), a República Tcheca, com *A Midsommer Night's Dreame* (2005, dir. Radek Tuma), a África do Sul, com *Othello: A South African Tale* (2005, dir. Eubulus Timothy) e a Nova Zelândia, com *The Maori Merchant of Venice* (2002, dir. Don Selwyn), levando a peça de Shakespeare para a língua e a cultura Maori.

Como vimos, são diversas realizações, oriundas de lugares e culturas bastante diversas, todas elas imbuídas do propósito de colocar Shakespeare em contato com a matriz cultural de onde partem. São filmes que, vindos de uma longa tradição, colocam em crise várias questões teóricas no campo de estudos de Shakespeare no cinema, como os tipos de adaptação, a fidelidade ao texto e mesmo a própria materialidade do texto nos filmes. Sem dúvida, os filmes brasileiros que analisamos nesta tese partilham vários procedimentos estilísticos com esses outros filmes interculturais, ainda que o panteão canônico de Shakespeare no cinema (Olivier, Welles, Kurosawa, Kozintsev, Zeffirelli, Branagh) tenha fornecido também várias possibilidades expressivas para pensar a transposição dos palcos para as telas. Devemos ter mente, portanto, a história de Shakespeare no cinema quando pensamos nos estudos de caso particulares, pois imagens, sons, cenas, diálogos, retóricas e estilos especificamente cinematográficos podem estar em constante

trânsito durante o processo adaptativo.

Essa história de Shakespeare no cinema, sem dúvida, não parou de ser contada. Enquanto escrevemos as frases finais desta tese, adaptações shakespearianas acabam de ser lançadas - como, por exemplo, *The Tempest* (2010, dir. Julie Taymor), *Julius Caesar* (2011, dir. Adam Lee Hamilton e John Montegrande), *Private Romeo* (2011, dir. Alan Brown) e *Coriolanus* (2011, dir. Ralph Fiennes) - e pelo menos mais seis produções estão para ser lançadas até o ano que vem. Por isso, de modo algum, foi a nossa intenção nesse capítulo dar conta de toda a filmografia relativa a Shakespeare, tanto pela grande quantidade de obras realizadas - e a conseqüente dificuldade no acesso a materiais de diversas e inacessíveis procedências - quanto pela complexidade temática, estética e cultural que as obras, em sua particularidade, podem exprimir cada qual na sua época e no seu estilo.

Em vista disso, tomamos esse capítulo para fazer um apanhado das épocas, movimentos e realizações mais representativas da aproximação do cinema com a literatura shakespeariana, levando em conta, metodologicamente, a necessidade de inserir o debate sobre Shakespeare no cinema brasileiro em uma perspectiva histórica mais ampla, com vistas a associações comparativas não apenas dos filmes com as peças que adaptam, mas com os outros filmes que as adaptaram. Dessa forma, podemos encaminhar o nosso texto para o próximo capítulo, em que, de modo semelhante, também buscaremos uma visão historicizante para inserir a reflexão de nossa tese no campo maior da relação entre cinema e literatura no Brasil. Uma vez que, vista em seu conjunto, essa relação varia de época para época, de movimento para movimento e, inclusive, de realizador para realizador, é importante que nossa investigação leve em conta o lugar que cada realização ocupa na própria história do cinema no Brasil e, particularmente, na história da relação entre cinema e literatura no país. Sem essa visão mais ampla, correríamos o risco de, novamente, manter a análise no campo do comparativismo narratológico - que, como tal, deve nos ser encarado como ponto de partida, nunca de chegada. O estudo da adaptação intercultural, portanto, de forma alguma prescinde de um estudo dos filmes em relação a seu momento de produção e às formas de adaptação utilizadas, em cada momento, para levar às telas as páginas da literatura. E é isso que faremos no próximo capítulo.

Cinema e Literatura no Brasil

1. Formas e estilos em trânsito

Uma vez que o centro de análise desta tese de doutorado são as adaptações shakespearianas no cinema brasileiro, é importante discutirmos algumas questões específicas da relação entre cinema e literatura no Brasil. Como já viemos discutindo, a relação entre cinema e literatura concentra um importante foco de atenção para os estudos cinematográficos, uma vez que aponta não apenas para o diálogo entre as formas históricas de representação e os procedimentos estilísticos da literatura e do cinema, mas também para momentos de uma cinematografia específica, em que o contato entre essas duas artes pode iluminar aspectos tanto de um quanto de outro.

No caso dos estudos de cinema e literatura no Brasil, um viés mais histórico é ainda muito parco, o que dificulta a compreensão do diálogo que cada época, cada movimento e cada realizador estabelece com a vida cultural que os cerca. Há ainda necessidade de estudar com maior fôlego casos como as adaptações literárias na Atlântida, na Cinédia e na Vera Cruz, ou mesmo na época da Embrafilme, com sua busca por identidade nacional através da literatura.

Na maioria dos estudos na área, o foco costuma estar na análise de como um diretor específico se relaciona com a literatura, como os casos sempre recorrentes de Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirzsman, Braz Chediak e, mais contemporaneamente, Beto Brant. Há também destaque para fazer o caminho inverso, partindo da literatura – e, mais especificamente, de autores renomados – para estudar os filmes adaptados. Escritores como Nelson Rodrigues, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Plínio Marcos, Marçal Aquino, Sérgio Sant'anna e Raduan Nassar costumam receber bastante atenção, desde críticas em periódicos e revistas, até dissertações e teses de maior fôlego.

No entanto, tentaremos aqui conformar um panorama amplo, ainda que, de longe, completo, dos momentos-chave do cinema brasileiro, desde suas origens até a contemporaneidade, enfatizando o modo como os filmes se apropriam de matrizes literárias de outras formas de expressão - desde a literatura oral e jornalística, passando por letras de músicas

e trechos de libretos de óperas, até romances, poemas e peças teatrais. Esse panorama visa o estabelecimento de uma visão mais geral sobre o processo adaptativo no Brasil, na tentativa de demonstrar a sua ubiqüidade enquanto procedimento criativo remontando aos momentos primevos do cinema nacional.

2. A Bela Época do Cinema Adaptado no Brasil

O primeiro filme brasileiro a ultrapassar a metragem curta do rolo único chama-se *Os estranguladores*, de 1908, produzido e dirigido por Antônio Leal. O filme, ao que consta, seria "baseado num crime notório" (VIANY, 1959: 29), que certamente deve ter ocupado as páginas dos jornais durante considerável tempo. *Os estranguladores* serve como ponto de partida para o estabelecimento de um importante gênero que dominou os cinemas nos seus primeiros anos no Brasil, o chamado filme criminal, do qual se destacam obras como *O crime da Mala, O crime dos Banhados* e *O crime de Paula Matos* (Ibidem: 38). Se tomarmos, portanto, como os filmes emulavam não os crimes em si, mas a narração jornalística que popularizava os crimes na mente do público, podemos inferir também que temos aqui casos bastante sintomáticos de adaptações literárias.

A importância dos jornais, revistas e periódicos era tamanha na disseminação dos relatos criminais, que, conforme comenta Jean-Claude Bernardet (2008:70), "na primeira década do século, o *Jornal do Brasil* consagra imensos espaços aos crimes, e lança em 1902 uma história criminal em quadrinhos". Estamos aqui envoltos numa ação que atravessa diversos meios e formas de representação, através de um tipo de narrativa extremamente ligada à realidade (afinal, os crimes realmente aconteceram), que cativavam a audiência numa espécie de catarse pública dos problemas sociais que as cidades brasileiras, em pleno processo de modernização, estavam enfrentando[1].

---

[1] Vale citar ainda a volumosa pesquisa realizada por Rafael de Luna em sua tese de doutorado intitulada "Carnaval, Mistério e Gangsters: O filme policial no Brasil (1915-1951)", que privilegia uma análise polifônica em torno da questão do gênero cinematográfico, procurando em periódicos da época como *A Scena Muda*, *Cinearte*, *Cine-Rádio Jornal* e *Cinelândia*, além de materiais publicitários e programas de salas de cinema, os modos de construção da idéia do gênero policial no cinema brasileiro. Esse viés foca na recepção, e não na produção, para entender o circuito simbólico em que a noção de gênero se forma. Por isso, tratou não somente dos filmes brasileiros, mas daqueles estrangeiros que aqui foram exibidos. Site: http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4661

Quanto a *Os estranguladores*, as relações foram ainda mais intertextuais: não somente o caso do assassinato e do julgamento dos criminosos chega às telas através da mediação da narrativa do texto jornalístico, como também parte de uma peça teatral, escrita pelos jornalistas Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, chamada "A quadrilha de morte". Trata-se, portanto, de um conjunto de meios expressivos (jornal, teatro, cinema) envolvidos na representação de uma mesma narrativa, capitaneada pelo interesse popular no assunto. Bernardet (Ibidem:70) acrescenta que "esta é mais uma articulação a construir, que poderá modificar interpretações existentes a respeito dos filmes criminais, ou desse filme, por exemplo, no tocante à relação narrativa imprensa-cinema. O que torna ainda mais difícil isolar a representação cinematográfica dos crimes de sua representação jornalística e teatral".

Isso significa que o primeiro filme brasileiro de metragem mais longa (estima-se que o filme possuía em torno de quarenta minutos) é uma *adaptação*, no mais amplo espectro do conceito por nós formulado no primeiro capítulo desta tese: *Os estranguladores* compreende um **processo de adaptação**, que parte do crime real ocorrido, passa pelas emulações narrativas nos jornais e, em seguida, no teatro, até ser concebido como uma narrativa cinematográfica; esse processo resulta em um **produto**, um filme, em cuja materialidade estão as marcas das escolhas estilísticas realizadas; possui, para tal, um conjunto de **fontes reconhecíveis** (relato jornalístico e literatura dramática), cujas narrativas vêem de **outros meios de expressão** (o jornalismo e o teatro).

Ao refletir sobre tal processo, buscamos compreender as maneiras como os filmes brasileiros, desde os seus primórdios, conceberam suas narrativas e suas estratégias de representação, não só através do diálogo com outras artes (sejam elas consagradas ou populares) e com outras formas narrativas (destaque para o jornalismo), mas também pela incorporação direta das obras, via processo adaptativo. Outro caso que merece destaque desse momento inicial do cinema brasileiro é o dos filmes cantantes, gênero cinematográfico que fez bastante sucesso no país entre 1908 e 1911 - a chamada Bela Época do Cinema Brasileiro. Os filmes cantantes são, na definição de Fernando Morais da Costa (2008: 37) - definição essa comum entre a principal bibliografia sobre o tema: "musicais de curta duração dublados na hora da exibição pelos atores posicionados atrás da tela". Esses filmes traziam canções e, especialmente,

entrechos cantados de óperas famosas, representadas através de procedimentos rudimentares de dublagem ao vivo.

Não é o caso aqui de descrever os detalhes técnicos e as circunstâncias cinematográficas envolvidas na realização dos filmes cantantes - empreitada muito bem-sucedida por Fernando Morais da Costa (Ibidem: 36-74). Vamos aqui usar o exemplo de alguns filmes muito renomados na época - as duas versões de *A viúva alegre* (primeira de Labanca e Leal, 1909; e segunda de Auler, 1909) e *Paz e amor* (de Auler, 1910) - para ilustrar o modo como os processos adaptativos estavam presentes no cotidiano da prática e do consumo cinematográfico da época.

A primeira versão de *A viúva alegre*, de Labanca e Leal, embora não tenha tido o sucesso da versão posterior, destaca-se pela duração mais longa, composta por três atos e descrita como média-metragem (Ibidem: 46). O filme se baseia na opereta homônima de Franz Lehár, estreada em 1905, em Viena, e que logo se tornaria um sucesso de amplitude internacional - no cinema, por exemplo, destacam-se as versões de Eric Von Stronheim (1925), de Ernest Lubitsch (1934), com Jeanette MacDonald e Maurice Chevalier, e de Curtis Bernhardt, estrelada por Lana Turner. Lehár, que tinha 35 anos quando a opereta estreou, foi um dos compositores preferidos de Hitler durante o Terceiro Reich - apesar de ser casado com uma judia, a larga utilização de sua música para fins propagandísticos permitiu-lhe sobreviver dentro do regime. A ligação de Lehár com o Nazismo, de certa forma, explica o fato de *A viúva alegre,* que era continuamente encenada nas primeiras décadas do século XX, não só nos palcos, mas no cinema, rádio e televisão, ter sido pouco recorrente em adaptações contemporâneas.

A opereta de Lehár estreou no Brasil em 13 de julho de 1909, numa versão com texto adaptado pelo dramaturgo Arthur de Azevedo (VIANY, 1959: 30). A versão de Labanca e Leal para a opereta seria de 27 de julho de 1909, dado esse retirado de Vicente de Paula Araújo (ARAÚJO, 1976: 290-1). Em Roberto Moura (1987: 37), porém, a informação é de que a versão primeira de *A viúva alegre* havia sido dirigida por Eduardo Leite e Américo Colombo - Auler faria meses depois uma nova versão. A par essa confusão historiográfica de datas e autorias, o que nos interessa nesse caso é o grau de circularidade dos produtos culturais no início do cinema brasileiro, gerando inúmeras adaptações não apenas do palco para as telas - mas de outras línguas - aqui, o alemão - para o português, endossando mais uma vez nossa posição em torno do

processo de adaptação intercultural como central para a formação cultural do país na transição do século XIX para o século XX.

A segunda versão de *A viúva alegre*, realizada menos de dois meses depois da anterior, em 09 de setembro de 1909 - e sobre a qual parece haver mais consonância entre os pesquisadores do período - fora dirigida por Alberto Moreira, com fotografia de Júlio Ferrez, arranjos musicais de Costa Junior e com os cantores - que, lembremos, ficavam atrás do palco dublando os atores na película - Ismênia Matheus, Antonio Cataldi, Mercedes Villa e Santucci. Conforme aponta Fernando Morais (Ibdem: 47), citando o periódico *Gazeta de Notícias* de 28 de agosto de 1909 (ou seja, duas semanas antes da estréia do filme), *A viúva alegre* de Auler exibia pela primeira vez no mundo "uma opereta completa com solos e coros, como no teatro". A metragem mais longa da película, em consonância com o amplo sucesso alcançado (que atinge, em pouco mais de três meses, o número de trezentas exibições), coloca essa versão de *A viúva alegre* em posição de destaque para a consolidação do gênero cantante no Brasil. É interessante, além disso, dois fatos que reiteram nossa reflexão sobre o processo adaptativo e seu lugar nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

Primeiramente, podemos destacar a referência comentada por Fernando Morais (Ibidem: 47-48) - e que já estava em Vicente de Paula Araújo (1976: 309) -, acerca de outras versões - hoje, não catalogadas - para a opereta de Franz Lehár. "Em 25 de setembro, Auler publica na *Gazeta de Notícias* um aviso ao público em que diz que 'tendo surgido, de todos os cantos, várias viúvas alegres', a única com coros e solos de grande orquestra era aquela exibida em seu cinema" (COSTA, 2008: 47). A referência a outras viúvas sendo realizadas, enfatiza o processo contínuo de adaptação, maturado pelo sucesso obtido pela opereta no público brasileiro, e que se sustenta ainda pelo florescimento comercial que caracterizava a Bela Época.

Além disso, chama a atenção o fato de *A viúva alegre* ter sido um fenômeno que não se restringiu a suas exibições operísticas e a suas versões cinematográficas, mas ter entrado no cotidiano simbólico do Rio de Janeiro e de São Paulo no início do século. Conforme aponta Vicente de Paula Araújo: "os mais belos trechos da partitura tornaram-se populares, não havendo piano que não os execute, nem entusiasmo que não os assobie com verdadeiro deleite" (ARAÚJO, 1981: 165). Não bastasse essa popularidade dos entrechos musicais no

público carioca e paulista, a opereta foi também levada ao circo, com ressoante sucesso, principalmente, pela figura do seu ator, Benjamim de Oliveira, que, também em estilo circense, faria uma versão fílmica de *O Guarani* para Antonio Leal alguns anos depois.

Outro exemplo de destaque no período foi a versão de *Paz e Amor*, feita por Auler em 1910, um filme que misturava o estilo do gênero cantante, com o chamado teatro de revista. Muito popular nos palcos brasileiros na transição do século XIX para o século XX, a Revista tem suas origens na *Commedia dell'arte* italiana e no teatro popular francês do século XVIII. Suas primeiras manifestações estavam diretamente ligadas a formas populares de entretenimento, como o vaudeville, o teatro ligeiro, os espetáculos de dança. De acordo com a definição de Neyde Veneziano:

> Revista é um espetáculo ligeiro que mistura prosa e verso, música e dança e que faz, através de quadros, uma resenha de acontecimentos, passando *em revista* os fatos da atualidade. O objetivo maior desse teatro é oferecer ao público uma alegre diversão. Mesmo assim, a Revista é política e muito crítica. As músicas não necessitam ser especialmente compostas para cada espetáculo. Pode haver, na Revista, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares. A Revista é um gênero fragmentado. Isso quer dizer que ela até tem uma historinha, que chamamos de fio condutor. Mas esse fio condutor servia, apenas, para dar unidade à Revista e para fazer a ligação entre os quadros. No início, a Revista tinha um enredo mais definido e bem cuidado. Com o passar dos tempos, foi sofrendo alterações e, pouco a pouco, a necessidade da história foi abandonada. A Revista transformou-se em show de variedades ou "revistas de virar a página". (VENEZIANO, 2006: 34-35).

A estrutura do teatro de revista, como vemos nessa definição, em muito se assemelha ao estilo de encenação do primeiro cinema, com quadros esparsos com pouca ou nenhuma unidade narrativa entre as imagens, focando mais no espetáculo visual que na narração de uma história. A ligação, portanto, da experiência cinematográfica com um gênero tão bem sucedido quanto a Revista, além de parecer inevitável nesse momento de fervoroso intercâmbio simbólico entre os meios de expressão, mostrou-se fundamental para a indústria do entretenimento no Brasil do início do século passado. *Paz e amor*, nesse momento, denota a estreita relação que se estabelece entre o destacado comércio cinematográfico da Bela Época e as outras formas de entretenimento popular, como o teatro e a música.

Não podemos esquecer que profissionais diretamente relacionados ao desenvolvimento do cinema no Brasil, inclusive, estiveram ligados ao teatro de revista, como foi o caso de

Paschoal Segretto, homem de negócios que, junto a Cunha Sales, abrira em 1897 a primeira sala de cinema no Brasil, o *Salão de Novidades Paris*, localizado na rua do Ouvidor, número 141. Segretto, que continuaria com os negócios cinematográficos até 1908, ainda que em escala menor, instalou diversas casas de diversão, focadas especialmente na apresentação de espetáculos de teatro ligeiro. Como afirma Wilson de Souza Martins:

> Paschoal era proprietário de quase todas as casas de diversões na [rua] Tiradentes, e suas atividades com negócios teatrais já eram conhecidas. No *Moulin Rouge* ou na *Maison Moderne* já eram apresentados espetáculos teatrais. Esses espetáculos faziam parte do centro de diversão que possuía. Note-se que o primeiro investimento de Paschoal no teatro deu-se em um dos seus cafés-concerto. Quando da inauguração da *Maison Moderne*, em 1903, foi encenada na casa a comédia *O Rio por um óculo*. (MARTINS, 2004: 138)

Esse envolvimento do cinema, que pouco a pouco se tornava um espetáculo autônomo de duração longa, com o teatro de revistas demonstra mais uma vez o modo imbricado de produção das experiências de entretenimento no início do século XX. *Paz e amor* fazia uma síntese de espetáculo popular e crítica política - comum ao teatro de revista da época - focando suas ações no governo de Nilo Peçanha. Como acrescenta Roberto Moura (1987: 38-39), "seu entrecho incide diretamente sobre a vida política da corte republicana, retratada numa ridicularização parodística tão estapafúrdia que, se critica e provoca, também humoriza e dilui".

Com um sucesso retumbante, que inclui a marca publicitária de mais de mil exibições no Rio de Janeiro, além de registro de exibições em São Paulo e Salvador (COSTA, 2008: 59), *Paz e amor* se destaca no período da Bela Época exatamente pela síntese que consegue estabelecer entre cinema e teatro, política e vida social, humor e pastiche, isto é, concentra no bojo de sua produção uma estrutura dialógica, intertextual, e em que, ainda assim, o cinema consegue encontrar o seu lugar próprio dentro da vida cultural da cidade.

Com o fim da Bela Época, em 1911, resultado do esgotamento do gênero cantante e da dificuldade de inserção do filme nacional no mercado agora controlado pelo truste de Francisco Serrador com o capital estrangeiro, que dominava as salas de exibição em favor dos filmes norte-americanos, essa relação entre cinema e teatro diminui bruscamente. Paralelo a isso, o progressivo desenvolvimento de técnicas narrativas no cinema fez com que os realizadores tendessem a procurar histórias mais articuladas em começo, meio e fim, através especialmente

do romance e do teatro românticos do século XIX. Essa relação será fundamental para entender os processos de adaptação nos anos seguintes, até a criação e consolidação da chanchada nos anos 1930 e a aventura industrial paulista dos anos 1940.

3. O Romantismo no cinema brasileiro: nacionalismo e narratividade

Com o fim da explosão produtiva da Bela Época, tivemos um período de reorganização da atividade cinematográfica que, embora não tendo jamais re-editado o *boom* produtivo dessa primeira era, buscava formas de viabilizar a produção nacional num momento em que a progressiva entrada dos procedimentos narrativos no espetáculo cinematográfico, tornava dominante comercialmente o filme ficcional de metragem longa. Nesse período, em muitos casos o investimento foi na narrativa literária como fonte para criação das películas, mesmo que ainda houvesse filmes criminais, como *O crime de Paula Matos* (dir. Irmãos Botelho, 1913), uma das raras realizações nos exíguos anos de 1913-15.

O fato é que a produção demora a se articular novamente, tendo em vista a inviabilidade de concorrência com os filmes estrangeiros nas salas de exibição. Como esclarece Roberto Moura (1987: 51): "O cinema de ficção passa a se articular com outros interesses, já que suas comercialização se torna extremamente problemática. Em 1917 chegam a ser realizados 16 posados no país, para depois novamente cair a produção, já que a falta de retorno do investimento nas fitas termina por afastar novos realizadores".

Um dado que caracteriza esse período que vai de fins da década de 1910 até o início da década de 1930 é a recorrência de adaptações cinematográficas de romances românticos brasileiros, que se sustentava por uma dupla motivação: de um lado, o sucesso obtido pelos livros atravessava décadas, estabelecendo uma conexão direta com o público leitor; e, de outro lado, esses romances - em especial, os indigenistas - compunham em suas obras um painel identitário referente à formação do povo brasileiro. Nesse sentido, a idéia de nacionalidade expressa nessas obras estava tanto na busca de um contato mais direto com o público, quanto nas imagens identitárias que eram projetadas na tela - principalmente pela ampla utilização de tomadas externas, em locações, haja vista a carência de estúdios onde as filmagens pudessem

ocorrer. Paulo Emílio Salles Gomes apresenta um olhar amplo sobre os filmes do período, cujas particularidades pretendemos esmiuçar mais adiante:

> Na produção que se desenvolve a partir de 1915, o que chama logo a atenção é o número de fitas inspiradas na nossa literatura. *Inocência* e *A retirada de Laguna* foram baseadas nos romances de Taunay; de Bilac foi aproveitado *O caçador de esmeraldas*; e de Macedo, *A moreninha*. Bernardo Guimarães foi lembrado para as bases de *O garimpeiro*, enquanto de Aluísio Azevedo aproveitou-se *O mulato*, apresentado com o título *O cruzeiro do sul*. A obra de José de Alencar foi naturalmente o ponto de partida para maior número de filmes: *O guarani* (duas versões), *Iracema*, *Ubirajara* e *A viuvinha*. Um conto de Monteiro Lobato serviu de inspiração para *O Faroleiro*. Já Medeiros Albuquerque, Cláudio de Souza e Coelho Neto escreveram enredos especialmente para o cinema, sendo que o de Coelho Neto era para um filme em série, *Os Mistérios do Rio de Janeiro*, do qual foi realizado só o primeiro episódio. (GOMES, 1996: 41-42).

Para entender a profícua utilização da literatura, através das adaptações, nesse período do cinema brasileiro, precisamos compreender o sistema de produção - ou a ausência dele - que caracterizava a época, refletindo sobre os discursos implicados pelas adaptações dentro da diegese (a ênfase num discurso nacionalista, por exemplo) e fora dela (com a deliberada transferência de *status* da literatura para o cinema). Embora não seja o foco desta tese, entender os processos adaptativos do cinema brasileiro desde a sua formação é fundamental para investir numa interpretação da presença de Shakespeare nos filmes nacionais que abarque o entendimento dos processos culturais implicados nesse tipo de adaptação.

Antônio Leal - o mesmo que fizera *Os estranguladores*, em 1908 - parece ser uma figura destacada no início desse processo. Não só pelo fato de o primeiro filme de metragem mais longa no Brasil ter sido uma adaptação, como vimos anteriormente, mas porque sua produção sempre esteve em contato com a literatura dramática e romanesca. Ainda em 1908, por exemplo, ele documentou a realização da peça *Sô Letero e Siá Ofrásia com seus produtos na exposição*, que, por sua vez, era baseada na revista teatral *O maxixe*, de José Batista Coelho e Basto Tigre, que também respondiam, respectivamente, pela alcunha de João Phoca e D. Xiquote. Essa peça estava em cartaz no Teatro da Exposição Nacional do Rio de Janeiro de 1908 - um importante evento que comemorava o centenário da abertura dos portos brasileiros ao comércio internacional - e, ao que parece, o filme devia constar apenas de planos fixos capturando a encenação teatral.

Em seguida, Leal filmou o ator circense Benjamin de Oliveira como Peri em um espetáculo de pantomima exibido no Circo Spinelli e intitulado *Os Guaranis*, influenciado, ao que parece, tanto pelo romance de José de Alencar, quanto pela ópera de Carlos Gomes. Conforme acrescenta Fernando Morais da Costa (2008: 48), "Hernani Heffner comenta o grande sucesso da empreitada, e lembra que Benjamin de Oliveira tinha por hábito, desde 1903, encenar espetáculos teatrais no picadeiro, 'desde pequenas pantomimas até tragédias shakespearianas'".

O fim da Bela Época, de certa maneira, aumentou o interesse nas adaptações literárias do Romantismo brasileiro e Leal continuou nesse caminho ainda alguns anos. Em 1915, ele teria dirigido uma versão de *A moreninha*, a partir do romance de Joaquim Manuel de Macedo (MIRANDA, 1990: 187) e, no ano seguinte, uma adaptação muito bem sucedida de *Lucíola*, de José de Alencar, com a atriz Aurora Fúlgida. Esse último filme se destaca por ser produto de uma das primeiras tentativas de industrialização no cinema brasileiro, além de ter alcançado expressivo público em seu período de exibição. Alex Viany comenta sobre esse processo:

> Construindo um estúdio de vidro, no Rio de Janeiro, segundo os melhores figurinos daqueles tempos, quando ainda se dependia principalmente da luz solar, Leal resolveu levar à tela o romance *Lucíola*, de José de Alencar. O sucesso foi extraordinário, e Edmundo Maia lembra-se da verdadeira força policial exigida para conter o público entusiasta durante a exibição no Rio, informando também que *Lucíola* teve certo êxito no estrangeiro (VIANY, 1959: 35).

No ano seguinte, Antônio Leal faria o que - ao que consta - teria sido o seu derradeiro filme, intitulado *Rosa que se desfolha*, uma adaptação de um texto vindo agora do teatro, a peça homônima de Gastão Tojeiro, "drama romântico sobre a ingenuidade de moça do interior enganada por um espertalhão da cidade grande (Rio de Janeiro), que tem final feliz com a moça voltando para seu noivo" (MIRANDA: Ibidem, 187). No entanto, esse investimento em adaptações literárias - a par o sucesso inicial que *Lucíola* proporcionou a seus produtores -, não foi capaz de sustentar o esforço industrial capitaneado por Antônio Leal, cujo destino posterior não consta nas histórias sobre o cinema do período.

O sucesso de *Lucíola* abriu as portas para uma enxurrada de adaptações dos romances românticos brasileiros, cujas procedências e impactos tentaremos traçar, refletindo sobre o modo de produção dos filmes e a presença das matrizes literárias na feitura das obras. Logo após a

empreitada industrial de Antonio Leal, outra figura se destaca no retorno da produção após a derrocada da Bela Época e, paralelamente, na utilização da literatura romanesca: falamos aqui do profícuo diretor Luiz de Barros, cuja carreira, iniciada em meados dos anos 1910, se estenderia até os anos 1970. O início de sua atuação no cinema brasileiro está atrelado ao surgimento da produtora Guanabara, no Rio de Janeiro, que seria uma das principais realizadoras de filmes do período. Luiz Barros estivera na Europa, estudando artes cênicas e acompanhando com entusiasmo a produção de filmes no continente. Logo após o seu retorno, já pela Guanabara, ele investe em uma adaptação de *A viuvinha*, de José de Alencar, em uma empreitada pouco proveitosa, visto que o filme acabaria numa fogueira (MOURA, 1987: 52).

Nesse período, Luiz de Barros ainda realizou duas outras adaptações de textos de Alencar, ambas em 1919: *Iracema* e *Ubirajara*, romances indigenistas caracterizados como alegorias formativas do povo brasileiro e tendo como foco a heroicização do índio. Mais uma vez, o processo adaptativo aqui se mostra diretamente associado à necessidade de construir um painel identitário brasileiro, alicerçado por um discurso nacionalista em chave romântica. Por fim, ainda pela Guanabara, Luiz de Barros realizou, em 1923, uma adaptação da célebre comédia opereta *A Capital Federal*, escrita por Arthur de Azevedo em 1897, cujo sucesso, entretanto, não foi suficiente para assegurar a sobrevivência da produtora, que fecha logo em seguida, obrigando Luiz de Barros a seguir para São Paulo.

E é na capital paulista que a história da adaptação cinematográfica no período silencioso brasileiro tem nova parada. Considerando que o período posterior ao fim da Bela Época também representou a estagnação da produção de filmes ficcionais (entre os anos 1913-14 não há registro de filmes, afora os documentários e cine-jornais realizados, em sua maioria, por imigrantes europeus), o investimento na adaptação como forma de reacender o processo produtivo se mostra análogo ao que ocorria no Rio de Janeiro: uma tentativa de atrair o público pelo discurso nacionalista e pelo sucesso já consagrado dos livros.

É importante comentar ainda que, paralelamente a essas adaptações, dois outros assuntos foram fundamentais para sustentar a realização dos filmes numa cadeia plausível de produção e consumo: a guerra e os temas históricos. Apesar das suas especificidades, mesmo esses assuntos eram perpassados pelo contato com a literatura, a notar a presença de Olavo Bilac durante a

realização de *Pátria Brasileira*, dirigida por Guelfo Andalò em 1917. Segundo Rubens Machado (1987: 101), Bilac "teria até dirigido algumas cenas num quartel, em particular uma em que o protagonista beija a bandeira nacional". Outro caso é o de *A retirada de Laguna*, feito também em 1917 pelos irmãos Lambertini, filme que remetia a um incidente com soldados brasileiros durante a Guerra do Paraguai, e que havia sido retratado no romance homônimo de Visconde de Taunay.

Ainda podemos destacar dessa fase paulista o filme *Os Faroleiros*, realizado por Miguel Milano em 1920, a partir de um conto de Monteiro Lobato. A figura mais destacada desse processo, no entanto, é a de Vicente Capellaro, um ator italiano que visitara o Brasil por três vezes integrando uma companhia teatral, resolvendo, na última de suas viagens, permanecer no país. Aqui, ele se junta a Antônio Campos, um dos pioneiros do cinema brasileiro, tendo dirigido a película ficcional *O Diabo*, em 1908 - no estilo feérico de Méliès -, para realizar uma série de filmes adaptados de clássicos da literatura brasileira. A dupla dirige inicialmente, em 1915, uma versão de *Inocência*, a partir do romance do Visconde de Taunay. Luiz Felipe Miranda coleta um excerto de jornal da época, que disserta sobre o filme e que vale o destaque aqui: "O Jornal O Estado de São Paulo (17/11/1915) assim se expressou sobre o filme: 'Os nossos costumes sertanejos, tão pitorescos e comovedores na sua simplicidade ingênua, acham assim um meio mais fácil e agradável de divulgação'" (MIRANDA, 1990: 80).

No ano seguinte, em 1916, a dupla se debruça sobre o tema indigenista em *O Guarani*, adaptado do romance de José de Alencar, contando com o mesmo grupo de atores envolvidos na filmagem anterior. O filme marca ainda o fim da parceria entre eles, embora o investimento em adaptação literária continue a estruturar as realizações seguintes de ambos. Antonio Campos, por exemplo, realizou logo em 1917 um filme chamado *O curandeiro*, a partir de um conto de Cornélio Pires, e em 1919, o filme *A caipirinha*, adaptado da peça de Cesário Mota levada aos palcos por Sebastião Arruda. Sobre o primeiro filme, Rubens Machado acrescenta, enfatizando a representação dos espaços fílmicos e a caracterização dos personagens:

> Comentários na imprensa dão conta de cuidados com a fidelidade ao regionalismo, explorando com bela fotografia a paisagem rural das fazendas de café e o ambiente singular do caipira (...). Os comentários na imprensa também sublinham a grande diferença deste filme com outras fracassadas tentativas em que na verdade se viam

cenas de costumes europeus e efeitos teatrais (MACHADO, 1987: 103).

É importante nos determos um pouco nesses comentários. O elogio ao filme aqui está definido por sua composição do espaço rural caipira, em contraposição a visadas de representação ainda européias, e pela utilização de procedimentos mais próprios à linguagem cinematográfica, em detrimento de efeitos oriundos do teatro. Ou seja, trata-se da dialética entre conteúdo nacional e forma cinematográfica que continuaria sendo o objetivo de realizadores e críticos para a clara definição do que seria um cinema brasileiro. Cabe aqui ressaltar que não estamos afirmando a excelência do filme de Campos como marco simbólico de instauração do cinema nacional, mas queremos chamar atenção ao fato de que essa síntese entre forma e conteúdo passava, nesse momento, pela adaptação da literatura brasileira que estava empenhada em representar ambientes e personagens identitários da formação cultural brasileira.

Assim, o índio, o sertanejo, o caipira colocam claramente a questão do nacionalismo no centro do processo formativo do cinema brasileiro nesse período. Bernardet (2008: 57) comenta que as preocupações nacionalistas que ocupavam o primeiro plano do debate literário a partir de meados do século XIX, não teriam se estendido ao cinema na Bela Época, enfatizando que "o tom nacionalista encontrado na historiografia cinematográfica referente a este período tem a sua origem não nas pesquisas realizadas pelos historiadores, mas na projeção do seu próprio conceito nacionalista de cinema brasileiro sobre o cinema e o público do início do século" (Ibidem: 65). Se isso vale para os o cinema feito no Brasil até 1911, sem dúvida não vale para a maioria dos filmes feitos no restante do período silencioso, e isto por um motivo: o tema nacionalista ascende ao primeiro plano através da utilização das matrizes literárias, especialmente as românticas, que, desde o século XIX, encenavam o nacionalismo nas mais variadas vertentes.

Podemos verificar esse esforço nacionalista, por exemplo, na seqüência da filmografia de Vicente Capellaro, que, semelhante ao que se deu com o antigo parceiro, continuou investindo em adaptações literárias. No ano de 1917, ele dirigiu *O cruzeiro do sul*, segundo consta, uma versão atualizada do romance *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em que desempenha o papel principal junto com a atriz Georgina Marchiani. Depois ele segue para o Rio de Janeiro e na capital federal realiza uma primeira versão de *Iracema*, em 1918, que se incendiou antes mesmo da exibição, obrigando Capellaro a filmá-la no ano seguinte, com uma curiosa coincidência: o

papel principal foi dado à célebre atriz teatral Iracema de Alencar, cujo nome remetia ao texto que adaptava.

Capellaro, que dividia a realização dos filmes com o trabalho num laboratório de revelação que lhe era próprio, dirigiu em seguida mais dois filmes adaptados de romances românticos: o primeiro, de 1920, chamava-se *O garimpeiro* e era uma adaptação da obra homônima de Bernardo Guimarães; e o segundo, de 1926, era uma nova versão para *O Guarani*, feita, segundo Luiz Felipe Miranda (1990: 80), em seu retorno à São Paulo e em parceria com a Paramount. De fato, os romances indigenistas de José de Alencar representam grande quantidade de obras adaptadas, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Afora os filmes já citados, vale a pena mencionar uma outra versão de *O Guarani*, de 1920, feita por Alberto Botelho e João de Deus e sobre a qual há referência em nota de rodapé no livro de Alex Viany (1959:42). Para sintetizar, recorremos a Rubens Machado, que sintetiza com clareza as relações entre cinema e literatura no período:

> Os motivos desta presença da literatura podem ser explicados também pela dificuldade técnica na elaboração dos roteiros, ou mesmo por uma estratégia de produção que busque transferência de *status*. Mas é de se estranhar, naqueles anos, o pequeno número de adaptações para a tela de textos teatrais, dada a passagem dos realizadores pela experiência dramática amadora. Considere-se que a ambientação dos romances e eventos históricos abordados sugere ou até exige tomadas ao ar livre, em grandes cenários naturais. É evidente que este pobre cinema de ficção que se reconstruía não tinha como (a exemplo dos filmes italianos) calcar-se em recursos cenográficos ou em filmagens de estúdio. Em todo caso, parece coerente que se utilizassem locações reais e espaços da natureza num momento em que se buscava a afirmação de valores brasileiros (MACHADO, 1987: 102).

Há um fato, porém, que vale enfatizar acerca do período sobre o qual estamos nos debruçando (de fins da década de 1910 até início da década de 1930), e que representa com clareza a contraditória inserção do cinema brasileiro no campo da modernidade artística. Esse período compreende no país, em campos como os da literatura, da pintura e da música, um extraordinário momento de experimentações estéticas que alicerçam o surgimento do modernismo brasileiro. Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos, só para ficar com nomes bastante conhecidos de cada campo, dialogavam diretamente com as vanguardas européias, buscando uma síntese expressiva das investigações estéticas que empreendiam, com a experiência identitário-cultural do Brasil naquela época. É fundamental, ainda, destacar que todo

esse processo criativo encontrou a devida visibilidade na Semana de Arte Moderna de 1922, ponto de partida para a definitiva inserção das formas modernas de representação artística no primeiro plano do debate cultural do país.

No entanto, o cinema brasileiro do período ainda tateava para a criação de um sistema de produção contínuo e articulado que desse vazão, de um lado, a preocupações estéticas próprias da modernidade artística e, de outro, a um contato mais direto com o público capaz de sustentar o investimento de capital numa empreitada cinematográfica. O cinema - e não só o brasileiro, diga-se de passagem - sofre do problema de uma modernidade diacrônica, ou seja, enquanto gradativamente estabelece as bases para uma representação figurativa, realista e narrativa em suas obras, convive com as outras artes em um processo radical de quebra dessas mesmas estruturas de representação que há tanto marcavam a sua história.

Algo semelhante ocorre no Brasil com o Teatro. Se pensarmos que a modernidade teatral no Brasil só se manifesta de modo concreto com a encenação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943 - e que o primeiro texto dramático moderno no Brasil, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrito em 1933, só encontraria os palcos mais de três décadas depois, com a encenação de José Celso Martinez Corrêa para o Teatro Oficina, em 1968 -, percebemos a disjunção histórica que define os processos de modernização dos palcos e da literatura dramática brasileiros.

Uma forma interessante de conceber essa contradição é a partir do conceito de "sistema literário", desenvolvido por Antonio Candido para refletir acerca da formação da literatura brasileira. De acordo com o autor, o que ele chama de "manifestações literárias", ou seja, as práticas concretas que se produzem individualmente, diferem-se decisivamente da chamada "literatura propriamente dita", ou seja, "um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase" (CANDIDO, 1981: 29). Isso significa que, para entender a literatura como "fenômeno de civilização" (Ibidem: 30), é fundamental compreender como se articula uma tradição capaz de permitir o entendimento organizado de textos sincrônicos de origens diversas. Candido considera que se destacam três fatores fundamentais para a construção dos "denominadores comuns" que interligam as obras sistematicamente:

> A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Ibidem: 29).

Isso significa que, para termos um sistema literário organizado e socialmente relevante, devemos compreender um envolvimento inextricável de escritores, leitores e obras, funcionando articuladamente como um sistema. Nesse sentido, podemos inferir que a modernidade teatral ambicionada por *O Rei da Vela* não se substancializa na década de 1930 devido à ausência de um sistema teatral que permitisse a sua concretização nos palcos - ou seja, não apenas a cena teatral estava pouco afeita ainda às linguagens modernas (restrita que estava à tradição do drama doméstico), quanto o público teatral, marcadamente burguês, não manifestava interesse substancial no processo. Por isso, a peça de Oswald de Andrade parece mais articulada, de forma orgânica, com os anos 1960 e, principalmente, com o movimento Tropicalista e seu deliberado retorno ao Modernismo dos anos 1920, do que com o período histórico em que realmente fora escrita.

Podemos utilizar o conceito de sistema para entender os esforços adaptativos na décadas de 1910 e 1920 em favor da literatura romântica quando, de fato, os realizadores eram contemporâneos à literatura moderna. O momento pouco propício ao filme nacional - diante do predomínio ostensivo do filme norte-americano - é um dos primeiros motivos para explicar o fenômeno. “Em 1920, começa-se a ter as primeiras estatísticas oficiais brasileiras sobre o mercado cinematográfico, período em que foram exibidos 1.295 filmes, dos quais 923 eram norte-americanos. A exibição brasileira encontra-se totalmente dominada pelas películas estrangeiras” (RAMOS; MIRANDA, 2000: 220). Esse panorama sugere uma necessidade pungente de atrair o público para ver o filme nacional, e a estratégia nacionalista presente nas narrativas românticas, bem como o sucesso literário das obras perante o grande público, justificavam o investimento nessas adaptações, que, através do esforço publicitário, carregavam o status cultural e social das obras literárias para os filmes.

Outro motivo está na capacidade narrativa do cinema da época, que no Brasil ainda tateava por formas mais maduras de contar histórias. A falta de uma estrutura mais organizada de produção, que não apenas garantisse a continuidade comercial de realização e exibição dos filmes, mas também proporcionasse condições materiais para o seu desenvolvimento (estúdios, câmeras, película virgem - lembremos que, com o estouro da Primeira Guerra Mundial, a venda de material filmográfico ficou sensivelmente debilitada), encaminhavam o processo criativo em favor de histórias que já existiam, cuja capacidade narrativa já estavam delineadas nos textos-fonte e cuja respeitabilidade social já estava devidamente alicerçada.

Resumindo, a relação conflituosa entre o cinema brasileiro e a modernidade artística no período pode ser explicada devido à ausência de um sistema cinematográfico - para atualizar a terminologia de Antonio Candido - que permitisse a produção e o consumo continuado de obras com preocupações estilísticas semelhantes, ainda que respeitando a singularidade autoral[2]. As estruturas clássicas de representação - narrativa teleológica, ilusão cênica, imagem figurativa e realista, identificação emocional do espectador - ainda estavam se consolidando no cinema, enquanto que nas outras artes elas desmoronavam.

Essa importante contradição é fundamental para entender os processos adaptativos no Brasil, principalmente quando, mais adiante, formos discutir as questões da modernidade cinematográfica no país em fins dos anos 1950 em diante. Se os realizadores dos anos 1920 e 1930 buscavam na literatura da segunda metade do século XIX o material expressivo para a concepção de seus filmes, o Cinema Novo brasileiro dos anos 1950 e 60 investe primordialmente na literatura moderna que não lhe é mais contemporânea (*Vidas Secas, Menino de engenho, Macunaíma* e *São Bernardo* são alguns exemplos sintomáticos). Parece que estamos sempre atrasados, adaptando o passado para investir no presente que, no entanto, nos escapa. É nesse vazio aberto entre o que somos e o que queremos ser, que parece estar, portanto, a melhor forma de entender a adaptação literária no cinema brasileiro.

---

[2] Apesar da validade analítica de seu conceito, reconhecemos que a tese de Antonio Candido possui um problema central: como entender, na formação da literatura brasileira - e, consequentemente, do cinema - aqueles autores à margem do discurso oficial da época? É exatamente essa a crítica que Haroldo de Campos faz no livro *O seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*, em que disserta sobre a falha da tese de Candido na análise do lugar de Gregório de Matos na nossa formação literária. Uma utilização cega do conceito de sistema aplicado ao cinema brasileiro silencioso pode, de maneira semelhante, obliterar a importância de *Limite*, de Mário Peixoto, na relação entre modernidade, vanguarda e cinema no Brasil. Não é esse, portanto, o caminho que seguiremos aqui.

4. Primeiras investidas industriais no cinema brasileiro

No início da década de 1930, ocorre uma série de mudanças estruturais na produção cinematográfica do país, que passa, principalmente, por uma reconfiguração pós-Revolução de 1930, com o início da intervenção mais direta do Estado na questão do cinema nacional. Uma vez que Getúlio Vargas passa a apoiar a indústria nacional de modo mais ferrenho, e como os produtores por aqui não escondiam o anseio de instituir no país condições para a industrialização do cinema, uma série de companhias produtoras surge no período, com destaque especial para a Cinédia (1930), a Brasil Vita Filmes (1934) e a Sonofilmes (1937).

A primeira delas, sem dúvida, é a que mais relevância alcança tanto quantitativa quanto qualitativa e temporalmente, produzindo até poucos anos atrás. Liderada por Adhemar Gonzaga em seu momento fundador, foi através das páginas da revista *Cinearte* (1926-42), da qual era um dos editores, que Gonzaga discorria sobre as propostas de mobilização de uma indústria de cinema no Brasil, tendo como molde o padrão hollywoodiano: ou seja, investir não apenas na produção continuada de filmes, mas em todo um projeto industrial, articulando devidamente o cinema com os outros alicerces da indústria cultural, como o jornal impresso e o rádio, e investindo num sistema de estrelas correlato ao modelo americano. Vale citar o comentário de João Luiz Vieira sobre a contradição que se criou - e, mais adiante, o seu fracasso inevitável - entre a criação de uma indústria de cinema no país e a tomada de Hollywood como modelo a ser seguido e copiado.

> Através de campanhas regulares em favor da produção de filmes no Brasil, seus editores acreditavam no surgimento de uma verdadeira indústria cinematográfica no país, sintonizados com o pensamento desenvolvimentista, comum na época, em outros setores que não o exclusivamente cinematográfico. Por outro lado, *Cinearte*, ao defender esses interesses, fazia-o contraditoriamente identificada com os ideais do cinema dominante, propondo um verdadeiro transplante desses ideais e legitimando a universalidade de um modo específico de produção, moldado em Hollywood. A revista faz a apologia do cinema da continuidade, da fluência e clareza narrativas, do subentendimento que permite ousar nos temas fortes sem exibir detalhes chocantes ou grosseiros. Celebra-se, em especial, o sustentáculo principal da indústria de Hollywood, o estrelismo (*star system*), veiculado na revista através da profusão de material fotográfico sobre a vida dos astros e estrelas (VIEIRA, 1987: 133).

Junto com as discussões travadas na *Cinearte,* cabe aqui destacar o filme *Barro Humano*,

um dos clássicos do período silencioso brasileiro, que Adhemar Gonzaga realizou, em 1929, como um importante antecedente para a criação da Cinédia. O sucesso de público e de crítica que o filme alcançou estimulou decisivamente a fundação da produtora, que contou com o apoio financeiro do pai de Gonzaga para a concretização do projeto.

A Cinédia é considerada uma das primeiras e mais importantes tentativas de industrialização do fazer cinematográfico no Brasil, no conturbado período da transição para o cinema falado, que agora impunha uma série de novas possibilidades (e, consequentemente, novos problemas) de ordem técnica, estética e econômica. A participação, em momentos diferentes de sua história, de diretores centrais do cinema brasileiro como Mário Peixoto, Humberto Mauro e Luiz de Barros, além do fato de ter produzido obras fundadoras da cinematografia nacional como *Limite* (1931, dir. Mário Peixoto), *Ganga Bruta* (1933, dir. Humberto Mauro), *Alô, Alô, Carnaval* (1936, dir. Wallace Downey) e *O Ébrio* (1946, dir. Gilda de Abreu), colocam a Cinédia em posição destacada na história do cinema brasileiro, fundamental que fora nas discussões estéticas e técnicas de um cinema que buscava não apenas realizar filmes, mas existir comercialmente de forma autônoma ao império do cinema americano em nossas terras. Além disso, é importante lembrar que, embora a ambição dos realizadores fosse o longa-metragem de ficção artisticamente construído, boa parte da verba dessas companhias produtoras vinha dos documentários, cine-jornais, filmes educativos e institucionais, que garantiam minimamente a sobrevivência, especialmente, nos períodos de insucesso dos filmes de ficção.

No que nos cabe nesse capítulo, devemos nos perguntar exatamente que papel desempenhava a literatura nos processos criativos nesse momento, não apenas na Cinédia, mas nas demais companhias produtoras do período que vai do início do cinema sonorizado no país, até a explosão do Cinema Novo e seu investimento na adaptação da literatura moderna. Que obras eram adaptadas, quais procedimentos estilísticos utilizados e qual o papel discursivo desempenhado pelo processo adaptativo na feitura dos filmes?

A investigação teórico-crítica em torno da adaptação cinematográfica no Brasil nos faz perceber o seguinte dilema: o "problema" da adaptação só passa a existir entre os teóricos e críticos de cinema, em investigações de maior fôlego, a partir do Cinema Novo, ou seja, quando

um cinema de "qualidade artística", que se impunha como inovação estética e política frente aos seus antecessores históricos, utiliza uma literatura também de "qualidade" (a literatura modernista e o romance de 1930), que outrora também representara inovação política e estética semelhante. Se, por um lado, essa deficiência histórico-analítico nos estudos de adaptação no Brasil demonstra uma terrível lacuna em abordagens cujo aspecto valorativo não deva estar em primeiro plano, por outro lado, abre a possibilidade de novos estudos mais preocupados em entender o processo adaptativo como um fenômeno cultural e histórico mais complexo.

Ainda que não seja o foco central de nossa tese de doutorado, acreditamos que o sucinto panorama desenvolvido neste capítulo possa servir de ponto de partida para outras investigações histórico-analíticas sobre a presença da literatura em diferentes épocas do cinema brasileiro, através de metodologias em cujas propostas importe mais analisar o papel discursivo e as relações travadas entre os diferentes meios de expressão durante o processo adaptativo, do que meramente comparar texto-fonte e filme adaptado, no intuito de traçar paralelos valorativos inócuos.

O fato é que, a partir dessa visão panorâmica do período, podemos afirmar que os filmes brasileiros adaptados de matrizes literárias, entre as décadas de 1930 e 1950, eram majoritariamente oriundos de textos literários e teatrais populares, seja romances românticos do século XIX (ou com estética semelhante no século XX), seja peças de Revista, comédias ligeiras e dramas sentimentais, que ocupavam os palcos cariocas com recorrente sucesso.

É o caso do filme *Onde a terra acaba*, dirigido por Otávio Gabus Mendes, em 1933, produção de estréia da Brasil Vita Filmes, companhia fundada pela atriz Carmen Santos, através do suporte financeiro do marido, o empresário Antonio Seabra. O filme era uma adaptação do romance *Senhora*, de José de Alencar, o qual, embora encenasse uma transição para a estética realista, estava ainda acoplado a diversos ideais românticos. O filme, na verdade, "era uma segunda versão de outro filme com o mesmo nome, iniciado e inacabado em 1931, sobre a direção de Mário Peixoto" (Ibidem: 143). Vale aqui revelar a nossa curiosidade sobre como teria sido uma versão de *Senhora*, nas mãos vanguardistas de Mário Peixoto - infelizmente, o filme não feito fica para o anedotário mitológico do cinema brasileiro.

No entanto, a obra mais importante da Brasil Vita Filmes, foi sem dúvida *Favela dos*

meus amores, de 1935, dirigido por Humberto Mauro - recém-saído da Cinédia - sob a encomenda de Carmen Santos. O filme, de relevante sucesso de crítica e de público, traz o tema do morro carioca para as telas, tema esse que vai atravessar - de modos muito diversos - várias épocas do cinema brasileiro, tendo ressonância, conforme explicaremos melhor no capítulo 5, nos filmes brasileiros adaptados de *Romeo and Juliet* na era pós-Retomada. Embora o filme de Humberto Mauro não parta necessariamente de uma fonte literária, é importante perceber como ele próprio é o desencadeador de uma matriz temática central para o cinema brasileiro, com exemplos diversos que vão de *Rio, 40 graus* (1955, dir. Nelson Pereira dos Santos) a *Cidade de Deus* (2003, dir. Fernando Meireles).

No mesmo ano de *Favela dos meus amores*, a Cinédia instaura de vez outra fundamental matriz simbólica para o cinema brasileiro do período: a mediação entre carnaval, samba e rádio. Embora o filme inicial dos musicais carnavalesco seja *A voz do carnaval*, um semi-documentário dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro em 1933, o gênero ganha corpo de vez com *Alô, Alô, Brasil*, realizado pelo americano Wallace Downey em parceria de co-produção com a Cinédia. A tradição crítica no Brasil sempre tendeu a valorizar mais o primeiro do que o segundo gênero, e o comentário de Alex Viany sobre esses filmes seminais demonstra isso com clareza: enquanto *Alô, Alô, Brasil* era visto como iniciador de um gênero "apressado e desleixado", *Favela dos meus amores*, "muito mais importante do que o primeiro filmusical-carnavalesco", se aproveitava de "um dos aspectos mais trágicos, exuberantes e musicais da vida na capital do Brasil: o morro" (VIANY, 1959: 101-103).

A Cinédia, embora investisse ainda na realização de filmes carnavalescos, passou a diversificar sua produção, especialmente, a partir do filme *Bonequinha de Seda*, dirigido por Oduvaldo Vianna em 1936, cujo sucesso de público abriu a possibilidade para filmes mais adequados aos padrões propostos na *Cinearte,* que incluía cenografia estilizada, fotografia realista e efeitos especiais - é dele a primeira utilização no país da técnica de *back-projection.* Embora, de fato, não parta de uma matriz literária, o argumento do filme - em que Marilda (Gilda de Abreu) fingia ter sido educada na França e impressionava os melhores círculos sociais do Rio de Janeiro, numa velada crítica aos padrões culturais da época - era do próprio Oduvaldo Vianna, um homem de teatro que, mesmo envolvido com o cinema, continuou por muito tempo

trabalhando com dramaturgia para os palcos.

Esse é um fato curioso, pois os filmes que seguiam o modelo de *Bonequinha de Seda*, na tentativa de reeditar o seu sucesso comercial e estético, foram adaptações de peças teatrais - embora nenhum deles, vale ressaltar, tenha sido bem-sucedido entre público e crítica: *O jovem tataravó*, dirigido por Luiz de Barros em 1936, a partir de uma peça de Gilberto de Andrade, exibida pela primeira vez uma década antes, mas que gozava de recorrentes encenações; e *Maridinho de Luxo*, dirigido também por Luiz de Barros no ano seguinte, agora a partir da peça *Compra-se um marido*[3], de José Wanderley, um importante comediógrafo que teria ainda adaptadas as peças *Era uma vez um vagabundo* (o filme homônimo é de 1952) e *A cura do amor* (que recebeu o nome de *Está com tudo*, em 1953), ambos novamente dirigidos por Luiz de Barros. Esses filmes eram comédias ligeiras que buscavam catapultar um sucesso cinematográfico a partir das encenações teatrais que ainda estavam na memória do público - vinculação essa que nunca deixou de existir no cinema brasileiro até os dias de hoje.

Outro filme de 1937 destaca-se pela relação que estabelece com uma matriz literária: *O descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro. Trabalhando agora no Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), com o patrocínio do Instituto do Cacau da Bahia, Mauro fora incumbido de realizar um filme histórico sobre a chegada dos portugueses em nossas terras, tomando como ponto de partida o texto da carta de Pero Vaz de Caminha. Considerar o filme de Mauro uma adaptação é importante não como fim, mas como princípio analítico (visto que, certamente, há toda uma imagética no filme que, embora compatível com as descrições da carta de Caminha, acaba o transcendendo pelas inúmeras interpretações sobre esse encontro colonial).

> O filme procurava ilustrar, de forma didática e descritiva, o que se aprendia nos livros escolares, incluindo a exaltação do português colonizador, sem a preocupação de desenvolver ações narrativas num enredo mais atraente. O que se vê são imagens bonitas, sem dúvida, que procuram reproduzir telas famosas (como a *Primeira missa no Brasil*, de Vítor Meireles), ao som de belíssima música de Villa-Lobos, mas sem maiores atrativos para um público que, possivelmente, aguardava um emocionante filme de aventuras (VIEIRA, 1987: 149).

Ainda em fins da década de 1930, a Cinédia encampou outras adaptações cinematográficas, que representavam uma produção regular de meio do ano - afinal, o início do

---

[3] A peça receberia ainda uma segunda adaptação, em 1957, agora com o nome *Hoje o galo sou eu*, dirigida por Aluízio T. Carvalho.

ano era já aí ocupado pelos filmes carnavalescos, que se aproveitavam do sucesso dos festejos de fevereiro. São filmes como *Está tudo aí* (1939), adaptado da peça teatral *Ride Palhaço*, de Paulo Orlando e *Onde estás, felicidade* (1939), um melodrama de autoria de Luiz Iglesias - um dos principais autores de Revistas teatrais nas década de 1920 e 30 -, ambos dirigidos pelo também ator Mesquitinha

No entanto, devemos destacar dessa produção de comédias ligeiras e melodramas sentimentais o filme *Pureza* (1940), drama dirigido pelo português Chianca de Garcia (que viera ao Brasil, junto com alguns técnicos, para renovar a equipe da Cinédia a pedido de Adhemar Gonzaga), a partir de romance homônimo de José Lins do Rego. O filme se destaca pela utilização de uma mise-en-scène mais estilizada, com posicionamentos de câmera articulando os sentidos de cenas com fortes simbolismo fotográfico. Além disso, vale destacar que é a primeira vez que vemos um representante do renovado romance brasileiro - chamado costumeiramente de regionalista -, que dialogava com as novas formas do realismo pós-vanguardas. Conforme explica João Luiz Vieira (Ibidem: 152), o filme "marcava mais uma vez a tentativa de realização de um cinema de qualidade, inspirado na literatura brasileira, com muitos cenários (incluindo uma estação de trem), numa produção cara, que absorveu quase todos os recursos da empresa".

Acresce-se a esse panorama alguns outros filmes, como *Samba da vida* (1937), de Luiz de Barros, a partir da peça *Frederico II*, de Eurico Silva; *Joujoux e Balangandãs* (1939), de Amadeu Castelaneta, a partir da peça homônima de Henrique Pongetti. Como já observamos anteriormente, esses eram filmes que, em geral, passavam no meio do ano, na tentativa de ocupar o cinema para além do carnaval, com uma estética que, em alguns casos, buscava esforçadamente uma mise-en-scène mais trabalhada do que os *tableux* musicais dos filmes carnavalescos.

Ainda na década de 1930, a Sonofilmes - empresa surgida a partir da Waldow Filmes, do americano Wallace Downey -, ao lado dos investimentos nos musicais carnavalescos que influenciariam decisivamente na década seguinte, produziu também adaptações literárias, filmes realizados, principalmente, a partir de comédias ligeiras vindas do teatro, como, por exemplo, *O bobo do rei* (1937) e *Bombonzinho* (1938), dirigidos por Mesquitinha, a partir de peças de Joracy Camargo, além de *Futebol em* família (1939), adaptado da peça homônima de Antônio Faro e

Silveira Sampaio, com direção de Ruy Costa.

De fato, Joracy Camargo foi um importante autor teatral da primeira metade do século XX - chegando a ser membro da Academia Brasileira de Letras. Ele escreveu uma das peças mais bem sucedidas dos palcos brasileiros, *Deus lhe pague*, drama de 1933, que celebrara o talento de Procópio Ferreira nos palcos. É extremamente curioso que essa peça não tenha sido adaptada na época para o cinema - e sim comédias de menor expressão do autor. Até porque a peça - que teve inclusive carreira internacional - seria adaptada anos depois, em 1948, na Argentina, por Luis César Amadori. A preferência pela comédia de costumes revelava os rumos que a Cinédia ia tomando em fins da década de 1930, em favor de uma união com o teatro popular bem-sucedido no Rio de Janeiro. Devemos notar ainda outra adaptação de uma peça de Joracy Camargo, o filme *Anastácio* (1939), dirigido por João de Barro, também para a Sonofilmes.

O desenvolto Luiz de Barros - que realizara filmes na grande maioria dos gêneros do cinema brasileiro - investiu ainda em dois romances célebres da literatura, em filmes que, segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1996: 75), apresentavam um resultado "penoso". O primeiro desses filmes foi *O cortiço* (1945), adaptado do romance homônimo de Aluísio Azevedo, produzido pela Cinédia; e o segundo, produzido agora para a Brasil Vita Filmes, foi uma nova versão para *Inocência*, adaptado do também homônimo romance de Visconde de Tauney.

Mesmo depois de sua época mais destacada nos anos 1930, a Cinédia encontraria novo fôlego com o filme *O Ébrio* (1946), de Gilda de Abreu, um curioso exemplo de adaptação transversal: a música título de Vicente Celestino - que interpreta o personagem central do filme - fizera muito sucesso nas rádios, sendo levada, de forma também bem-sucedida, para os palcos teatrais, para então, finalmente, ser adaptado para o cinema. Se, enfim, tomarmos a letra da canção, bem como a peça teatral criada a partir dele, devemos sem dúvida considerar o filme uma adaptação literária de fato, em que não apenas um, mais diversos textos compõem esse painel de circularidade da cultura.

Por fim, seria ainda realizada na Cinédia - que teria sua produção diminuída consideravelmente no início dos anos 1950, com o sucesso da chanchada da Atlântida e,

paralelamente, com o *boom* industrial da Vera Cruz paulista - um último filme adaptado, agora, de uma matriz estrangeira clássica: *Todos por um* (1950), dirigido por José Cajado Filho e tirando o seu argumento - aqui, em tom paródico - a partir da história do clássico romance *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. O filme era ainda repleto de números musicais com os sucessos carnavalescos do ano anterior.

4. 1. Carnaval, cinema e literatura: a Atlântida Cinematográfica

E é o carnaval que, decisivamente, vai marcar a década de 1940, com o surgimento da Atlântida, a partir de Moacyr Fenelon, dos irmãos Paulo e José Carlos Burle, além do conde Pereira Carneiro, dono do *Jornal do Brasil*, onde José Carlos Burle trabalhava como cronista de rádio. Embora os filmes musicais venham desde a década de 1930, é na Atlântida que ele vai se tornar um gênero de fato na história do cinema brasileiro: a chanchada, que, especialmente na década de 1950, afasta-se de seu vinculação necessária com os números musicais e investe em comédias burlescas da vida carioca e paródias de clássicos do cinema americano e da cultura internacional. Embora já saibamos que muito se estudou sobre a chanchada - lembremos dos trabalhos hoje célebres de João Luiz Vieira (1983) e Sérgio Augusto (1989) -, interessa-nos ver como a literatura esteve presente na história da Atlântida, seja em forma de adaptações cinematográficas - que houve, de fato -, seja pelas apropriações de signos literários no tom paródico que lhe era próprio - e é aqui que Shakespeare entra, em numa de suas aparições mais célebres, nas telas carnavalescas do cinema brasileiro.

E a presença de Shakespeare na chanchada, como analisaremos mais adiante, não era a manifestação ocasional de um interesse particularizado, mas o surgimento orgânico de um procedimento paródico que punha em disputa os signos ligados à alta e à baixa cultura, ou ainda, ao texto elitista (no modo como Shakespeare era visto nos anos 1940 e 50) e ao filme popular, e, por fim, ao estrangeiro e ao nacional. Essa tensão se desdobra em vários embates de sentido nessas esferas, proporcionando cenas antológicas em que a comédia surge desses encontros imprevistos de Shakespeare e a chanchada, Helena de Tróia e o carnaval, Hollywood e o Rio de Janeiro.

Como estamos vendo, nesse momento do cinema nacional - centrado quase exclusivamente no Rio de Janeiro - o carnaval e, consequentemente, a música carnavalesca são mediadores fundamentais entre o público consumidor e os produtores. A Atlântida - fundada em 1941, com as figuras de Moacyr Fenelon e José Carlos Burle como centrais no processo artístico - não fugia desse espectro. Na explicação de Sérgio Augusto (1989: 19), podemos vislumbrar as relações intrínsecas existentes entre o cinema, a música - posicionada aí no papel desempenhado pela Rádio Nacional - e o teatro popular, que desde o início do século encontrava-se encravado no centro do Rio de Janeiro, então capital federal.

> A Atlântida, ao contrário da [Rádio] Nacional, era uma empresa privada, criada em 1941 pelo idealismo de um grupo de intelectuais e profissionais do ramo cinematográfico. Seu estúdio, no início, também se localizava no centro do Rio (rua Visconde do Rio Branco), formando com a [Rádio] Nacional (até hoje na praça Mauá) e os teatros de revista da praça Tiradentes um triângulo cultural sem paralelos em nossa indústria de entretenimento de massas. A exemplo da PRE-8 [prefixo da Rádio Nacional], contava com uma infra-estrutura de razoável porte e, depois que o exibidor Luiz Severiano Ribeiro Jr. assumiu o controle acionário, com um escoadouro certo para os seus produtos. (...) Até na brasilidade relativa eram irmãs, já que a [Rádio] Nacional também aclimatou diversas novidades do imaginário estrangeiro, temperando-as porém com um molho da terra cujos ingredientes mais típicos, convém repetir, vieram da praça Tiradentes (AUGUSTO, 1989: 19)

Este parágrafo derradeiro, com muita precisão, é uma forma fascinante de entender o processo de adaptação intercultural e, especialmente, o quanto esse processo fora enfim determinante para a formação da cultura brasileira na década de 1940 em diante. A presença da cultura estrangeira não se manifesta de maneira acoplada, fiel, idêntica; pelo contrário, passa pelas "aclimatações" do outro ao clima local, como na metáfora gastronômica em que o estrangeiro é a comida que, misturada a temperos locais, a "ingredientes mais típicos", oferece um sabor completamente novo, próprio.

Ainda que a presença de Shakespeare em *Carnaval no fogo* (1949, dir. Watson Macedo) seja um momento fundamental, para os interesses desta tese, acerca desse processo, o caso mais sintomático da mediação entre a cultura-fonte estrangeira e a cultura-alvo nacional é, de fato, o filme *Carnaval Atlântida*, dirigido por José Carlos Burle em 1952, obra que "reconhece e assume, uma vez mais e de forma prática, a incompetência de se copiar os padrões de qualidade estabelecidos pelo cinema de 'estúdio' sonhados pelo produtor Cecílio B. De Milho (Renato Restier), referência paródica óbvia ao diretor norte-americano Cecil B. De Mille, conhecido por

suas superproduções épicas" (VIEIRA, 1987: 165). No filme, o produtor deseja realizar uma adaptação "séria" de Helena de Tróia para o Brasil, mas a essa vontade se interpõem várias prerrogativas quanto à nossa "incompetência criativa em copiar" (GOMES, 1996: 90), que encaminha a história para, a partir de nossa matriz cultural - nesse caso, representada diretamente pelo carnaval -, uma adaptação mais condigna à nossa cultura, em que a suposta seriedade helênica seria substituída pelo riso e pelo rebolado.

Esse movimento conflituoso entre a cultura-fonte estrangeira - muitas vezes, representada pelo próprio cinema hollywoodiano, mas também marcada por signos da cultura da elite, como o próprio Shakespeare - e a cultura-alvo brasileira, na forma do filme nacional de ficção, passou a ser um dos pontos-chave na discussão sobre nacionalidade e representação nos estudos sobre cultura no Brasil. É crucial que entremos nesse debate, pois atravessa intensamente o problema da adaptação intercultural, mostrando-nos a particularidade específica desse procedimento na formação cultural brasileira.

De fato, imagens que sintetizam uma identidade nacional são ferramentas simbólicas que funcionam, pela sua característica discursiva – quase sempre – pedagógica, como uma estratégica retórica através da qual se 'imagina' a comunidade de uma nação. A composição desse repertório imagético – definido tanto pela atuação criativa dos artistas, quanto por investidas políticas diretamente interessadas em apresentar uma determinada imagem nacional – demonstra como os vários meios de representação simbólica (desde a pintura e a literatura, até o cinema e a televisão) sempre estiveram preocupados com o tema, as particularidades midiáticas que circunscrevem os produtos concretos e como os próprios artistas articulam formalmente essas imagens identitárias.

O cinema e a literatura brasileiros, como modalidades de representação artística historicamente situadas na periferia dos fluxos capitalistas globais, lidaram (e, de certa maneira, ainda lidam) com esses anseios identitários, não apenas por sua condição subdesenvolvida (no sentido pauloemiliano), que os faz transitar – como numa gangorra – entre os influxos externos e as particularidades locais, mas, sobretudo, pela necessidade de marcar estética e politicamente sua singularidade em relação ao outro estrangeiro.

Um dos principais problemas teóricos acerca da arte no Brasil (e aqui, evidenciamos a nacionalidade, porque a questão identitária é central) está na necessidade (algumas vezes,

obstinada e excessiva) da crítica de caracterizar especificamente a produção nacional enquanto material autêntico do país – ou seja, diferente do modelo europeu ou norte-americano que se lhe contraporia. Na tentativa de situar historicamente os momentos-chave, por exemplo, da literatura brasileira acerca das produções empenhadas em construir uma identidade nacional, Silviano Santiago (2004) propõe uma linha evolutiva (porém, devidamente nuançada), que parte da segunda metade do século XIX – obliterando, com isso, as epopéias indigenistas de frei Santa Rita Durão e de Basílio da Gama – até os debates em torno das políticas de identidade cultural de fins dos anos 1980.

De fato, Santiago situa sua reflexão na obra de Joaquim Nabuco, que fomenta na intelectualidade brasileira um sentimento de menoscabo ante a realidade do país – preferindo, antes, um olhar eurocêntrico para o liberalismo e as maravilhas modernas do velho continente. O autor, no entanto, retrocede para identificar tanto no movimento indigenista do Romantismo brasileiro (encabeçado por José de Alencar), quanto no 'Instinto de nacionalidade'[4] de Machado de Assis, caminhos difusos de construção identitária, claramente marcados pelo embate forma e conteúdo. No caso da literatura nativista, o vocabulário típico do país, o assunto local e o influxo indigenista são signos que, junto a uma estrutura discursiva pedagógica, representam a união formalizada de local (indígena) e estrangeiro (português), simbolizada pelo casamento heterossexual da paixão romântica, que, como demonstra Doris Sommer (2004: p. 21), "forneceu uma retórica para os projetos hegemônicos, no sentido gramsciano de conquistar o adversário através do interesse mútuo, ou do 'amor', ao invés da coerção".

A relação entre o nacional e o estrangeiro vai além da construção da trama em torno do contato colonial representado no romance indigenista. A presença dos modelos europeus de representação estética – da poesia byroniana ao romance realista – se manifesta, principalmente, na constituição formal das obras. Conforme aponta Roberto Schwarz (2000), durante a evolução das manifestações artísticas no Brasil, o aspecto fundamental relacionado à composição das obras foi a inadequação das formas importadas e a conseqüente dificuldade de ajustá-las à realidade do país, à sua matéria social.

Com isso, o conteúdo temático brasileiro – suas imagens identitárias mais fortemente construídas – viu-se sempre ocupando uma forma de representação estrangeira, com suas

---

[4] Ensaio publicado em 1873, em que Machado de Assis pretende discutir os problemas do romance, teatro, poesia e língua nacionais.

retóricas expressivas e estruturas simbólicas próprias, o que deixava ‘as idéias fora do lugar’. De fins do século XIX até hoje, a ficção brasileira continua seu embate formal em busca de emancipação estética e especificidade temática. Embora não seja a ambição desta discussão traçar os diversos momentos desse problema na literatura brasileira do último século, é importante notar que o romance contemporâneo, em boa medida, está ainda preocupado em narrativizar as relações entre o nacional e o estrangeiro, só que, agora, numa outra chave: ao invés de posicionar os aspectos locais em oposição aos influxos externos resultantes da colonização européia (como a literatura de fins do século XIX), ou de assimilar do estrangeiro, via antropofagia, os elementos necessários para melhor representar o caráter nacional (como os modernistas de 1922 e a Tropicália nos anos 1960 e 1970), a ficção brasileira dos anos 1990 e, principalmente, dos anos 2000, relata histórias de choques culturais no panorama dos fluxos simbólicos do capitalismo globalizado.

Assim, a história da tensa relação entre eu e outro, entre cultura estrangeira e cultura nacional, não apenas atravessa épocas e formas diversas de criação artística, como se posiciona no vórtice dos debates mais agudos sobre nacionalidade e representação. Nos anos 1950, no Brasil, essa questão foi alçada ao primeiro plano, no caso do cinema, pela atuação, de um lado, da Atlântida e sua deliberada copiagem paródica, e, de outro lado, pela criação e desenvolvimento do estúdio da Vera Cruz, em São Paulo, imbuído do desejo reiterado da burguesia paulista de criar condições para o florescimento de uma arte burguesa por excelência, resultado de investimentos programados em áreas como as artes plásticas, o teatro, a literatura e, por fim, o cinema.

Antes, porém, de discutir o modelo paulista e sua relação com a literatura, devemos retomar a história da Atlântida para ver, nos anos que se seguiram, os modos de adaptação e obras adaptadas. Precisamos perceber, para isso, que, paralelamente à consolidação formal da chanchada, que atravessa toda a década de 1940 até encontrar a sua forma mais célebre em *Carnaval no fogo* (1949), de Watson Macedo, a Atlântida, ao contrário de sua identificação maior com a chanchada, também investia em filmes dramáticos, colhendo aí frutos que, embora em nada comparáveis aos oriundos das comédias, demonstravam a tensão entre formas artísticas que germinava no seio da companhia, e que, posteriormente, ganhariam força expressiva nos filmes dos anos 1950. E, de fato, a literatura marcava um ponto importante de articulação nesses filmes,

em que romances e peças teatrais surgiam como auspícios de uma cultura letrada da qual os realizadores, indiretamente, mostravam também fazer parte.

Ou seja, a Atlântida nunca deixou de investir na realização de filmes "mais sérios", como dramas e comédias não musicais. Seu primeiro grande sucesso, inclusive, foi um drama chamado *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle. O filme, apesar de não se tratar exatamente de uma adaptação literária, tem o seu argumento retirado de uma reportagem de Joel Silveira e Samuel Wainer, sobre as agruras de um menino negro do interior de Minas Gerais e sua consagração no Rio de Janeiro.

Devemos ainda destacar desse espectro, uma série de filmes como *Romance de um mordedor* (1944), de José Carlos Burle, a partir do romance *Vovô Morungaba,* de Galeão Coutinho (escritor e tradutor cuja obra daria ainda outra adaptação de renome, *Simão, o caolho*, realizado em 1952, por Alberto Cavalcanti, para a companhia paulista Maristela); e *Gente Honesta*, este dirigido por Moacyr Fenelon, também em 1944, a partir da peça teatral homônima de Amaral Gurgel. *Gente Honesta* se tratava de uma comédia com perceptível apelo comercial (a presença de Oscarito, pouco a pouco consolidando-se como ícone dessa geração, trazia esta marca), que fizera reconhecível sucesso nos palcos cariocas antes de sua transposição para as telas.

Um fato curioso sobre a escolha em adaptar esse texto denota um pouco os rumos da Atlântida no período: a peça teria estreado em uma noite chuvosa de 19 de dezembro de 1943, no teatro Regina, no Rio de Janeiro. Apenas treze dias depois, estreava no teatro Municipal a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, na encenação célebre dirigida por Ziembinski, com cenografia de Santa Rosa. Ambas teriam recebido relativa atenção da crítica jornalística, ainda que os motivos sejam claramente diversos: a uma se dava atenção ao recorrente sucesso de Procópio Ferreira (que interpretava Risadinha em *Gente Honesta*) e à outra se celebrava (ou se criticava) por romper com os padrões do teatro burguês em contato com as vanguardas européias e a nova cena teatral norte-americana. Ao preferir adaptar *Gente Honesta* e não *Vestido de Noiva*, Fenelon e Burle demonstravam mais uma vez a dessincronia entre o cinema brasileiro e a modernidade estética. *Gente honesta,* com a sua estrutura cômica e seu sucesso nos palcos, era condizente com a ambição da Atlântida no período, pois a companhia, ainda que estivesse

interessada em obras literárias e teatrais como matrizes para os seus filmes, buscava livros e peças específicos, capazes de se adequar à contraditória busca por um cinema que se bancasse comercialmente sem ser deliberadamente mal-acabado.

Haveria uma lacuna de meia década entre 1944-49 até surgir novo filme na Atlântida adaptado de literatura, e aqui a agenda parece ser definitivamente outra: se no primeiro momento o foco foi no romance e no teatro populares, agora a ênfase é em obras célebres da literatura brasileira, seja ela do novo romance brasileiro, seja de textos clássicos de nossa literatura. É o caso de dois filmes de fins da década de quarenta: *Terra violenta* (1948), dirigido pelo norte-americano Edmond Francis Bernoudy, e *A Escrava Isaura* (1949), dirigido por Eurides Ramos. O primeiro é uma adaptação do romance de Jorge Amado, *Terras do sem-fim*, e, como o filme está perdido, ficamos nos perguntando se ele partilhava das ambições neo-realistas que já estavam desenhadas na companhia rival paulista Vera Cruz. No entanto, o comentário de João Luiz Vieira acerca de *Terra violenta* não nos deixa esperançosos quanto a essa aproximação: "segundo Adhemar Gonzaga e Paulo Emílio Salles Gomes, Bernoudy nunca havia dirigido, e o fraco resultado do filme explica-se 'menos pela sua falta de experiência ou sensibilidade do que pela reação que encontrou na equipe'" (Ibidem: 163). Apesar de tudo, o filme se notabilizou por ter alçado Anselmo Duarte a um papel mais central na Atlântida, sendo então o nome mais indicado para protagonizar *Carnaval no fogo* e, com isso, marcar-se como o galã por excelência desse primeiro momento das chanchadas cariocas.

O segundo filme, utilizando uma matriz literária romântica - o livro de Bernardo Guimarães - que desde o surgimento do cinema falado não vinha tendo versões cinematográficas, destaca-se ainda pela aparição, como assistente de direção, do iugoslavo J. B. Tanko, em seu primeiro trabalho no Rio de Janeiro. Tanko dirigiria mais adiante inúmeras chanchadas e filmes cômicos marcadamente populares, ganhando definitiva projeção em sua partição na empresa de Herbert Richers em meados dos anos 1950 e, a partir dos anos 1970, como responsável por inúmeros filmes da trupe d'Os Trapalhões.

Amaral Gurgel, o autor de *Gente honesta*, apareceria ainda na Atlântida, num filme de 1950 chamado *A sombra da outra*, de Watson Macedo. O filme, na verdade, é adaptado do romance *Elza e Helena*, de Gastão Cruls, que Gurgel teria levado para o cinema a partir de sua

radionovela chamada *A outra*, que adaptara o romance em primeiro lugar. O filme, no comentário de Sérgio Augusto (Ibidem: 110), era um drama psicológico de "tessitura freudiana", que, ao que consta, era o preferido de Watson Macedo, sendo todas as outras apenas condições para a sua realização.

Ainda se seguiriam, na década de 1950, alguns filmes que compunham o painel diverso de produções da companhia, numa década em que, lembremos, a chanchada iria dominar de forma intensa, realizando suas obras mais importantes. *Areias ardentes* (1951), de J.B. Tanko, era baseado em uma novela de Eduardo Pessoa Guimarães, contando ainda com Roberto Farias - figura proeminente no cinema brasileiro das décadas seguintes - como assistente de direção, e se tratava de um drama de mistério, rodado em Cabo Frio (MIRANDA, 1990: 333); *Vamos com calma* (1956), dirigido por Carlos Manga, adaptado de uma peça teatral de Luiz Iglesias e Miguel Santos - renomados autores de revistas e melodramas teatrais, com entrada na rádio-novela e no cinema -, chamada *Cabeça de Porco*; e *Treze Cadeiras* (1957), realizado pelo alemão Franz Eichhorn, adaptado de um romance soviético da dupla Ilia Ilf e E. Petrov[5].

A esses filmes, por fim, se juntam outros três, adaptados da obra teatral de Mário Lago e Jorge Wanderley, célebres sambistas e comediógrafos que faziam grande sucesso nos palcos e nas rádios e, sem demora, foram levados para as telas pela Atlântida, todos sob a direção de Carlos Manga: primeiramente, *O Golpe* (1955), a partir de peça teatral homônima. Ao que consta, o filme limitou-se a filmagem integral da peça em cartaz no Teatro Glória, no Rio de Janeiro (MIRANDA, 1990: 205), buscando aí, imediatamente, ligar o sucesso nos palcos ao processo adaptativo. Sobre *O Golpe*, Flávio Marinho, em sua biografia sobre Oscarito, comenta o seguinte:

> Mesmo assim, O golpe acabou ganhando uma versão cinematográfica inusitada para aqueles tempos. Carlos Manga a dirigiu no palco do Teatro Glória, com um registro para a eternidade. O próprio Manga reduz a experiência a um "teatro filmado puro, que não dava boa bilheteria, mas não custava um tostão para a Atlântida", como contou para Sérgio Augusto em seu livro *Este mundo é um pandeiro* (MARINHO, 2007: 69).

Depois, veio *Papai Fanfarrão*, de 1956, também a partir de um texto homônimo, agora

---

[5] Vale citar aqui também a tese de doutorado de Hilda Machado, intitulada "As 100 Cadeiras: Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica".

não mais como teatro-filmado, mas como narrativa cinematográfica; e, por último, *O cupim* (1959), baseado em texto de mesmo nome, que possuía uma trama relacionada a um programa de televisão, mídia que rapidamente ocupou o imaginário brasileiro, já surgindo dois anos antes no filme de estréia na direção de Anselmo Duarte - o primeiro grande galã da Atlântida -, *Absolutamente certo*. Televisão que seria um dos fatores - embora, certamente, não o central - para o fim do filme popular carnavalesco, com o encerramento das atividades de produção da Atlântida, no início da década de 1960. Fatores outros como o esgotamento das fórmulas do gênero, devido à repetição exagerada, além da emergência do Cinema Novo, sob o impacto do Neo-realismo italiano e, posteriormente, da Nouvelle Vague francesa, foram também determinantes nesse momento.

O fato é que, enquanto ocupavam as salas de cinema e a atenção apaixonada do público, as histórias e estrelas da Atlântida marcaram época, criando imagens e perpetuando canções que até hoje fazem parte do imaginário cultural brasileiro. Como vimos, a literatura esteve muito presente nas duas primeiras décadas após a popularização do cinema falado no Rio de Janeiro (1930-50), encenando tensões entre a narrativa cinematográfica clássica e a modernidade literária que ocupava o centro do debate cultural na época. Em São Paulo, particularmente a partir de fins da década de 1940 com o surgimento da Vera Cruz, essa relação ganha outros contornos, ainda que, como falamos desde o início, a aproximação é com formas e autores literários que, em sua maioria, não figuram hoje no cânone da literatura brasileira (cânone esse que será, com o Cinema Novo, o ponto crucial na relação com a literatura).

4. 2. Vera Cruz: impulso industrial e adaptação cinematográfica

A Vera Cruz foi a parte cinematográfica de um projeto maior da burguesia paulistana de fins da década de 1940 e início da de 1950, que buscava investir em uma nova cultura, própria do anseio cosmopolita burguês da época. O Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, O Museu de Arte Moderna, criado em 1948, por Francisco Mattarazzo e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), erigido em 1948, por Franco Zampari, são exemplos sintomáticos desse projeto de cultura mais amplo, em que a burguesia

industrial e o mecenato cultural se articularam e investiram na criação de espaços, no estímulo à produção e na contratação de equipe técnica e artística (vários deles vindos da Europa, especialmente, da Itália). A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 por Franco Zampari (o mesmo do TBC, com o qual houve uma continuada relação), foi o principal exemplo cinematográfico desse processo mais geral, ainda que outras companhias tenham surgido (destaque para a Maristela e a Multifilmes) e gerado algumas adaptações da literatura, sobre as quais falaremos mais adiante.

A Vera Cruz contou com um projeto industrial que envolvia atores e atrizes de renome, diretores e escritores de igual relevo - a maioria desses vindos dos palcos do TBC - além de técnicos de câmera, som, edição, imagem, trazidos da Europa para melhorar tecnicamente os estúdios e, consequentemente, a produção fílmica dela resultante. O primeiro filme da companhia, *Caiçara* (1950), foi dirigido e roteirizado do Adolfo Celi, diretor e ator italiano trazido por Zampari, sendo produzido por Alberto Cavalcanti, recém-chegado da Europa, figura determinante no início da companhia (VIANY: 1959, 129-133). O casal protagonista, Eliane Lage e Mário Sérgio, foi logo incorporado a um esforço publicitário no padrão *star system*, enfatizando suas aparências e estilos. Como escreve Afrânio Catani:

> A publicidade em torno da atriz salienta a boa linhagem (Eliane é Lage, 'dos Lage do Rio de Janeiro, uma das mais tradicionais famílias'), a fina educação (fala corretamente inglês e francês, tendo estudado na França e na Suíça) e sua posição de 'moça de sociedade'. O galã de Eliane Lage é Mário Sérgio, um 'verdadeiro *sportsman*', que se preparava para entrar num curso superior quando a Vera Cruz o descobriu e o encaminhou para o cinema. Seu 'belo porte' e 'sorriso atraente' certamente encantarão as fãs. Em breve ele deverá se tornar 'um dos maiores astros do *écran* nacional" (CATANI, 1987: 207).

Assim, temos postos lado a lado dois sustentáculos do cinema hollywoodiano - o sistema de estúdios e o *star system* -, trazidos para o cenário brasileiro de São Paulo na tentativa de fundar as bases industriais de um cinema nacional de qualidade - diferente daquele realizado no Rio de Janeiro, voltado para as platéias populares e criticado como sendo sempre feito às pressas e tecnicamente inferior. Ao que nos cabe aqui, o interesse é ver que literatura os filmes da Vera Cruz utilizaram, na busca por compreender esse projeto mais amplo de uma cultura burguesa financiando pelo capital industrial. Se na Cinédia e na Atlântida, por exemplo, os teatros de revista da praça Tiradentes ofereceram material expressivo para os filmes realizados, na Vera

Cruz o ponto de articulação será, antes de tudo, o TBC, e mais especialmente, a figura do dramaturgo, ator e diretor paulista Abílio Pereira de Almeida.

É o caso do primeiro filme adaptado da companhia, chamado *Terra é sempre terra* (1950), dirigido por Tom Payne a partir da peça Paiol Velho, de Abílio Pereira, que estava para abrir a temporada de 1951 nos palcos do TBC, quando foi adaptada pelo autor e pelo diretor do filme. A peça - que continuaria uma carreira de sucesso nos palcos e na televisão, para onde fora adaptada em 1982, na TV Cultura - teve um caminho muito tortuoso para chegar às telas, pois a dificuldade na adaptação, junto à tensão entre o produtor Alberto Cavalcanti e o diretor Tom Payne, deixaram o filme com pouca cara de cinema. Em depoimento à Maria Rita Galvão, Abílio Pereira sem muitos problemas confessa a dificuldade do processo: "De fato [a adaptação] era ruim, tudo muito lento, a trama arrastada... A adaptação cinematográfica foi feita por mim e, àquela altura, eu não tinha a menor idéia de como se fazia cinema" (GALVÃO apud GUZIK, 1986: 50).

Essa articulação entre Vera Cruz e TBC, obviamente, não estava apenas na escolha paralela de textos adaptados e no compartilhamento de equipe artística e técnica. Nos primeiros anos, o grupo que se forma em torno do teatro e da produtora de cinema estava cada vez mais próximo, dividindo aspirações e ampliando os interesses. "Ao longo de todo o ano de 1950, os programas da casa trazem anúncios das atividades da Vera Cruz, alardeando orgulhosamente o empenho que se colocou em sua organização, seus projetos ambiciosos, suas primeiras realizações" (GUZIK, Ibidem: 46).

Embora partilhassem desses projetos e estivessem fortemente imbricados nos primeiros anos de produção da companhia, o TBC estava sempre muito antenado com o melhor teatro da modernidade que se fazia na Europa e nos Estados Unidos, encenando, um depois do outro, textos de Arthur Miller, Tennessee Williams, Eugene O'Neil, Luigi Pirandello, Jean-Paul Sartre, Noel Coward, , além de Oscar Wilde, Anton Tchekov, Henrik Ibsen, e um ou outro texto mais clássico, como *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, encenado em 1951 e *Antígona*, de Sófocles, levada aos palcos no ano seguinte.

Enquanto isso, a Vera Cruz não estava diretamente interessada no grande cinema moderno que já se fazia na Europa - Rossellini, Visconti, Fellini - nem no cinema hollywoodiano

mais inventivo - Hitchcock, Wyler, Hawks, Wilder. Como já vimos, seu interesse era buscar uma forma industrial de filme brasileiro, a partir dos modelos melodramáticos de Hollywood e sua celebração do culto às estrelas. Essa contradição diz muito tanto sobre o desejo de investimento industrial na época quanto pela incapacidade de pensar todas as particularidades do fazer cinematográfico, seja econômica ou esteticamente. Como nos fala Alex Viany (Ibidem: 138): "A Vera Cruz, assim, não errou por aparecer quando apareceu, nem errou por desejar muito. Errou principalmente por querer muito sem saber como e porquê".

O filme seguinte da companhia, *Ângela* (1951), contou com a direção de Abílio Pereira de Almeida, em parceria com Tom Payne, a partir de um roteiro baseado em conto de Hoffman chamado Sorte no Jogo. Alberto Cavalcanti ainda estava na chefia de produção, mas as tensões iam se tornando cada vez mais inevitáveis. Não demorou e Cavalcanti rompeu, ainda em 1951, com Franco Zampari, deixando então a Vera Cruz. Fechou-se um ciclo e abriu-se outro: *Tico-tico no fubá* (1952), que já vinha sendo produzido há quase um ano, foi lançado em abril com o, até então, maior esquema de lançamento de uma película nacional: 22 salas simultâneas (CATANI, 1987: 216). O filme é uma versão cinematográfica para a vida do músico Zequinha de Abreu.

Sinhá Moça (1953), dirigido por Tom Payne, foi uma adaptação do romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, livro de estrondoso sucesso, que seria consumido de inúmeras formas, como teatro, cinema e televisão. O filme foi lançado em 13 de maio, em comemoração à data de libertação dos escravos. Enquanto em *Sinhá Moça*, temos uma garota de origem coronelista que luta em favor dos escravos, o cinema da Vera Cruz estava pouco ou nada interessado nas questões sociais mais relevantes dos anos 1950 no Brasil. O melodrama de reconstituição histórica, de certa maneira, libertava a burguesia paulista do interesse pela pobreza e miséria nas quais viviam boa parte dos imigrantes que faziam girar suas indústrias.

Ainda em 1953, outros três filmes adaptados surgem na companhia: *A família Lero-Lero*, dirigido pelo italiano Alberto Pieralise, e baseado na peça teatral homônima de Raimundo Magalhães Júnior; *Candinho*, dirigido por Abílio Pereira de Almeida, a partir do célebre conto de Voltaire, *Candide*, produção que contava com um jovem Mazzaropi no papel título. A partir desse filme, podemos pensar nas categorias propostas em torno da adaptação intercultural, pois temos aqui um visível exemplo de um texto de matriz cultural estrangeira sendo adaptado às

condições formais (língua, trama, cronótopo, dominantes genéricas e estilo de encenação) do cinema brasileiro feito na Vera Cruz no período; e, por fim, *É proibido beijar*, dirigido por Ugo Lombardi, a partir de uma peça teatral de Alessandro de Stefani, rodado no Guarujá com o galã Mário Sérgio fazendo o papel principal, contracenando com a atriz, de já renomado sucesso nos palcos, Tônia Carrero.

Por fim, o último longa-metragem ficcional da Vera Cruz foi também adaptado da literatura: *Floradas na Serra*, de 1954, dirigido por Luciano Salce a partir do célebre romance de estréia de Dinah Silveira de Queiroz, lançado em 1939. Já sem dinheiro para finalizar os filmes - nem os sucessos de *Sinhá Moça* e *O Cangaceiro* (1952, dir. Lima Barreto) foram capazes de fazer os produtores recuperarem o capital empregado nas realizações -, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz se encaminhou rapidamente em direção ao destino trágico da empreitada comercial no cinema brasileiro. Paralelamente à Vera Cruz, no entanto, outras companhias também investiram em cinema industrial em São Paulo - com, certamente, uma ambição bem mais comedida -, e sobre os filmes adaptados oriundos dessas produtoras vale destacar algumas obras que merecem atenção.

Em 1955, com a crise na Vera Cruz - que teve de tomar inúmeros empréstimos bancários na tentativa de sanar as dívidas que se acumulavam irrefreavelmente - Abílio Pereira de Almeida foi alçado a diretor superintendente da companhia. Uma das soluções buscadas por ele para retomar a produção e conseguir sobrevida comercial foi investir em projetos com orçamentos mais baixos, os quais, junto à qualidade técnica dos estúdios e equipamentos, poderiam resultar em obras viáveis economicamente, sem abdicar da qualidade típica da Vera Cruz. Outra estratégia foi criar uma companhia paralela - a Brasil Filmes - que utilizava os equipamentos e os estúdios em São Bernardo dos Campos, porém não tinha o contrato de exclusividade de distribuição que a Vera Cruz firmara com a Columbia - contrato esse que fora, antes, uma das principais razões da falência da empresa, pois os dividendos resultantes das bilheterias ficavam em sua grande maioria com a distribuidora norte-americana.

Pela Brasil Filmes, foram realizados algumas obras de relevado interesse, pois foi nesse momento que Abílio Pereira passou a entregar a direção para jovens entusiastas paulistas interessados no fazer cinematográfico, como Walter George Dürst, Agostinho Martins Pereira,

Walter Hugo Khouri, os irmãos Santos Pereira, César Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Souza Barros e Rubem Biáfora (CATANI, 1987: 233-234). Dessas obras, iremos destacar aqui os filmes adaptados, enfatizando novamente a figura de Abílio Pereira de Almeida como central, pois não apenas participava da produção dos filmes, como colaborava com roteiros e argumentos, como é o caso de *O gato de madame* (1956), dirigido por Agostinho Martins Pereira, com argumento e roteiro do então diretor da Vera Cruz. O filme é uma comédia cheia de qüiproquós girando em torno do sumiço do gato de uma senhora rica que oferece vultosa gratificação para quem recuperá-lo. Mazzaropi, no papel de um engraxate que encontra o gato e é perseguido por bandidos interessados na recompensa, já aqui está consolidado com o principal nome da empresa, aquele que levava as pessoas ao cinema, independente do filme em cartaz, isto é, a estrela da Vera Cruz, que, ao invés do modelo europeu e americano de estrelas fundado em *Caiçara* com Eliane Lage e Mário Sérgio, representava um tipo oriundo do povo brasileiro mais humilde, o caipira.

Ainda foram realizadas as seguintes obras a partir da literatura: *O Sobrado* (1956), com direção de Walter George Dürst, a partir da obra *O tempo e o vento,* de Érico Veríssimo - mais precisamente, da primeira parte, chamada *O continente.* O filme é um dos primeiros sinais da entrada do romance de 1930 no cinema - como vimos, já haviam sido realizados antes *Pureza* (1940, dir. Chianca de Garcia) e *Terra violenta* (1948, dir. Edmond Francis Bernoudy), dois filmes que, curiosamente, foram realizados por diretores estrangeiros, o primeiro português, e o segundo norte-americano.

Outro filme adaptado foi *Osso, amor e papagaios* (1957), uma bem-sucedida comédia non-sense, dirigida por César Mêmolo Jr. e Carlos Alberto de Souza Barros, a partir de uma novela de Lima Barreto chamada *A Nova Califórnia*. Walter George Dürst continuaria, no ano seguinte, adaptando romances fundadores do Rio Grande do Sul com o filme *Paixão de Gaúcho* (1958). Depois de Érico Veríssimo, foi a vez de José de Alencar - mais uma vez! - servir de fonte para um filme de cunho nacionalista-identitário, a partir do romance *O Gaúcho* de 1870, ambientado nos pampas brasileiros.

A última realização da Brasil Filmes, segundo consta na Filmografia da Cinemateca Brasileira, também seria uma adaptação. Embora não tenhamos confirmado essas informações

nas outras fontes, *Ravina* (1959), dirigido pelo crítico de cinema Rubem Biáfora, seria "baseada em personagens e incidentes de uma história de Walter Guimarães Motta"[6], que teria colaborado também com o roteiro. De toda forma, é importante ficar registrada a referência, para que futuras investigações levem a cabo o estudo a fundo das possíveis relações adaptativas do filme com sua fonte literária.

Paralelamente à Vera Cruz, outra empresa de cinema fora fundada em inícios da década de 1950, com propósito industrial semelhante, porém com bem menos representatividade no cenário nacional: a Companhia Cinematográfica Maristela, criada em 11 de agosto de 1950, a partir do aporte financeiro da família de Mário Boeris Audrá Júnior (conhecido como Marinho Audrá), que possuía inúmeras fábricas, fazendas e empresas de serviço ao redor do país. Como explica Afrânio Catani (1987: 237), a Maristela teve quatro fases, em um período curto de menos de uma década (de 1950 a 1958): a primeira fase vai da fundação da companhia até meados de 1951, quando há uma demissão quase completa do quadro de funcionários e uma reconfiguração dos projetos da companhia. Dos filmes realizados nessa fase, interessa-nos aqueles adaptados da literatura: *Presença de Anita* (1951), o primeiro filme lançado pela Maristela, dirigido por Ruggero Jaccobi (encenador italiano que também trabalhara no TBC e na Vera Cruz), baseado no romance homônimo de Mário Donato - que posteriormente seria levado à televisão com bastante sucesso na minissérie *Presença de Anita*, exibida pela Rede Globo em 2001. Apesar de ter recebido comentários positivos de críticos como Almeida Salles, Carlos Ortiz e B.J. Duarte, o filme não conseguiu emplacar nas bilheterias[7].

Outros dois filmes dessa primeira fase foram adaptados da literatura: o primeiro foi *O comprador de fazendas* (1951), dirigido pelo italiano Alberto Pieralisi (que também trabalharia na Vera Cruz), a partir de um conto homônimo de Monteiro Lobato, à época um dos principais escritores brasileiros em atividade; o seguinte se chama *Meu destino é pecar* (1952), dirigido por Manuel Peluffo e adaptado de um romance homônimo de Suzana Flag, obra controversa de teor erótico-sentimental escrita, de fato, por Nelson Rodrigues sob um pseudônimo feminino. "A

---

[6] http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=014107&format=detailed.pft. Acesso em 10/05/2011.

[7] Vale citar aqui o catálogo da mostra Maristela, sob curadoria de Rafael de Luna, com informações atualizadas sobre os filmes e a própria empresa. Vários filmes tiveram cópias novas para a exibição nessa mostra.

Maristela não entrou com dinheiro nessa produção, participando com 50% do custo total orçado sob a forma de fornecimento dos estúdios, equipamentos, transportes, técnicos, infra-estrutura, etc." (Ibidem: 245). Apesar de quase não ter recebido a atenção de público e crítica, esse esquema de co-produção permitiu que a empresa não perdesse dinheiro, tendo, inclusive, obtido pequeno lucro.

A segunda fase da Maristela, também de curta duração, vai de fins de 1951 até meados de 1952. Nesse período, a companhia realizou apenas um filme, ainda que um de seus mais importantes, *Simão, o caolho* (1952), com direção Alberto Cavalcanti, a partir de personagens e crônicas do escritor Galeão Coutinho. Embora bem recebido pela crítca - Alex Viany (1959: 146) considerava esse filme, da passagem de Cavalcanti pelo Brasil, "o mais satisfatório e o mais brasileiro, apesar de uns vinte primeiros minutos titubeantes e de falhas inexplicáveis num homem de tanto renome internacional e tanta tarimba" -, *Simão, o caolho* sofreu para cobrir nas bilheterias os próprios gastos. Os problemas financeiros levavam a uma inevitável crise, a ponto de a companhia se vendida à Kino Filmes, empresa fundada por Alberto Cavalcanti que ficaria à frente da Maristela de meados de 1952 ao início de 1954, o que inicia uma fase de pausa na companhia.

Antes, porém vale destacar dois filmes realizados na segunda fase, em regime de co-produção (a Maristela cedia equipamento e estúdios, e as outras produtoras entravam com o dinheiro), em que a literatura serve como fonte: o primeiro é *O Saci* (1952), de Rodolfo Nanni, considerado o primeiro longa-metragem infantil do cinema brasileiro, a partir das histórias de Monteiro Lobato, produzido pela Brasiliense Filmes; e o segundo é *Areão* (1952), realizado pelo diretor italiano Camillo Mastrocinque, a partir de um conto regionalista de Francisco Brasileiro, para a produtora Inca Filmes.

A terceira fase da Maristela começa em meados de 1954, quando a Kino Filmes não consegue pagar as prestações e os estúdios são devolvidos aos antigos donos, e segue até o fim de 1956. Essa é a fase mais dinâmica, em que a companhia lança sete longas-metragens, porém há apenas uma referência direta de adaptação literária: *A pensão de D. Stela* (1956), dirigido por Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, a partir de uma comédia muito popular de Gastão Tojeiro. Nesse momento, a companhia ainda co-produziu alguns filmes, dos quais podemos referenciar

como adaptação o filme *Leonora dos sete mares* (1956), dirigido por Carlos Hugo Christensen, a partir de peça homônima de Pedro Bloch e de uma negociação entre Roberto Acácio, Diretor Comercial da Artistas Associados Filmes Ltda., e Marinho Audrá, chefe da Maristela.

A quarta fase e derradeira fase, caracterizada por uma vertiginosa queda na produção e dificuldades financeiras resultantes do pouco retorno dos filmes nas bilheterias, reporta a realização de apenas três filmes - além de participações esparsas em co-produções nacionais e internacionais. O primeiro deles chamava-se *Arara Vermelha* (1957), dirigido por Tom Payne, a partir de um romance homônimo de José Mauro Vasconcelos, contava com boas atuações de Anselmo Duarte e, principalmente, Odete Lara, que já despontava como estrela dos palcos e das telas. Do mesmo autor, foi adaptado também o romance *Vazante*, que ganharia o título de *Mulher de fogo* (1958), numa co-produção Brasil-México, dirigida pelo diretor mexicano Tito Davison (RAMOS; MIRANDA, 2000: 331).

Em seguida, o produtor e diretor Alfredo Palácios - responsável posteriormente pela série televisiva *Vigilante Rodoviário* - realizaria os dois últimos filmes da Maristela, em 1958: *Casei-me com um xavante*, a partir de um argumento de Galeão Coutinho (Ibidem: 265) e *Vou te contá*, "produção ligeira, para ser lançada no carnaval de 1958, tendo estreado uma semana antes, na primeira quinzena de fevereiro" (Ibidem: 265). *Vou te contá* era adaptado de uma comédia de Gastão Tojeiro intitulada *O filho do rei Prego* e é mais um caso - como ocorria bastante na Atlântida e na Cinédia - do envolvimento entre o cinema brasileiro e o teatro popular, seja ele de revista ou não, que tentava catapultar o sucesso dos palcos para as telas.

O fim da Maristela foi marcado pela impossibilidade de flexibilização do contrato de distribuição firmado com a norte-americana Columbia, que não aceitou os recorrentes reajustes de orçamento das últimas produções, onerando excessivamente a companhia e atravancando a concretização dos filmes, o que levou Marinho Audrá a encerrar as atividades da Maristela. Sua existência proporcionou importantes filmes para a cinematografia nacional, como *Simão, o caolho* e *O saci*, mas seu destino releva as inúmeras dificuldades resultantes do esforço industrial na década de 1950, especialmente no campo da distribuição, que tornava o jogo muito desigual em favor das distribuidoras norte-americanas envolvidas no processo.

Vale destacar ainda uma última companhia produtora do período, a Multifilmes S/A,

surgida da junção, em meados de 1952, do ex-produtor da Maristela Mário Civelli com o empresário Anthony Assunção, que trabalhava com produtos tão diferentes como refrigerantes, carros e rádios. Da Multifilmes, há registro de serem adaptados os seguintes títulos: *Modelo 19* (1952), que fora lançado com o subtítulo de *Ponte da Esperança*, e relançado com o nome de *O amanhã será melhor*, sob direção do próprio Mário Civelli, adaptado de um argumento original de Ugo Chiarelli, que tratava de "problemas dos imigrantes europeus em São Paulo" (Ibidem: 269).

De Ugo Chiarelli a Multifilmes adaptaria um conto, no filme *O homem dos papagaios* (1953), dirigido por Armando Couto, contando com um elenco de estrelas dos palcos paulistanos, como Procópio Ferreira, Eva Wilma e Ítalo Rossi, e com Sérgio Britto - que se notabilizaria como grande diretor e ator teatral nos anos seguintes - escrevendo os diálogos da película. De Sérgio Brito sairia o argumento para um dos principais filmes da Multifilmes, *Destino em Apuros* (1953), dirigido por Ernesto Remani. A obra tinha a ambição de ser o primeiro filme totalmente colorido do cinema brasileiro, mas, devido a problemas técnicos na revelação e na coloração das fitas, deixaram apenas alguns trechos coloridos e os demais em preto e branco. Porém, não demoraria e, já no ano seguinte (1954), a Multifilmes encerrava as suas atividades, devido, como sempre, a um acúmulo de problemas financeiros resultante das fracas bilheterias e das dificuldades de distribuição das cópias.

Para finalizar esse tópico, algumas perguntas da relação cinema e literatura no impulso industrial paulista devem ser colocadas, ainda que suas respostas necessitem de uma pesquisa mais aprofundada junto às fontes primárias: que estratégias adaptativas eram utilizadas nos filmes e como os autores escolhidos estavam envolvidos (como produtores, argumentistas ou roteiristas) no processo de produção? Que relação existia entre as peças teatrais encenadas no período e os filmes adaptados de seus textos dramáticos? O que significavam, culturalmente, os romances levados para as telas (eram comercialmente bem-sucedidos ou obras mais radicais e pouco acessíveis)? Nosso intuito aqui, lembremos, não foi responder diretamente todas essas questões, mas fazer um primeiro apanhado geral da relação entre cinema e literatura no Brasil e, a partir disso, aventar as lacunas ainda existentes nesse campo de estudo. Isso significa que - ainda que nosso foco seja especificamente Shakespeare no cinema brasileiro - uma visão

panorâmica é fundamental para vislumbrar possíveis relações que não estejam catalogadas nos anuários mais clássicos sobre nossa filmografia. Ainda assim, há um sem-número de questões sobre essa relação entre cinema e literatura no cinema nacional que necessitam de trabalhos mais profundos, com focos específicos em cada qual dessas épocas.

De fato, o cinema realizado no Brasil entre as décadas de 1930-50, embora possuísse ambições estéticas variadas - seja o padrão asséptico da narrativa e da linguagem hollywoodiana, seja a aproximação mais radical com as vanguardas européias - vivia sempre se equilibrando nos pratos de uma balança desregulada que tinha, em um pólo, o desejo de industrialização e sobrevivência comercial dos filmes, e, em outro pólo, a aniquilação inevitável ante o domínio do filme americano nas salas de exibição. Isso explica o fato de que, em sua grande maioria, a literatura adaptada no período era eminentemente popular, vinda dos romances de folhetim e das peças encenadas nos palcos da praça Tiradentes ou do Teatro Brasileiro de Comédia. Nas décadas seguintes, o surgimento do Cinema Novo e a consolidação da TV no Brasil, vão reconfigurar as práticas cinematográficas e, consequentemente, os modos, estilos e práticas adaptativas. Passaríamos a ter, de um lado, a aproximação com a literatura moderna e o romance de 1930 e, de outro lado, a superação do rádio como mediador das práticas culturais transmidiáticas em favor da televisão (como nos filmes d'Os Trapalhões, personagens oriundos da TV) e de novas formas musicais de sucesso, como o rock'n roll (vide os filmes de Roberto Carlos).

5. Cinema Novo e a adaptação como ato político

Traçar aqui uma história do Cinema Novo escapa das nossas pretensões. Muito já se escreveu sobre o assunto, dentro de viéses diversos que privilegiam tanto uma leitura estética mais profunda, ocupada em traçar os procedimentos estilísticos de obras específicas (BERNARDET, 2007; ROCHA, 2004; VIANY, 1959; XAVIER, 2007), quanto pesquisas mais panorâmicas, imbuídas em dar organicidade e equivalência a esse conjunto complexo de realizações (RAMOS, 1987; VIEIRA, 1998; XAVIER, 2001). Tendo, portanto, consciência desse processo matizado e repleto de contradições, vamos aqui optar por não avançar nesse debate

mais amplo, guardando nosso interesse para o papel desempenhado pela adaptação cinematográfica enquanto procedimento estético utilizado pelo movimento.

Sabemos, ainda, que a relação entre Cinema Novo e a literatura há muito tem ocupado o interesse de vários estudiosos, a maioria deles interessada na análise comparativa de exemplos célebres - destacamos aqui, os hoje fundadores estudos de Randal Johnson (1982) e Heloísa Buarque de Hollanda (1978), ambos focados no caso emblemático de *Macunaíma* (1968, dir. Joaquim Pedro de Andrade), adaptado do romance homônimo de Mário de Andrade. Um sem-número de artigos, *papers* e capítulos de livro tem, em igual medida, tentado aprofundar a leitura desses filmes célebres do Cinema Novo, que certamente ajudaram a apontar para o problema teórico da adaptação dentro da trajetória do cinema brasileiro e da pesquisa acadêmica na área interdisciplinar dos estudos de adaptação.

Em sua maioria, essas pesquisas têm se restringido a três modelos de análise - que já comentamos anteriormente, mas merecem destaque no caso do Cinema Novo -, com procedimentos metodológicos semelhantes, ainda que variando no escopo do *corpus* de investigação: 1) os estudos focados em escritores específicos e suas obras adaptadas (por exemplo, os filmes realizados a partir de Machado de Assis, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa); 2) os estudos que pensam um diretor particular, traçando os diálogos estabelecidos por ele com a literatura (exemplos no universo do Cinema Novo são Nelson Pereira dos Santos, que adaptou Graciliano Ramos, Machado de Assis, Jorge Amado, Guimarães Rosa, entre outros, Leon Hirszman, também adaptando Graciliano Ramos, além de Nelson Rodrigues e Gianfrancesco Guarnieri, e ainda o próprio Joaquim Pedro de Andrade, que além de Mário de Andrade, adaptou Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Tomás Antônio Gonzaga e Cecília Meireles); 3) estudos interessados em ver como uma mesma obra literária pode ser adaptada de diferentes maneiras (por exemplo, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, são obras que já foram adaptadas para o cinema mais de uma vez, em períodos também distintos).

O movimento do Cinema Novo, sobre o qual escorregam as classificações mais simplistas, ante a multiplicidade de propostas e a diferença dos resultados práticos, deve sempre ser visto à luz das relações sociais travadas no interior do surgimento de novas práticas culturais

no Brasil da virada dos anos cinqüenta para sessenta. Desde sua gênese, os filmes cinemanovistas estiveram preocupados não apenas em mostrar imagens e determinadas situações dramáticas do povo brasileiro, como a seca nordestina e suas conseqüências, antes elididas pelo cinema dos anos pré-1950 - mais interessado no espetáculo dentro dos moldes estrangeiros -, mas em buscar um *forma* nova, que apresentasse essas imagens com uma linguagem inovadora e, na medida do possível, específica do país.

Nesse sentido, o problema da tensão entre conteúdo e forma foi central para as reflexões estéticas produzidas a partir dos filmes neo-realistas realizados por Nelson Pereira dos Santos (*Rio, 40 graus*, de 1955, e *Rio Zona Norte*, de 1957) e Roberto Santos (*O grande momento*, 1958). Vários cineastas, oriundos de regiões distintas e com projetos estéticos próprios, buscavam alternativas para o sistema de estúdios e a narrativa clássico-espetacular do cinema industrial brasileiro, em sua incapacidade de copiar os padrões do modelo dominante - projeto esse havia fracassado tanto na Vera Cruz paulista, quanto nos últimos anos da Atlântida, cujas chanchadas foram, a partir da *Revisão crítica do cinema brasileiro* (livro marco do movimento, lançado por Glauber Rocha em 1963), alvo crítico do radicalismo estético e discursivo dos cinemanovistas.

O Cinema Novo tem alguns precursores contextuais e estilísticos, do quais podemos destacar o surgimento de vários cineastas em busca de uma linguagem renovadora no cinema nacional, com experiência de cineclube e estimulados pelo surgimento do cinema moderno na Europa, com o Neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague francesa. Além disso, um conjunto de filmes realizados na virada dos anos cinqüenta - como os já citados de Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos - serviram de ponto de partida para o envolvimento dos novos cineastas e, principalmente, para a reflexão em torno de uma linguagem nova e revolucionária: além deles, vale citar os documentários *Arraial do Cabo* (1959, dir. Paulo César Saraceni e Mário Carneiro) e *Aruanda* (1960, dir. Linduarte Noronha), o longa-metragem episódico *Cinco vezes favela* (1962, dir. Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Miguel Borges), o episódio *Ana,* do filme *A Rosa dos Ventos*, dirigido por Alex Viany em 1955, além dos filmes de estréia de Triguerinho Neto (1960, *Bahia de Todos os Santos*), Roberto Pires (1961, *A grande feira*), Ruy Guerra (1962, *Os cafajestes*) e Glauber Rocha (1962, *Barravento*).

O movimento procurava nessa linguagem nova uma maneira de apresentar de modo mais crítico e duro os problemas sociais do país, dos quais se destacaram, tanto pela condição histórica, quanto como espaço privilegiado de representação, os ambientes do sertão e da favela, espaços rural e urbano onde, respectivamente, buscava-se sintetizar a falência do projeto industrial-desenvolvimentista inaugurado por Getúlio Vargas nos anos 1930. Junto a isso, o movimento se mostrava diretamente interessado na quebra da narrativa clássica e do cinema de gêneros modulado por Hollywood, investindo em novos códigos dramáticos e narrativos para a construção de seus filmes.

Não à toa, é o romance realista de 1930 - com destaque para a figura central de Graciliano Ramos - que serve de fonte para uma das obras definitivas do movimento: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1963, ano em que o movimento vai chegando ao seu ápice expressivo, com os filmes *Maioria Absoluta,* de Leon Hirzsman e *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, e, já em 1964, *Os fuzis,* de Ruy Guerra e, principalmente, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

Na história do cinema brasileiro, é fato consagrado a relação entre o Cinema Novo – não somente na manifestação concreta de seus filmes, mas, principalmente, enquanto projeto político – e a literatura modernista fundada a partir de 1920, e consolidada com o Romance de 1930. Como aponta Nelson Pereira dos Santos, "Graciliano, José Lins do Rego, Jorge Amado, esses eram os nossos papas. A literatura dos anos trinta havia dado uma expressão estética aos problemas do povo. Queríamos fazer a mesma coisa com o cinema" (*apud* AVELLAR, 1994: 91).

Como já adiantamos, esse envolvimento é muito mais complexo do que aparenta ser. Não se trata, unicamente, de perceber temas e motivos que o Cinema Novo recuperou da literatura feita a partir do Modernismo dos anos 1920, mas de entender, na materialidade dos procedimentos estéticos, como as preocupações político-sociais encampadas pelos cinemanovistas haviam sido expressadas, formalmente, pelo conjunto de artifícios narrativos estruturado na literatura modernista.

Carlos Nelson Coutinho (2005: 09) esclarece, quanto à relação entre arte e sociedade, que "só é possível entender plenamente os fenômenos artísticos e ideológicos quando estes aparecem

relacionados dialeticamente com a totalidade social da qual são, simultaneamente, expressões e momentos constitutivos". Isso significa que o que se adapta e, principalmente, como se adapta é uma atitude estética no bojo da qual as formações ideológicas se formam e se apresentam. Dessa maneira, o que o Cinema Novo capitulou da literatura moderna dos anos 1930, então, foi menos um conjunto de narrativas de circularidade e aceitação social e mais a profunda consciência de que era necessário pensar em formas específicas para representar – e, principalmente, problematizar – a realidade social do período.

> O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil com formação social. (XAVIER, 2001, p. 18-19).

Nessa perspectiva, mais do que simplesmente analisar as diversas adaptações realizadas no período, em comparação com a matriz literária que lhes serviu de fonte (algo que a bibliografia sobre o período já realizou), parece fundamental pensar as estratégias estilísticas utilizadas no filmes - sempre com as particularidades de cada realizador -, conjuntamente à compreensão dos movimentos históricos que estão na base de sua respectiva construção estética. Para o Cinema Novo, portanto, a escolha dos livros e peças adaptados era tão importante quanto o modo pelo qual as adaptações se materializavam estilisticamente, como uma nova maneira de se relacionar cinematograficamente com a literatura brasileira.

Fora os casos mais conhecidos - relacionados acima na citação de Ismail Xavier -, devemos ampliar a visão para outras realizações do período, que tanto margeiam o movimento cinemanovista - ainda que com ele estabeleça relações expressivas -, quanto se distancie deliberadamente de seu projeto estético. Tratam-se de filmes como *O pagador de promessas* (1962, dir. Anselmo Duarte), adaptado da peça homônima de Dias Gomes, vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes, *Selva Trágica* (1963, dir. Roberto Farias), baseado em romance homônimo de Hernani Donato, *Asfalto Selvagem* (1964, dir. J.B. Tanko), do romance homônimo de Nelson Rodrigues, *O grito da terra* (1964, dir. Olney São Paulo), do romance *A caatinga*, de

Ciro de Carvalho Leite, *Grande Sertão: Veredas* (1964, dir. Geraldo e Renato Santos Pereira), a partir do célebre romance de Guimarães Rosa, *Engraçadinha depois dos trinta* (1966, dir. J.B. Tanko), também de romance homônimo de Nelson Rodrigues, *O homem nu* (1967, dir. Roberto Santos), baseado em crônica de Fernando Sabino, *Bebel, a garota-programa* (1967, dir. Maurice Capovilla) e *Anuska, Manequim e Mulher* (1968, dir. Francisco Ramalho Jr.), ambos a partir de romances de Ignácio de Loyola Brandão, *O levante das saias* (1968, dir. Ismar Porto), do romance *O julgamento do fauno*, de Waldir Luna Carneiro, *Viagem ao fim do mundo* (1968, dir. Fernando Cony Campos), em uma adaptação radical de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - que depois seria, também radicalmente, adaptado por Julio Bressane, em 1985 -, *A Madona de Cedro* (1968, dir. Carlos Coimbra), do romance de Antonio Callado e *Antes, o verão* (1968, dir. Gerson Tavares), a partir do livro de Carlos Heitor Cony.

Com o estouro da ditadura militar em 1964 e, principalmente, com o endurecimento da repressão a partir de 1968, o movimento do Cinema Novo se dispersou, alguns cineastas foram perseguidos e a censura aos filmes se tornou cada vez mais acirrada. Após esse período repressivo mais radical, a possibilidade de continuar realizando cinema passou pela organização dos diretores e produtores em torno de um órgão único, vinculado ao Estado, que pudesse disponibilizar tanto condições materiais para a feitura dos filmes, quanto um caminho para a distribuição nas salas de cinema. A transição dos anos 1960 para 1970, bem como a criação da Embrafilme, empresa de economia mista, da qual a União era acionista majoritária, fundada em setembro de 1969, mantiveram a literatura nacional como importante procedimento para a realização dos filmes. Porém, ao invés de investir na literatura moderna dos anos 1920 e 1930 - e seu discurso político e vanguardista - o foco passou a repousar tanto em narrativas contemporâneas mais curtas - novelas, contos e crônicas - quanto nos relatos históricos dos grandes feitos nacionais - retomando, portanto, o discurso nacionalista dos anos 1920, agora sob o guarda-chuva ideológico do regime militar.

6. A época da Embrafilme: do filme histórico à adaptação identitária

Como visto, a solução possível para o estabelecimento de uma produção cinematográfica

contínua e com distribuição nacionalmente ampla foi a criação da Embrafilme. Na história do cinema brasileiro, a sua trajetória abarca desde o fim dos anos sessenta, com a sua fundação, até o início da década de noventa, em que alcança o fundo de sua decadência, com o resultante fechamento de suas atividades.

Como apontam Luiz Felipe Miranda e Fernão Ramos (2000: 212), o percurso da Embrafilme pode ser entendido a partir de três grandes fases, em que se define a tríade dramática de início, desenvolvimento e conclusão. A primeira fase, de 1969 a 1974, se caracteriza pela ampliação das atividades e da quantidade de filmes produzidos ou co-produzidos pela empresa. A segunda fase, que vai de 1974 a 1985, envolve o largo desenvolvimento obtido, com uma constância na produção e na distribuição de filmes dos mais variados gêneros e diretores. A terceira e última fase, de 1985 até os primeiros anos da década de noventa, representa o progressivo e, ao fim, absoluto esvaziamento político e econômico da empresa, que resulta em seu fechamento, no governo de Fernando Collor de Melo.

Ainda que se tenha, nas duas décadas de atuação da Embrafilme, realizado e distribuído filmes no país com pouca ou nenhuma participação financeira da empresa - lembremos o cinema marginal e a Boca do Lixo, em São Paulo -, ela sem dúvida centralizou boa parte da produção, seja com participação integral ou em regime de co-produção. Por isso, o seu papel de destaque na história do cinema brasileiro, seja para se valorizar o estímulo contínuo e articulado para o estabelecimento de uma indústria de cinema, seja para criticar os diversos problemas internos de gerência e distribuição dos recursos.

No que tange à adaptação cinematográfica, algumas particularidades marcam a atuação da Embrafilme, especialmente, a partir da atuação do governo militar junto aos projetos[8]. No início dos anos setenta, a partir de uma política nacional de cultura, iniciada no governo Médici e continuada no governo Geisel, a Embrafilme selecionou um montante volumoso de recursos para a viabilização de filmes históricos, em que se vangloriasse os feitos heróicos nacionais e pusesse nas telas o espírito ufanista pregado pelo regime. No ano de 1972, dois filmes nesse movimento são realizados: *Os inconfidentes* (dir. Joaquim Pedro de Andrade), que, mesmo tratando da

[8] Sobre isso, conferir o artigo: HINGST, Bruno. **Projeto Ideológico Cultural no Regime Militar**: O caso da Embrafilme e os Filmes Históricos/Adaptações de Obras Literárias. Nov. 2010. In: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/File/ppgMPA/i_jor_discente_2010/MT04_BrunoHingst.pdf Acesso em 20 de julho de 2011.

história dos inconfidentes e de Tiradentes, não obteve retorno nas bilheterias, e *Independência ou Morte!* (dir. Carlos Coimbra), filme grandioso, lançado com ampla divulgação no território nacional, e com bastante sucesso de público.

Nessa primeira fase da Embrafilme (1969-74), as adaptações literárias foram, em sua maioria, de narrativas curtas de escritores contemporâneos que, pouco a pouco, iam ocupando destacado lugar no cenário literário do país. Desse período, podemos então destacar alguns filmes sintomáticos, como *Lúcia McCartney, uma garota de programa* (1971, dir. David Neves), a partir de dois contos de Rubem Fonseca, *Um Anjo Mau* (1971, dir. Roberto Santos), adaptado de novela de Adonias Filho, *Tati, a garota* (1973, dir. Bruno Barreto), do conto homônimo de Aníbal Machado e *Sagarana, o duelo* (1974, dir. Paulo Thiago), do célebre conto de Guimarães Rosa.

Nos anos que se seguiram, foi criado o "Programa Especial de Pesquisa de Temas para Filmes Históricos", em que se retornava a financiar obras sobre a história brasileira - agora de modo mais sistemático - desde a pesquisa e o roteiro, até a produção e distribuição do filme resultante. O professor e pesquisador Tunico Amâncio (2000: 145) faz a seleção de todos os projetos que receberam suporte da Embrafilme, dos quais podemos destacar - no que nos interessa aqui - o filme sobre Castro Alves, que seria dirigido por Nelson Pereira dos Santos, mas não obteve continuidade, o filme *Anchieta, José do Brasil* (1977, dir. Paulo César Saraceni), sobre o padre jesuíta José de Anchieta, escritor de célebres sermões, e, finalmente, o filme sobre Oswald de Andrade, que acabou ganhando o nome *O Homem do Pau Brasil,* dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, em 1982.

Gradativamente, porém, a Embrafilme se deu conta de que a produção de filmes históricos era muito dispendiosa, tanto no momento da pré-produção - com a pesquisa exaustiva de material - quanto na realização de fato, que, geralmente, demandava locações distantes dos centros de produção, além de investimentos mais pesados em cenografia e figurinos de época. O viés nacionalista percebido na explosão dos filmes históricos é também evidenciado nas adaptações cinematográficas, que, ao contrário do proposto no Cinema Novo, utilizava as fontes literárias mais pelo seu status cultural no público, do que articulando os procedimentos literários a partir de um projeto estético e político partilhado.

Desse momento, podemos relembrar os filmes *O Comprador de Fazendas* (1974, dir. Alberto Pieralisi), do romance de Monteiro Lobato, *Lição de Amor* (1975, dir. Eduardo Escorel), do romance *Amar, verbo intransitivo,* de Mário de Andrade, *O seminarista* (1976, dir. Geraldo Pereira dos Santos), do romance de Bernardo Guimarães, *Soledade* (1976, dir. Paulo Thiago), do romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, *Fogo Morto* (1976, dir. Marcos Farias), do livro de José Lins do Rego, *Morte e Vida Severina* (1977, dir. Zelito Viana), da peça de João Cabral de Melo Neto, *Iaiá Garcia - que estranha forma de amar* (1977, dir. Geraldo Vietri), do romance de Machado de Assis, *O cortiço* (1978, dir. Francisco Ramalho Jr.) e *Como matar uma sogra* (1978, dir. Luiz de Miranda Corrêa), ambos a partir de livros de Aluísio Azevedo, *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1979, dir. Carlos Coimbra) e *O Guarani* (1979, dir. Fauzi Mansur), dos romances de José de Alencar. Não podemos esquecer de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976, dir. Bruno Barreto), a partir do romance homônimo de Jorge Amado, filme mais bem sucedido do período e recorde de bilheteria do cinema brasileiro até o recente *Tropa de Elite II* (2011, dir. José Padilha).

Paralelamente a essas adaptações mais focadas em clássicos da literatura nacional, o progressivo abrandamento da ditadura militar possibilitou a realização de filmes mais críticos, a partir de fontes literárias, não apenas ficcionais (romanescas, dramáticas ou líricas), mas também de relatos jornalísticos e reportagens. Os exemplos mais interessantes são certamente *Barra Pesada* (1977, dir. Reginaldo Faria), tirado do livro *Querô*, de Plínio Marcos, *Doramundo* (1978, dir. João Batista de Andrade), a partir do romance de Geraldo Ferraz, *Os Sete Gatinhos* (1980, dir. Neville Duarte de Almeida), adaptado da controversa peça de Nelson Rodrigues, *Xica da Silva* (1981, dir. Carlos Diegues), do romance histórico de José Felício dos Santos e, finalmente, *Lúcio Flávio - o passageiro da agonia* (1981, dir. Hector Babenco), do romance-reportagem de José Louzeiro - de quem Babenco dirigiria *Pixote*, também em 1981, um dos filmes de melhor carreira internacional do período.

Na virada para os anos oitenta, entrada para a fase final da Embrafilme, a adaptação cinematográfica continuou sendo um artifício muito utilizado para a construção dos filmes, e o que mais caracterizou a década foi exatamente a diversidade de matrizes literárias tomadas como fonte, oriundas tanto de autores célebres da literatura brasileira, quanto de novos nomes e mesmo

escritores estrangeiros. Esse último foi o caso da co-produção Brasil-Estados Unidos chamada *O beijo da mulher-aranha* (1985, dir. Hector Babenco), adaptado do romance homônimo do argentino Manuel Puig - o filme, recheado de um elenco hollywoodiano, vencedor de vários prêmios no Brasil e no exterior.

No que refere aos representantes da literatura contemporânea ao período, podemos citar filmes como *Sargento Getúlio* (1983, dir. Hermanno Penna), adaptado do romance de João Ubaldo Ribeiro, *Feliz Ano Velho* (1987, dir. Roberto Gervitz), vindo do romance auto-biográfico de Marcelo Rubens Paiva e *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984, dir. Murilo Salles), do conto *Alguma Coisa Urgentemente,* de João Gilberto Noll.

Dos clássicos, que continuaram servindo de fonte, inclusive a partir de adaptações já anteriormente levadas ao cinema nacional, podemos destacar os filmes *O coronel e o lobisomem* (1979, dir. Alcino Diniz), a partir do romance homônimo de José Cândido de Carvalho, *Inocência* (1983, dir. Walter Lima Jr.), do romance de Visconde de Taunay - adaptado várias vezes desde 1915 -, *Memórias do Cárcere* (1984, dir. Nelson Pereira dos Santos), baseado nas memórias de Graciliano Ramos na prisão, *Brás Cubas* (1985, dir. Júlio Bressane) e *Quincas Borba* (1987, dir. Roberto Santos), ambos baseados em romances de Machado de Assis, *A hora da estrela* (1986, dir. Suzana Amaral), do célebre romance de Clarice Lispector, *Luzia-Homem* (1987, dir. Fábio Barreto), do romance de Domingos Olímpio, *Noites do Sertão* (1988, dir. Carlos Alberto Prates Correia), adaptado do conto *O Buriti*, de Guimarães Rosa, *Kuarup* (1989, dir. Ruy Guerra), do romance homônimo de Antonio Callado e *O Grande Mentecapto* (1989, dir. Oswaldo Caldeira), do romance de Fernando Sabino.

Sem dúvida, não foi nossa ambição, em nenhum momento neste capítulo, dar conta de todos os filmes adaptados de obras literárias - sejam aqueles realizados nas duas décadas de atuação da Embrafilme, sejam nos demais períodos até aqui abordados da história do cinema brasileiro. Essa empreitada mais profunda e complexa merece, certamente, uma pesquisa específica a ser desenvolvida em outro momento. Tanto porque o acesso às cópias é difícil na maioria dos casos, quanto pela necessidade de uma sistematização mais problematizada dos períodos e sua relação com a literatura de cada época. Não foi nosso desejo, por exemplo, entrar no debate histórico em torno dos problemas da periodização do cinema brasileiro.

Pelo contrário, nosso intuito foi pensar em similaridades de propostas entre filmes diferentes, destacados em nossa pesquisa seja porque tivemos acesso mais privilegiado, seja porque obtivemos informações melhores e mais detalhadas sobre essas obras e seus processos adaptativos. Com isso, podemos passar para o tópico final deste capítulo, em que discutiremos a relação entre o cinema brasileiro contemporâneo e a literatura (seja ela contemporânea, moderna ou clássica), também no esforço de estabelecer relações de estilo e de contextos de produção entre filmes diversos, para, com isso, pensarmos no lugar dos filmes shakespearianos dentro da história do cinema brasileiro.

7. Cinema e literatura no Brasil contemporâneo

No que concerne ao cinema brasileiro contemporâneo, podemos tentar estabelecer essa compreensão historicizada das manifestações estéticas, no sentido de iluminar, em uma perspectiva mais abrangente, os modos como determinadas fontes literárias, em detrimento de outras, foram adaptadas. Para isso, temos que de definir o que entendemos por uma contemporaneidade no cinema brasileiro. Com a crise da Embrafilme, em fins da década de 1980, e seu completo desmantelo logo nas primeiras ações do governo neoliberal de Fernando Collor de Melo, a produção nacional de filmes atravessou um período de baixíssima visibilidade (poucas obras filmadas, distribuição rareada e quase nenhuma exibição).

O panorama começou a ser alterado a partir do governo de Itamar Franco, com a criação do *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro*, que distribuiu o espólio da EMBRAFILME, e, logo em seguida, com a sanção da lei nº 8685/93 – conhecida como Lei do Audiovisual –, "que adaptou leis pré-existentes de incentivo a projetos audiovisuais, então incrementando as taxas de produção de filmes" (NAGIB, 2003: XVIII)[9]. Esse processo se consolidou com a instituição, já no governo – não menos neoliberal – de Fernando Henrique Cardoso, da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), em 06 de setembro de 2001, com a incumbência de fomentar, regulamentar e fiscalizar a produção cinematográfica e videofonográfica do país. Assim, uma vez que é em torno das leis de incentivo que se desenvolve a produção dos filmes, não se pode entender a

[9] Tradução nossa: "... which adapted pre-existing laws of fiscal incentives to audio-visual projects, thus boosting film production rates".

cinematografia contemporânea do país sem apontar que "a relação entre a produção de cinema e o Estado brasileiro tornou-se onipresente, umbilical, invariável" (CAETANO *et alii*, 2005: 12).

O primeiro sinal concreto de mudança se dá no início de 1995, com o filme *Carlota Joaquina, princesa do Brazil*, de Carla Camurati, considerado uma espécie de marco zero da retomada do cinema brasileiro, devido ao sucesso de público conquistado[10]; ainda que parcamente, *Carlota Joaquina* conseguiu ser produzido, distribuído e exibido[11]. A partir daí, surgiu uma série de filmes, pondo novamente o cinema nacional no foco de atenção dos debates culturais e, também, das tentativas de consolidar uma indústria cinematográfica efetiva, contínua e rentável. Vale destacar, ainda de 1995, obras como *Bananas is my business* (Helena Solberg), *O quatrilho* (Fábio Barreto) e *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas), filmes que trabalharam, em vias diversas, a questão da identidade nacional no novo contexto de produção cinematográfica.

Se há uma marca histórica que delimite o início do cinema da "retomada" (a Lei do Audiovisual no nível burocrático e *Carlota Joaquina* como a primeira resposta concreta da lei), não há consenso quanto ao término desse processo. O único consenso, de fato, é que nenhuma cinematografia pode ficar se retomando eternamente. Já se apontou que o fim do ciclo é definido em 2002, por *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles), ano que marca também a transição do governo Fernando Henrique Cardoso, depois de oito anos, para o novo governo de Luiz Inácio

---

[10] A noção de "retomada" do cinema brasileiro, tornada uma espécie de "máscara ideológica" (CAETANO *et alii,* op. cit., p. 11) da produção contemporânea, foi muito contestada e, hoje, é prontamente relativizada, uma vez que a realização dos filmes não se extinguiu, embora seja fato "constatar que a produção caiu a *praticamente* zero" (ORICCHIO, 2003, p. 25). O período entre 1990-94, tido como o fundo do poço da curva histórica do cinema nacional, produziu obras de inegável importância, como, entre outras, *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1990), *Barrela, escola de crimes* (Marco Antônio Cury, 1990), *Sermões* (Júlio Bressane, 1990), *O fio da memória* (Eduardo Coutinho, 1991), *Vai trabalhar vagabundo II – a volta* (Hugo Carvana, 1991), *O vigilante* (Ozualdo Candeias, 1992), *Perfume de Gardênia* (Guilherme de Almeida Prado, 1992), *Alma Corsária* (Carlos Reichenbach, 1993), *Vagas para moças de fino trato* (Paulo Thiago, 1993), *A terceira margem do rio* (Nelson Pereira dos Santos, 1994) e *A causa secreta* (Sérgio Bianchi, 1994).

[11] Inicialmente lançado com poucas cópias, e distribuído pela própria diretora, *Carlota Joaquina* conseguiu aos poucos chamar atenção do público, que o transformou no primeiro longa-metragem após a Lei do Audiovisual a ultrapassar a barreira de um milhão de espectadores.

Lula da Silva[12].

Todavia, poderíamos voltar um pouco e notabilizar, em consonância com Lúcia Nagib (2002), o ano de 1998 como ponto decisivo da retomada. "O ano de 1998 marca ao mesmo tempo o ápice da retomada e o início de seu fim; uma vez 'retomada', a produção cinematográfica avança para uma outra etapa, procurando se estabilizar e solidificar" (NAGIB, 2002: 25). Tendo lançado vinte e cinco longas-metragens, com um total de público de 3.604.087[13], e com o sucesso de crítica e de público de *Central do Brasil* (Walter Salles), o cinema brasileiro enfim mostrou condições efetivas de inserção na atividade comercial e artística da contemporaneidade. Dessa forma, tendo em vista o enorme sucesso de *Central do Brasil*, o cinema nacional esteve enfim "de volta à cena internacional, após uma ausência que durou desde os dias gloriosos no Cinema Novo nos anos 1960" (NAGIB, 2003: XVIII)[14].

Após isso, com a base produtiva apoiada pelo fomento através das leis de incentivo e pela resposta cada vez mais efetiva do público e da crítica, o processo se estabilizou ainda mais, e *Cidade de Deus* aparece como produto de uma estrutura consolidada em 1998, resultando, enquanto filme, no recrudescimento da atenção midiática ao cinema nacional, e numa enorme projeção internacional. Dessa maneira, pode-se perceber que "filmes como *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, que transformaram seus diretores em nomes internacionais, são produtos brasileiros tanto quanto da cultura globalizada" (Ibidem: 21). É nesse momento de assimilação do filme brasileiro pela cultura mundial, ou seja, de integração do país nos fluxos de capital simbólico internacional, – momento esse que se inicia com *Central do Brasil* e se consolida com *Cidade de Deus* –, que se retoma finalmente uma produção sistemática, visível (ainda que com dificuldades) e culturalmente representativa. A partir de então, inicia-se um novo período, ainda sem feições definidas, nem um nome que o represente.

---

[12] Essa idéia é defendida por Luiz Zanin Oricchio (2003), que acredita que "as mudanças de filosofia política prometidas pelo novo governo se estendam à cultura, e desta ao cinema". Lançado em 2003, o livro de Oricchio é marcado pelo entusiasmo da classe artística e intelectual com a ascensão de Lula à presidência, em 2002. Uma avaliação crítica da atuação do governo Lula na organização da indústria de cinema no Brasil talvez seja necessária, pois até hoje não há uma estrutura sistemática de produção – distribuição – exibição que consolide de fato a realização cinematográfica no país para além da atuação do Estado.

[13] Fonte: Filme B, Database Brasil 2000. <http://www.filmeb.com.br/database/html/ME10.php> Acesso em 15/08/2007.

[14] Tradução nossa: "... back on the international scene after an absence that had lasted since the glorious days of *Cinema Novo* in the 1960s".

Com isso, o que chamamos de cinema brasileiro contemporâneo parte de 1995, a partir de *Carlota Joaquina*, passando pela consolidação do processo em 1998, com *Central do Brasil*, até os dias atuais. Nesse período, observamos um conjunto tão matizado de filmes, com exemplos e práticas no campo da adaptação cinematográfica também amplos e diversos. Analisada de maneira abrangente, a relação entre cinema e literatura indica a maneira como um determinado período da produção fílmica representa a realidade, suas escolhas estéticas e primazias do olhar em relação à literatura do presente e do passado. Para se entender a adaptação fílmica como um processo cultural – cujas modalidades variam no decorrer do tempo e das transformações sociais, a partir do movimento dialético que interseciona procedimentos estéticos e realidades históricas –, é fundamental, como estamos fazendo nesse capítulo teórico, direcionar o olhar para uma visão mais ampla da adaptação.

No cinema brasileiro contemporâneo, podemos vislumbrar, a partir do arcabouço concreto dos filmes, três perspectivas para a organização das obras com características afins: primeiramente, há um grupo que chamaremos de *presenças*, que representa aqueles filmes cujas fontes literárias remontam a autores historicamente adaptados no cinema nacional, como Machado de Assis – nos filmes *Memórias Póstumas* (dir. André Klotzel, 2001), *Dom* (dir. Moacyr Góes, 2003), *A cartomante* (dir. Wagner de Assis e Pablo Uranga, 2004) e *Quanto vale ou é por quilo?*, (dir. Sérgio Bianchi, 2005) – e Nelson Rodrigues – em *Traição* (dir. Arthur Fontes, Cláudio Torres e José Henrique Fonseca, 1998), *Gêmeas* (dir. Andrucha Waddington, 2000) e *Vestido de Noiva* (dir. Joffre Rodrigues, 2006).

Além disso, são *presentes* também aqueles autores que representam uma novidade substancial na história do cinema brasileiro. Nesse caso, destacamos as adaptações da obra de Raduan Nassar, como *Um copo de cólera* (dir. Aluízio Abranches, 1999) e *Lavoura arcaica* (dir. Luiz Fernando Carvalho, 2001), de Sérgio Sant'anna, nos filmes *Bossa Nova* (dir. Bruno Barreto, 2000) e *Crime delicado* (dir. Beto Brant, 2006), de Fernando Bonassi, em *Um céu de estrelas* (dir. Tata Amaral, 1996) e *Latitude zero* (dir. Toni Venturi, 2000) e de Marçal Aquino, com *Os matadores* (1997), *Ação entre amigos* (1998), *O invasor* (2001) e *O amor segundo B. Schianberg* (2010), todos filmes de Beto Brant.

O segundo bloco de afinidades eletivas, nessa abordagem preambular, denomina-se

ausências, e diz respeito tanto a escritores do passado cujas obras foram importantes matrizes para o cinema brasileiro – aqui, vale destacar Graciliano Ramos[15], cujos romances foram fundamentais para a construção estética do Cinema Novo[16] –, mas que não foram adaptados no período atual, quanto a escritores contemporâneos de relevância, que ainda não foram trazidos para o cinema: nesse caso, vale apontar autores como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato, Milton Hatoum, Rubens Figueiredo, entre outros.

Finalmente, o que chamaremos de *primazias do olhar* consiste nas preferências de abordagem do cinema contemporâneo sobre os espaços e as construções simbólicas do Brasil, e como essas representações foram mediadas pela literatura. Nesse sentido, vale pensar a investigação em torno dos dois espaços que, na formação do cinema moderno brasileiro, eram prediletos da representação de identidade nacional e de anseio revolucionário: o sertão nordestino e as periferias urbanas. Nas imagens criadas pelo cinema moderno brasileiro – de um período que começa em fins da década de 1950 e se estende pelos anos 1970 –, "ambos são espaços tanto reais quanto simbólicos, que em grande escala invocam o imaginário brasileiro; são terras em crise, onde personagens desesperados e revoltosos vivem e deambulam; eles são sinais de uma revolução iminente ou de uma modernidade falida" (BENTES, In: NAGIB, 2003: 121)[17].

Nesse conjunto de imagens recorrentes, sertão e periferia foram construídos, em diálogo com a historiografia do cinema brasileiro, enquanto lugares representativos de uma realidade nacional. Nesse sentido, vale perceber que o cinema contemporâneo "exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas. Privilegiou alguns dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizaram os temas da migração, do cangaço e da vida na

---

15 De fato, a última adaptação de Graciliano Ramos foi *Memórias do Cárcere* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1984), não por acaso, o filme que "fecha o diálogo do Cinema Novo com Graciliano Ramos, cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo no momento em que se consolida a abertura" (XAVIER, 2001: 34). Ainda de acordo com Ismail Xavier, o ponto limite da hegemonia do cinema moderno na tentativa de construir uma linguagem e uma cinematografia nacionais é exatamente 1984, ano tanto de *Memórias do Cárcere*, quanto de *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho).

16 Para se ter uma idéia, o Romance de 1930, importante fonte estético-ideológica para os cinemanovistas, ressurge na contemporaneidade em apenas dois momentos: *Bela Donna* (Fábio Barreto, 1998), a partir do romance *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, e *O Quinze* (Jurandi Oliveira, 2004), do romance homônimo de Raquel de Queiroz.

17 Tradução nossa: "they are both real and symbolic lands which to a large degree invoke Brazilian imagery; they are lands in crisis, where desperate or rebellious characters live or wander; they are signs of a revolution to come or of a failed modernity".

favela, num retorno a espaços emblemáticos do Cinema Novo" (XAVIER, 2001: 42). Assim, é importante destacar que as representações contemporâneas desses espaços, que em alguns momentos tenderam a uma espetacularização imagética da realidade local, foram em muito sustentadas por uma fonte literária[18].

Ao olhar para a produção do período, é inegável perceber que as fontes literárias mudaram, as imagens e os tons mudaram, o país também mudou. Importante agora é avaliar as motivações históricas e estéticas dessas mudanças, tentando compreender como as transformações sociais e a nova estrutura produtiva, que estão na base do cinema brasileiro contemporâneo, manifestam-se na análise da adaptação cinematográfica no contexto atual, onde ocupa um lugar de relevância, visto a quantidade de filmes produzidos que partem, declaradamente, de uma fonte literária. No entanto, a crítica cinematográfica não concedeu a atenção necessária ao fenômeno, porque há uma aparente desconexão estético-ideológica entre as produções de cinema e literatura no Brasil de hoje.

Uma vez que a característica comum, que une os filmes esteticamente bem-sucedidos, foi "o fato de eles terem sido triunfos individuais, resultado de um pensamento e de uma vontade de cinema igualmente individuais" (CAETANO *et alii:* 38), a relação entre literatura e cinema no período tende a parecer também resultado de projetos individuais, em alguns casos estruturantes do conjunto da obra de um autor – como na parceria entre Beto Brant e Marçal Aquino, por exemplo – mas, na maioria das vezes, apenas circunstanciais do momento de realização do filme.

Todavia, essa desconexão aparente não se sustenta a partir de uma investigação mais detalhada, pois, ao nos debruçarmos sobre a manifestação concreta das obras durante o período, algumas linhas de contato se estabelecem. Essas linhas, que se juntam ao grupo já comentado de *primazias do olhar*, são estruturadas a partir de motivações comuns entre as obras, esboçando também uma compreensão do período a partir dos interesses partilhados entre os filmes e suas fontes literárias.

---

[18] É o caso, quanto ao sertão, de obras como *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997), *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Lisbela e o prisioneiro* (Guel Arraes, 2003), *O quinze* (Jurandi Oliveira, 2004), *O coronel e o lobisomem* (Maurício Farias), *A máquina* (João Falcão, 2006) e *Canta Maria* (Francisco Ramalho Jr., 2006); quanto às periferias urbanas, a lista congrega, entre outros, filmes como *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), *Navalha na carne* (Neville d'Almeida, 1997), *Orfeu* (Carlos Diegues, 1999), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), e *O homem do ano* (José Henrique Fonseca, 2003).

A primeira linha de contato se estabelece entre livros e filmes de *violência*, isto é, uma literatura de cunho policial e centrada nas periferias urbanas, praticada por autores como Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Paulo Lins, Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza e Toni Belloto – cuja principal matriz remonta à obra literária de Rubem Fonseca. Esses autores tematizam as transformações urbanas e o adensamento do fosso econômico entre as classes sociais, e deram atenção ao problema da violência urbana no período. Todos eles – alguns mais de uma vez – foram adaptados.

Uma segunda linha de contato concerne aos filmes de ficção oriundos de literatura não-ficcional. Embora outro dado relevante do cinema brasileiro contemporâneo tenha sido um *boom* da produção documental – tendo em vista a oportunidade das leis de incentivo, o barateamento do equipamento digital e a exibição em festivais e canais públicos ou fechados de televisão –, vários livros assumidamente biográficos, ao invés de se tornarem documentários, viraram ficção: *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodanski, 2000), *Lara* (Ana Maria Magalhães, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Garrincha: estrela solitária* (Milton Alencar, 2003), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004) e *Cazuza – O tempo não pára* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004).

Uma terceira linha seria relativa à literatura dramática, fruto de peças contemporâneas de expressivo sucesso, que o cinema adapta a fim de seguir na esteira do sucesso obtido nos palcos. Nesse caso, vamos destacar os filmes *A partilha* (Daniel Filho, 2001), *Domésticas – o filme* (Fernando Meirelles, 2001), *Querido estranho* (Ricardo Pinto e Silva, 2002), *Mais uma vez amor* (Rosana Svartman, 2005), *Fica comigo esta noite* (João Falcão, 2006) e *Irma Vap: o retorno* (Carla Camurati, 2006)[19].

A existência dessas linhas de contato, agregando obras literárias e fílmicas a partir de interesses partilhados, questiona a idéia de diversidade como dado estrutural da produção contemporânea. Contrariamente à noção de que não se pode unificar conceitualmente grupos de obras com perspectivas comuns, o olhar sobre a relação entre literatura e cinema indica a existência de algumas forças. O que difere a produção atual de, por exemplo, o Cinema Novo

[19] Os filmes de Domingos Oliveira – *Amores* (1998), *Separações* (2002) e *Feminices* (2005) –, embora sejam adaptados de peças contemporâneas, talvez precisem de uma avaliação mais aguçada, pois fazem parte do projeto autoral do diretor de inter-relacionar teatro e cinema, problematizando ambos.

(em que o contato com a literatura era mediado pela construção de um projeto estético-ideológico comum), é o conjunto de interesses que unifica esses grupos: hoje, esses interesses estão na nova dinâmica da organização social brasileira (como nos casos dos livros e filmes de violência), na condição limítrofe entre ficção e documentário na cinematografia contemporânea (nas obras ficcionais a partir de biografias), ou ainda no impulso capitalista de investir na recriação de obras anteriormente bem-sucedidas (como é o caso da adaptação de teatro contemporâneo).

Com a capacidade de organizar as obras adaptadas a partir de interesses comuns, a cinematografia contemporânea, ideologicamente amparada pelo discurso da diversidade, demonstra na verdade que os filmes e os livros, em sua realidade concreta, estabelecem relações entre si, tanto no plano estético, quanto no da produção. Porém, na ainda parca bibliografia sobre o cinema brasileiro contemporâneo, a relação entre literatura e cinema nunca ocupou lugar destacado na compreensão do período. Basta observarmos os principais livros, em caráter panorâmico, sobre o cinema brasileiro contemporâneo – *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* (Luiz Zanin Oricchio, 2003), *Cinema Brasileiro 1995-2005: Ensaios sobre uma década* (Daniel Caetano, org., 2005) e *The New Brazilian Cinema* (Lúcia Nagib, org., 2003) –, e constataremos que apenas este último possui uma sessão dedicada às adaptações fílmicas (com dois capítulos, de Stephanie Dennison e Maria Esther Maciel, dedicados a estudos de caso).

É importante destacar que boa parte dos filmes que compõem o *corpus* de estudos desta tese de doutorado está inserida no cinema contemporâneo e, por isso, precisam ser avaliadas dentro da dimensão mais ampla do período – é o caso dos filmes *As Alegres Comadres* (2003)*, Didi, o Cupido Trapalhão* (2003), *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005), *Maré, Nossa História de Amor* (2007), *Era uma vez...* (2008). Nosso propósito, portanto, é desenvolver uma avaliação crítica do cinema nacional, a partir de sua relação com a literatura e, mais especificamente, com as peças de Shakespeare. Com isso, pretendemos apontar as escolhas dos procedimentos estilísticos nos filmes em relação com os processos sociais que os motivam, através do prisma da cultura brasileira como mediadora das transformações no processo adaptativo. É nesse caminho, portanto, que nos direcionamos ao capítulo final de nossa tese.

Shakespeare no Cinema Brasileiro

1. Origens da presença de Shakespeare no Brasil

A história da chegada de Shakespeare aos palcos brasileiros remonta à primeira metade do século XIX, quando as encenações inaugurais ocorreram. Não se tratava, no entanto, de versões traduzidas do original em inglês, mas, em sua grande maioria, de adaptações francesas que buscavam "normatizar" Shakespeare dentro dos padrões rígidos do Neo-Classicismo. De fato, a leitura que os franceses dos séculos XVII e XVIII fizeram de Aristóteles buscava tornar a arte dramática extremamente rigorosa no sentido de sua composição, especialmente, pelo investimento nas unidades de tempo, espaço e ação como determinantes para alcançar o efeito trágico. Como explica Peter Szondi (2004: 91), em seu célebre estudo sobre as origens e os pressupostos teóricos do drama burguês, "a dramaturgia da época elisabetana já havia rompido algumas vezes a cláusula dos estados, ao passo que, no decorrer do século XVIII, a *tragédie classique* francesa continuava a ser tratada como norma inviolável".

Isto significa que, ao chegar no Brasil - país que, durante o século XIX, sofria severa influência cultural da França, mais forte, inclusive, que a portuguesa ou a inglesa -, as peças de Shakespeare foram naturalmente adequadas ao modelo e ao gosto francês tão comuns à nossa elite - para quem, de fato, essas peças podiam ser encenadas. Com isso, o texto shakespeariano, tanto no sentido da linguagem, quanto no da composição dramática, foi introduzido na incipiente cultura teatral brasileira do século XIX já como uma tradução/adaptação intercultural, visto que o código francês então em vigor serviu para prismar a chegada de Shakespeare em nossas terras.

Quem primeiramente trouxe Shakespeare ao Brasil foram companhias estrangeiras, especialmente, italianas, espanholas e portuguesas, com destaque para a companhia de Ludovina Soares da Costa, atriz que passaria a trabalhar como o célebre ator brasileiro João Caetano, em meados da primeira metade do século XIX. Os primeiros registros constam de 1835, em montagens em Niterói e no Rio de Janeiro, com a apresentação das peças *Os túmulos de Verona ou Julieta e Romeu*, *Os terríveis efeitos do ódio e da vingança ou Romeu e Julieta*, *Coriolano em Roma* e *Otelo*. Pelos títulos acima expostos, já se percebe o processo de alteração das matrizes textuais shakespearianas para a ênfase melodramática comum ao drama burguês da França O principal adaptador de Shakespeare nesse período foi o escritor e dramaturgo Jean-François Ducis, que fez muito sucesso, não apenas no Brasil,

mas nos principais países da Europa, ao atualizar as lições de Voltarie, Diderot e Beaumarchais sobre o rigor trágico para "disciplinar" o bardo inglês ao gosto comum.

O tamanho desse sucesso pode ser medido pelo fato de ter havido, durante o século XIX, apenas uma única encenação no Brasil, por uma companhia nacional, a partir de uma tradução vinda do original inglês: *Hamlet*, em 1835, levado aos palcos por João Caetano a partir da tradução de Oliveira e Silva. A peça não obteve a repercussão esperada e foi, por cinco anos, deixada de lado por João Caetano, que retornaria a ela apenas em 1840, já na tradução de Ducis (esse sim um sucesso reconhecido). Como bem aponta Bárbara Heliodora (2008: 324), "é verdade que figuras ilustres como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Joaquim Nabuco manifestaram-se contra a mediocridade de Ducis, porém João Caetano nunca mais voltou ao original".

Apesar desse incidente com *Hamlet*, foi na verdade com *Otelo* que João Caetano conseguiu atingir sucesso nos palcos com uma peça shakespeariana. Em 1838, ele levou aos palcos pelo menos mais duas adaptações de peças de Shakespeare: *Shylock ou a terrível vingança de um Judeu* (a partir de *The Merchant of Venice,* numa versão de Albois) e o já citado *Otelo*, esse adaptado da versão livre de Alfred de Vigny, que fora traduzida especialmente pelo poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães para João Caetano levar aos palcos.

Com *Otelo*, Caetano achou no papel do protagonista o personagem shakespeariano ideal para desempenhar suas habilidades dramáticas. Como explicam os comentadores, foi, sem dúvida, sua encenação mais bem-sucedida. Um detalhe deixa essa relação mais curiosa: na versão adaptada de Ducis (utilizada por Caetano em suas apresentações), o personagem do Mouro havia sido "esbranquiçado", visto que o público não tomaria um negro como protagonista de uma tragédia. No entanto, como explica Eugênio Gomes, "João Caetano não era nenhum ariano e logicamente, preferiu representar *Otelo* em sua cor original" (GOMES, 1961: 15). A celebridade e as qualidade artísticas de Caetano, nesse caso, garantiram que sua cor não incomodasse a platéia brasileira do período. Ainda assim, há de se imaginar as tensões raciais presentes nessas encenações numa época em que a escravidão estava ainda longe de estar dirimida.

Por fim, há registro ainda de João Caetano levar aos palcos uma versão de *Macbeth*, a partir novamente da adaptação de Jean-François Ducis, traduzida agora por José Amaro de Lemos Magalhães. Ainda assim, foi o com o *Otelo* que Caetano ficou não apenas marcado como um grande ator, mas que o nome de Shakespeare entrou de vez nos meandros da cultura brasileira, seja pelos comentários em jornais e revistas, seja pelas encenações que cultivavam a admiração do público

nacional. Vale, nesse momento, citar o trecho das *Lições Dramáticas*, presente no estudo de Eugênio Gomes, em que João Caetano dá um depoimento sobre o método de atuação utilizado na criação do protagonista dessa tragédia shakespeariana:

> Quando me encarreguei do papel de Otelo, na tragédia *Um mouro de Veneza*, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos combates, entendi que este grande vulto trágico quando falasse devia trazer à idéia do espectador o rugido de um leão africano, e que não devia falar no tom média de minha voz: recorri por isso ao tom grave dela e conheci o que poderia sustentar o meu papel (apud GOMES, 1961: 15).

Depois de João Caetano, o fato é que não houve, por quase um século, atores brasileiros interessados em levar Shakespeare para os nossos palcos[1]. Esse trabalho ficou por conta de companhias estrangeiras, que, em sua maioria trazendo as versões domesticadas pelo rigor neo-clássico, apresentaram diversas peças na segunda metade do século XIX. Os primeiros datam de 1871, ano em que a companhia italiana de Ernesto Rossi trouxe em seu repertório as seguintes peças, todas traduzidas diretamente do original em inglês: *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet* e *Macbeth*. No mesmo ano, outra companhia italiana, que vinha de uma jornada de bastante sucesso em Nova Iorque, e que tinha como grande estrela o ator Tomás Salvini aportou no Brasil trazendo em seu repertório peças de Shakespeare. O fato curioso é que, mesmo nos Estados Unidos, Salvini declamava suas falas em italiano, enquanto o restante do elenco as dizia em inglês - como aponta Bárbara Heliodora (2008: 325), "desatino que só uma atuação extraordinária seria capaz de superar".

Foram registradas ainda as presenças, entre 1871 e o fim do século XIX, de oito companhias italianas - além das de Rossi e Salvini, podemos citar as de Giacinta Pezzana Gualtieri (que trouxe, pela primeira vez, um *Hamlet* com o protagonista interpretado por uma mulher), de Giovanni Emmanuel (que encenou *Hamlet*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *King Lear* e *The Merchant of Venice*, não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também em Manaus, Belém e no Rio Grande do Sul), e, por fim, as de Andrea Maggi (com *Othello*, *King Lear* e *Hamlet*), de Enrico Cuneo (que trouxe *Hamlet*, *Romeo and Juliet* e *Othello*) e de Ermete Novelli (com *The Merchant of Venice*, *The Taming of the Shrew*, *Hamlet* e *Othello*).

Além das companhias italianas, estiveram no Brasil, no mesmo período, duas companhias portuguesas encenando Shakespeare: em 1886, a de Álvaro Filipe Ferreira encenou *Othello*, e em 1887,

---

[1] Segundo Eugênio Gomes (Ibidem: 17), o principal motivo para isso foi o direcionamento que o próprio mercado teatral tomou no Brasil, enfocando mais em encenações burlescas, frívolas e de revista, dando um caráter mais "popular" à essa cena teatral.

a de Eduardo Brazão trouxe *Hamlet* e *Othello*, retornando ainda para encenar a primeira em 1893 e 1920. Essas traduções foram realizadas, a partir das versões de Ducis, por José Antonio de Freitas, um brasileiro residente em Portugal. No entanto, apesar dessa presença da língua portuguesa trazendo Shakespeare na segunda metade do século XIX, há de se constar que foi na verdade em italiano que suas peças foram mais celebradas nos palcos nacionais. E aí, a esquizofrenia intercultural marca definitivamente o seu ponto: as peças de Shakespeare, escritas em inglês, chegavam ao Brasil, que falava português, através basicamente da língua italiana, em muitos casos, em textos adaptados de versões francesas. Esse dado mostra como a presença de Shakespeare na cultural brasileira foi, desde sua gênese, marcada pelo choque intercultural que transforma, re-edita e traduz os significados dentro de novas formas e contextos artísticos.

No início do século XX até quase o fim da década de 1930, as peças shakespearianas por aqui encenadas continuaram sendo trazidas por companhias estrangeiras, ou, quando muito, apresentadas por estrangeiros aqui residentes. Outro modo de Shakespeare aportar no Brasil, que representou relativo sucesso, foi através das versões operísticas encenados nos Rio de Janeiro e em São Paulo - vale citar, por exemplo, que o Teatro Municipal de São Paulo, fundado em 1911, teve como programa de abertura a ópera *Hamlet*, de Ambroise Thomaz, protagonizada então pelo famoso cantor lírico Titta Ruffo.

Ainda nos primeiros anos do século XX, algumas companhias francesas chegaram ao país com Shakespeare em sua bagagem, num período em que elas disputavam com as companhias italianas a primazia do gosto do público brasileiro. Em 1905, a célebre atriz Sarah Bernhardt trouxe um novo *Hamlet* com o protagonista interpretado por um mulher. Lembremos que a primeira imagem de *Hamlet* na história do cinema foi exatamente Sarah Bernhardt como o príncipe dinamarquês na cena do duelo com Laertes, no filme de 1900, dirigido por Clément Maurice e exibido inicialmente na Exposição Mundial de Paris. Como um exemplo antigo de inter-relação entre mídias, o filme e a peça encenados por Bernhardt mostram o tamanho do sucesso que a atriz obteve com o papel, sucesso esse que não se restringiu aos palcos europeus, mas que se prolongou para as viagens ultramarinas que as companhias estavam habituadas a fazer. Devemos atentar ainda para a vinda de uma terceira versão feminina de *Hamlet* - juntando-se às de Giacinta Pezzana Gualtieri e Sarah Bernhardt -, em 1910, com a companhia portuguesa de Ângela Pinto, demonstrando, mais uma vez, a recorrência de interpretação travestidas de Hamlet nos palcos da virada do século XIX para o XX.

Em 1907, a francesa Constant Coquelin Ainé trouxe ainda uma versão de *The Taming of the*

Shrew, também em uma encenação travestida em que ela, estrela da companhia, representava o papel de Petruchio. No mesmo ano, a companhia de Gustavo Salvini aportou no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo, com as peças *Othello*, *The Taming of the Shrew*, *Hamlet*, *King Lear* e *The Merchant of Venice*. Dois anos depois, em 1909, o francês Albert Lambert Fils encenou *Romeo and Juliet* e *Hamlet*, ambos a partir da versão adaptada de Jean-François Ducis. Essa foi a última apresentação de Shakespeare em língua francesa no Brasil até 1947, com um desempenho esporádico de Jacob Ben-Ami, e, especialmente, 1950, com o sucesso do *Hamlet* de Jean Louis Barrault.

O motivo desse tão grande lapso foi o estouro do conflito mundial em 1914, que praticamente encerrou as viagens das companhias européias ao Brasil, num processo que se estenderia até o fim da Segunda Grande Guerra, em 1945. A última companhia italiana a trazer Shakespeare antes da Primeira Guerra foi a de Ermeto Zacconi, em 1913, que representou *The Taming of the Shrew*. No período do entre-guerras (1918-1939), Zacconi ainda realizou mais duas outras temporadas no Brasil, trazendo, em 1928, *Othello* e *King Lear* e depois anos depois, em 1938, apresentou as mesmas peças, acrescidas de uma versão de *Hamlet*.

Após as encenações iniciais de João Caetano no Brasil, demorou quase um século para que outra companhia brasileira se interessasse em levar Shakespeare aos palcos. Isso ocorreu em 1938, a partir do entusiasmo do poeta e diplomata Paschoal Carlos Magno, que, após dois anos servindo em missão diplomática na Inglaterra, retorna ao Brasil bastante embevecido pelo teatro e pela poesia de Shakespeare. Magno foi um dos fundadores da Casa do Estudante do Brasil, uma instituição que buscava unir os diversos grêmios estudantis ao redor do país. Na Casa do Estudante, após a chegada da Inglaterra, Magno logo arregimentou interessados em fundar um teatro, que se chamou Teatro do Estudante do Brasil.

A peça inaugural, sem dúvida, havia de ser Shakespeare, e em 28 de outubro de 1938, no Teatro João Caetano - a coincidência histórica não deixa de ser interessante - estréia *Romeu e Julieta*, com direção de Itália Fausta, a partir de uma tradução de Dr. Domingos Ramos. Ao que consta (GOMES, 1961: 24), a peça foi um enorme sucesso, trazendo de vez a tragédia shakespeariana à cena teatral brasileira, numa época em que começa a se introduzir técnicas mais modernas de encenação, que culminariam com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, levada aos palcos cinco anos depois de *Romeu e Julieta*, em 1943, sob direção de Ziembinski para a companhia carioca *Os Comediantes*.

Após o sucesso da tragédia veronense nos palcos brasileiros, seguiram-se diversas outras encenações, por companhias como o Teatro Experimental do Negro (com *Otelo*, em 1946), Grupo do

Teatro Experimental de São Paulo (*As alegres comadres de Windsor*, também em 1946), Teatro Escolar do Colégio Pedro II (*Sonho de uma noite de verão*, em 1947) e Teatro do Estudante de Pernambuco (*Otelo*, em 1951 e 1952). O momento central, no entanto, foi a realização de um festival voltado à representação exclusiva de Shakespeare, realizado pelo Teatro do Estudante do Brasil, em fins dos anos 1940.

> O Festival Shakespeare consistiu em um novo movimento teatral em que, mobilizados pelo entusiasmo realizador de Paschoal Carlos Magno, numa temporada iniciada em 1949, os estudantes representaram, no Teatro Fênix as peças: *Hamlet*, ainda pela tradução de Tristão da Cunha; *Romeu e Julieta*, na tradução de Onestaldo de Pennafort; *Sonho de uma noite de verão*, pela versão livre do Visconde de Castilho e *Macbeth*, traduzido por Oliveira Ribeiro Neto (GOMES, 1961: 26).

Tendo então esse painel sobre as origens da presença de Shakespeare no Brasil, podemos pensar nas possíveis relações entre essas realização (literárias e teatrais) e a formação de um imaginário cultural em torno das peças que, posteriormente, se materializam imageticamente nos filmes. Analisando, portanto, esse painel, podemos inferir que há três elementos fundamentais para pensar na entrada de Shakespeare na cultura brasileira: em primeiro lugar, a cultura letrada da segunda metade do século XIX, em consonância com os românticos alemães por quem eram influenciados, sempre teve em Shakespeare um autor de grande respeito e adoração, tanto no âmbito da composição dramática e da performance - afinal, a maioria dos escritores também tinha o seu pé no teatro, nem que seja simplesmente como dramaturgos - quanto na questão do texto poético. Nesse sentido, é comum aparecer em escritores como Álvares de Azevedo, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis, Cruz e Souza, Coelho Neto e mesmo Rui Barbosa diversas referências à literatura shakespeariana, tanto em citações esparsas, quanto na própria composição estética das obras literárias. O drama *Leonor de Mendonça,* de Gonçalves Dias, e o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, são dois dos mais célebres exemplos, pelo modo como incorporam a peça *Othello* (como vimos, a mais famosa de Shakespeare nos palcos brasileiros do século XIX) na construção do ciúme como elemento determinante do desenvolvimento dramático e romanesco, respectivamente. De certa forma, a peça e o romance utilizam a peça veneziana na feitura de suas obras, inserindo o autor na base criativa da literatura nacional.

O segundo elemento é exatamente as formas de mediação entre as peças de Shakespeare e sua encenação concreta em nossos palcos. Reiterando o que já apresentamos no início do capítulo, não se pode pensar Shakespeare no Brasil sem colocar o processo de adaptação intercultural em seu centro

formativo, pois as peças aqui aportavam ou traduzidas e encenadas em línguas estrangeiras (italiano e francês, majoritariamente), ou, quando faladas em português, eram traduzidas de versões francesas que buscavam adequar o texto às regras da dramática rígida do Neo-classicismo. Por isso mesmo, desde sua gênese, a presença de Shakespeare na cultura brasileira é, antes de tudo, "infiel" (se quisermos falar nos termos da canonicidade do texto) e, mais especificamente, intercultural. Com muito sentido, podemos afirmar que as adaptações cinematográficas de suas peças no Brasil, que, em larga escala, utilizam procedimentos interculturais de adequação do texto aos contextos e matrizes culturais brasileiros, assim o faz por causa dessa tradição intercultural que está na base da própria inserção de Shakespeare no imaginário cultural do país, seja pelo teatro, seja pela literatura.

O terceiro elemento, e que nos interessa bastante agora, é que, mais do que os romances, poemas e peças teatrais que utilizam ou encenam Shakespeare no Brasil, foi o cinema que inseriu, em larga escala, a figura de Shakespeare no imaginário cultural do país. Os principais filmes realizados na Inglaterra, Itália, Estados Unidos, França e Alemanha, que são fundamentais para a criação de toda uma imagética shakespeariana nas primeiras três décadas do século XX, circularam no Brasil, bem como os primeiros longa-metragens silenciosos alemães e italianos e, claro, os filmes shakespearianos da Hollywood sonora. Ou seja, se as companhias teatrais no Brasil, depois do esforço inicial de João Caetano em meados da primeira metade do século XIX, só voltariam a encenar Shakespeare em 1938, com o Teatro do Estudante, foi então, principalmente, pelo próprio cinema que o autor inglês foi, pouco a pouco, estabelecendo suas raízes em nosso habitat cultural.

No já citado estudo de Eugênio Gomes sobre Shakespeare no Brasil, há dois interessantes comentários a esse respeito: primeiramente, ele cita duas apresentações em alemão, voltadas particularmente para a colônia germânica no país, em 1929, com o ator trágico Paul Weneger encabeçando um *Othello* e, em 1931, com Alexander Moissi protagonizando uma versão de *Hamlet* falado na língua de Goethe. Apesar de serem faladas em alemão - língua pouco conhecida, mesmo para a elite letrada -, essas representações, como bem aponta Eugênio Gomes, "não eram tão esdrúxulas para nós como poderia parecer, visto que, quanto a Hamlet, foram justamente os filmes escandinavo e alemão, projetados alguns anos antes, que contribuíram para despertar mais vivo interesse pela tragédia shakespeariana entre as novas gerações" (Ibidem: 23). Gomes se refere, nesse caso, ao filme *Hamlet - The Drama of Vengeance* (1921, dir. Sven Gade), protagonizado por Asta Nielsen, e, numa aparente confusão, ao filme *Othello* (1922, dir. Dmitri Buchowetzki), estrelado pelo já famoso Emil Jannings. O que a afirmação de Gomes carrega é precisamente a consciência de que o cinema desempenhou um

papel fundamental na introdução de Shakespeare na cultura brasileira, seja estimulando as novas gerações para melhor conhecer a sua obra, seja apresentando as histórias e cenas mais célebres e, com isso, ajudando a criar uma imagética própria de Shakespeare na cultura visual da primeira metade do século XX.

Além disso, Eugênio Gomes nos traz ainda outra referência à importância do cinema nesse processo. Em sua pesquisa, ele não encontrou nenhuma encenação, em espetáculo aberto e público, durante todo o século XIX e início do século XX, de Shakespeare em inglês. Ou seja, enquanto o hábito de as companhias européias virem ao Brasil e apresentarem o seu repertório em francês, italiano ou espanhol fazia parte da cultura teatral do período, nenhuma delas trouxe uma peça em inglês em sua integralidade. O resultado disso, segundo o autor, é que Shakespeare em inglês, no Brasil, chegou antes pelo cinema do que pelo teatro.

> A verdade é que se o público brasileiro tem noção do que significa o teatro de Shakespeare no original, será por efeito principalmente do cinema, ao qual o mundo moderno deve o conhecimento de algumas de suas mais notáveis interpretações, com intensa e profunda repercussão universal (Ibidem: 23).

De fato, embora não seja o foco preciso dessa tese de doutorado, não podemos deixar de apontar para a necessidade de uma pesquisa mais ampla e aprofundada sobre os filmes shakespearianos que foram exibidos no país desde o início do século passado. Esse foco no mercado exibidor pode sem dúvidas ajudar a refletir sobre como não apenas Shakespeare, mas outros autores estrangeiros e nacionais, foram introduzidos no imaginário cultural do país a partir de sua presença nas salas de cinema.

De toda maneira, a partir de uma investigação inicial, podemos vislumbrar que boa parte desses filme circulou sim pelos mercados exibidores nacionais, não apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas sendo transportado para as telas de outros estados. Conforme aponta a valiosa pesquisa realizada por José Inácio de Mello Souza[2], está certo que, entre 1896 e 1916 (período que abarca o *corpus* da pesquisa), pelo menos vinte filmes adaptados de Shakespeare foram exibidos em salas de cinema no Brasil, dos quais podemos citar aqueles cujo reconhecimento nos permite referenciar com precisão o diretor, a companhia produtora e o local de realização:

---

[2] Disponível para consulta em: http://www.mnemocine.com.br/cinesilencioso/index.php

- *Hamlet* (1907), do diretor George Méliès, exibido tanto no Rio de Janeiro, no Pavilhão Internacional da Empresa Paschoal Segreto, em 1908, quanto em São Paulo, no Radium Cinema, em 1910[3];
- *Otello* (1908), de Gerolamo Lo Savio, para a Pathés Frères italiana, e exibido no Cinematógrafo Pathé, no Rio de Janeiro, e no Bijou-Theatre, em São Paulo, ambos em 1909;
- *Richard III*, *A Shakespearean Tragedy* (1908), dirigido por James Stuart Blackton, para a série de filmes shakespearianos feitos pela Vitagraph, e exibido aqui no Bijou-Theatre, de São Paulo, em agosto de 1909;
- *Macbeth, Shakespeare's Sublime Tragedy* (1908), também de James Stuart Blackton, para mesma a série da Vitagraph, e exibido também no Bijou-Theatre, em São Paulo, em setembro de 1909;
- *Antony and Cleopatra: The Story of the Noblest Roman and the Most Beautiful Egyptian* (1908), de James Stuart Blackton, para a mesma série, exibido no Brasil no Radium Cinema, em São Paulo, em junho de 1910;
- *The Merchant of Venice* (1908), de James Stuart Blackton, também para a Vitagraph, exibido no Rio de Janeiro, no Cinema Parisiense de J. R. Staffa, e em São Paulo, no Bijou-Theatre, ambos em 1909;
- *Romeo and Juliet, A Romantic Story of the Ancient Feud Between the Italian Houses of Montague and Capulet* (1908), agora dirigido por William V. Ranous, para a série da Vitagraph, e exibido no Bijou-Theatre, em São Paulo, em outubro de 1909;
- *Julius Caesar: An Historical Tragedy* (1908, traduzido aqui como *A Morte de Júlio César*), de James Stuart Blackton, para a Vitagraph, e exibido no Teatro Cassino, em São Paulo, em novembro de 1909;
- *Macbeth* (1909), de André Calmettes, produzido pela companhia francesa *Société Cinématographic des Auteurs et Gens de Lettres*, e exibido também no Bijou-Theatre, em São Paulo, mas em dezembro de 1909;
- *Re Lear* (1910), de Gerolamo Lo Savio, para a representante da Pathé Frères na Itália, e exibido aqui no Radium Cinema, de São Paulo, em 1911;

[3] Em todos os casos aqui, a data exposta se refere à exibição inaugural, sendo muito comum os filmes depois irem circular o Brasil.

- *Shylock ou Le Merchant de Venise* (1911), também de Gerolamo Lo Savio, para a mesma companhia, exibido agora no Bijou-Theatre, em março de 1911;
- *Fastaff* (1911), de Henri Desfontaines, para a *Société Générale des Cinématographes Éclipse*, na França, e exibido no Brasil no cinema Central, em São Paulo, em 1912;
- *La Mégère Apprivoisée* (1911, chamado aqui de *Uma Fera Amansada*), também de Henri Desfontaines, para a *Société Générale des Cinématographes Éclipse*, exibido no país em 1912, no Radium Cinema, São Paulo;
- For Abent Taeppe (1912, intitulada aqui de *Desdemona*), dirigido August Blom, para a Nordisk Film , na Dinamarca, e exibido no Bijou-Theatre, de São Paulo, em 1912;
- *La Bisbetica Domada* (1913, chamada no Brasil de *Caprichosa Amansada*), dirigido por Arrigo Frusta, para a Società Anônima Ambrósio, na Itália, e exibido no Brasil no Radium Cinema, em São Paulo, em 1913;
- *Marcantonio e Cleopatra* (1913), dirigido por Enrico Guazzoni, para a companhia *Società Italiana Cines*, e exibido no Iris Theatre, em São Paulo, em 1913;

Sabe-se ainda que filmes importantes do período silencioso, como *Romeo und Julia in Schnee* (1920, dir. Ernst Lubitsch) e *Othello* (1922, dir. Dmitri Buchowetzki), tiveram ampla circulação pelo Brasil - há registros de exibições suas, por exemplo, em Fortaleza, no Ceará, o primeiro no Cine-Teatro Magestic, em abril de 1921, e o segundo no Cine Moderno, em março de 1925[4]. Além disso, os primeiros filmes sonoros de Hollywood, como *The Taming of the Shrew* (1929, dir. Sam Taylor) - exibido em São Paulo, no cinema Rosário, em maio de 1930 - e *Romeo and Juliet* (1936, dir. George Cukor) - exibido também em Fortaleza, no Cine-Teatro Majestic, em fevereiro de 1938 - de modo semelhante circularam pelo país, em vários estados. Isso corrobora a visão de Eugênio Gomes, para quem, como já fora dito, a presença de Shakespeare no original (tanto de língua falada quanto de estilo de encenação), se deveu para o público brasileiro antes ao cinema, do que ao teatro. Ou seja, as imagens circulavam, criando um repertório simbólico em torno do que era próprio à Elsinore de Hamlet, à Veneza de Otelo, à Verona de Romeu e Julieta, à Roma de Júlio César e a tantos outros espaços, cenas e personagens transformados em símbolos para o imaginário cultural de países falantes ou não da língua inglesa.

---

[4] Sobre esses dados, conferir a vasta e excelente pesquisa de Ary Bezerra Leite, disponível no site www.memoriadocinema.com.br

Nesse sentido, não parece exagerado afirmar que o cinema, talvez mais que o teatro ou a literatura (esses vistos até hoje como os guardiões da canonicidade shakespeariana), auxiliou decisivamente na transformação das histórias, das cenas célebres, dos personagens e mesmo da figura autoral de Shakespeare em um dado "universal", sendo consumido em diversos locai, sejam eles anglófonos ou não. Por isso, ao percebermos que a presença de Shakespeare no Brasil é um dado extremamente *cinematográfico*, tendo em vista a sua popularização pelas telas ao redor do país, reforçamos o quanto o estudo das variantes históricas e sócio-culturais são importantes para a teoria e a análise da adaptação, posto que, sem isso, não teríamos a devida noção de que os filmes aqui adaptados estão em diálogo não somente com a peça de quem partem, mas com todo um amplo e matizado repertório visual em torno daquele texto, cuja história não apenas reforça a importância de Shakespeare no cinema brasileiro, como também explica a sua própria existência.

2. Nem Romeu nem Julieta: atualizações paródicas do tema shakespeariano

A primeira aparição de Shakespeare no cinema brasileiro parece ter sido o filme curto (hoje perdido) *Romeu e Julieta*, capturado em 35 mm, em preto e branco, e realizado em 1923, no Rio de Janeiro (então, capital federal). Produzido, encenado e dirigido por Generoso Ponce, o filme, segundo consta nos documentos da Cinemateca Brasileira, seria uma paródia da cena do balcão, co-atuada com a esposa do produtor, e com participação na montagem e na operação de câmera de Luiz de Barros. À época, Luiz de Barros, um dos mais prolíficos diretores do cinema nacional, ainda não havia alcançado o lugar destacado que mais adiante lhe seria imputado na história do cinema brasileiro, em filmes como *Depravação* (1926), *Acabaram-se os otários* (1929, primeiro filme sonoro do país), *Messalina* (1930, filme com teor erótico que escandalizara a época), *O jovem tataravó* (1936) e *Maridinho de Luxo* (1938). No entanto, pelo ano de 1923, quando trabalhou em *Romeu e Julieta,* com Generoso Ponce, Luiz de Barros estava diretamente envolvido com o teatro de revista no Rio de Janeiro, participando ativamente da cena carioca, em companhias como a *Trololó,* de Jardel Jércolis, e, posteriormente, a *Rataplã*, organizada por ele próprio. É desse período, também, o filme que o próprio Luiz de Barros fez adaptado de *A Capital Federal*, uma das mais célebres revistas brasileiras, escrita por Arthur Azevedo, em 1897.

Nesse sentido, a aproximação paródica entre a peça de Shakespeare e o teatro brasileiro de revista demonstra um pouco os tipos de relação estabelecida entre sua literatura dramática e o ambiente

cultural do país, isto é, Shakespeare não estava sendo encenado nos lugares privilegiados da cultura burguesa europeizada - o que, como vimos, só voltaria a ocorrer em 1938, com o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno -, mas, sem dúvida, suas imagens transitavam pelos palcos menos favorecidos dos teatros de revista e, principalmente, pelas salas de cinema que traziam as adaptações inglesas, francesas, italianas, norte-americanas e alemães para as nossas telas.

Esse tipo de adaptação de cenas famosas da literatura, como já explicamos no capítulo 3, representou uma importante maneira de o cinema alcançar o prestígio das artes consagradas para, com isso, ter acesso a platéias com maior poder aquisitivo, mais habituadas a suas peças. Buscava-se, com isso, inserir o cinema em um circuito comercial mais burguês, capaz de lhe assegurar tanto sua sobrevivência econômica quanto respeitabilidade social. Como indica F. Silva Nobre (1964: p. 20), "quando as *vistas* cinematográficas constituíam espetáculos sem expressão, agradando apenas pelo prazer da novidade, o recurso às suas obras [de Shakespeare] indicou rumo certo aos produtores, redobrando a atenção e o entusiasmo das platéias".

Durante os primeiros vinte anos de cinema (1895-1915), consta que aproximadamente oitenta filmes curtos foram feitos de peças de Shakespeare, produzidos, entre outros, por George Méliès (*Romeo et Juliet*, 1901), Keenan Buel (*As You Like It*, 1908), Willian Baker (*Hamlet*, 1908), J. Stuart Blackton (*Richard III*, 1908) e Thomas Edison (*Julius Caesar*, 1913). Esses filmes apresentavam cenas ou parte delas com atores de renome, e, às vezes, em conjunto com a própria encenação da peça no teatro (como os filmes inaugurais de Sir. Herbert Beerbohm Tree). Em 1914, porém, coincidindo com o processo mais amplo de aumento da metragem dos filmes, temos uma adaptação de *Othelo*, realizada pela produtora italiana Ambrosio e dirigida por Arrigo Frusta, com cinco rolos e várias cenas da peça. Conforme acrescenta F. Silva Nobre (1964, p. 35), a partir dessa época, "ampliava-se a metragem e, conseqüentemente, procurava-se maior aproveitamento dos originais, embora o aspecto puramente literário fosse prejudicado pela mudez dos intérpretes".

No caso brasileiro, está registrado que ele seja um curta-metragem, mostrando a cena do balcão de *Romeo and Juliet*. Ou seja, ainda que estivesse numa época em que o filmes shakespearianos de metragem longa já fossem mais comuns que o de curta-metragem, esse filme brasileiro parece mais associado às primeiras silenciosas do que aos que lhe eram contemporâneo. O estilo em esquete, comum ao modelo fragmentado do teatro de revista e do vaudeville, está aqui diretamente constituído, interpondo o efeito cômico proposto pelo travestismo à estrutura fracionada - com ênfase nas cenas célebres - que está na gênese da relação de Shakespeare com o cinema.

Embora o filme esteja perdido, as referências a ele, inclusive, na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2000: p. 161), constam que seja uma *paródia*. É interessante perceber, historicamente, como a cena do balcão será reinventada, parodicamente, mais de vinte anos depois do filme de Generoso Ponce. Em 1949, em *Carnaval no fogo*, de Watson Macedo, Oscarito se junta a Grande Otelo, em um já célebre momento de apropriação de uma obra clássica para os fins cômicos da chanchada. A apropriação e adaptação nos tempos da Atlântida – em especial, a partir da década de 1950 – se formalizou, principalmente, a partir do cinema norte-americano, parodiando superproduções hollywoodianas, em filmes como *Nem Sansão, nem Dalila* (dir. Carlos Manga, 1954) e *Matar ou correr* (dir. Carlos Manga, 1954): nessas obras, além da crítica velada ao governo de Getúlio Vargas (particularmente, na primeira), o domínio econômico da condição colonial brasileira manifestava-se também em domínio cultural, em que a paródia servia como escárnio ante a sua própria incapacidade de copiar (VIEIRA, 1983: p.22).

A cena do balcão construída no filme de Macedo tem, como a matriz proposta pelo filme seminal de Generoso Ponce, a estrutura de um esquete, como os números musicais que se tornaram a marca do teatro de revista e, paralelamente, da chanchada carioca dos anos 1940: de fato, a cena não tem uma ligação direta com a trama do filme; ela se desenvolve de maneira autônoma, e boa parte de sua força expressiva, inclusive, provém dessa autonomia. Oscarito, no papel de Romeu, com seus trejeitos e feições, e Grande Otelo, travestido de uma improvável Julieta loira, compõem uma atuação nitidamente exagerada, com os braços abertos de Romeu e o peito contrito de Julieta. O texto que falam é cheio de trocadilhos e sutilezas, os quais, como aponta Thaïs Flores Diniz (1999: p. 379), são "alusões a fatos culturais da época, jogos de palavras, gírias e incongruências - que fazem com que o sentido seja alterado e adquira o tom cômico presente na re-escrita de Watson Macedo, que passa a conter um duplo sentido, origem do humor e da ironia".

O tipo de atuação "teatral" conduzido por Oscarito e Grande Otelo é assegurado por uma dupla motivação: no filme, os atores estão em um palco, representando a cena shakespeariana, no ensaio de um espetáculo que Ricardo (Anselmo Duarte) e Marina (Eliana) pretendem montar no Copacabana Palace; além disso, o efeito cômico é também garantido pelo choque entre uma atuação exagerada (típica do vaudeville e do teatro de revista), que é marcadamente dos personagens cômicos, e uma atuação mais recatada, naturalista, com a qual trabalham os personagens de Anselmo Duarte e Eliana. A *mise-en-scéne* da seqüência também evidencia esse aspecto teatral ao mostrar Romeu e Julieta num palco, e Ricardo e Marina os assistindo: aqui, o olhar da câmera que capta a encenação de Oscarito e

Grande Otelo se assemelha, por contingência, ao da platéia de teatro. Tal procedimento, que tanto destaca Oscarito e Grande Otelo por sua performance corporal, quanto cria através da mise-en-scène, uma encenação dentro da encenação, acrescenta ao filme a dimensão de auto-reflexividade tão comum ao teatro shakespeariano.

Dessa maneira, a presença de Shakespeare em *Carnaval no fogo* segue princípio semelhante, uma vez que, além de ser considerado o mais alto grau de criação estética da literatura ocidental – não só pela qualidade literária do texto, mas pela inegável força da língua inglesa no domínio colonial – a obra shakespeariana, mesmo a cômica, representa um signo socialmente marcado de 'alta cultura'. Assim, encenar Oscarito como Romeu e Grande Otelo como Julieta, com seus gestos e expressões cômicas, re-significa o texto shakespeariano não só para a linguagem cinematográfica, mas, principalmente, para o contexto cultural específico das chanchadas da Atlântida. Como analisa Hilda Machado:

> A escolha do diretor Watson Macedo e seu co-roteirista, Alinor de Azevedo, um dos melhores escritores de chanchadas, mostra o trabalho cuidadoso dos roteiristas, desmonta o emprego totalizante do conceito do mal-feito que ainda informa muita leitura da chanchada e reforça a tese de uma penetração da tragédia lírica de Shakespeare no final da década de 1940 em camadas cariocas para além da esfera culta e não habitualmente a ela relacionadas (MACHADO, 2007: p. 61).

Outra chanchada que parodia *Romeu e Julieta* é *Um candango na Belacap* (dir. Roberto Farias, 1961), também com Grande Otelo no elenco, mas agora formando dupla com Ankito. Segundo Hilda Machado, a cena no filme de Roberto Farias é uma referência direta a *Carnaval no fogo*. Em *Um candango na Belacap*, a cena ocorre com Grande Otelo e Vera Regina, esta, caracterizada de Julieta. Hilda Machado assim analisa a relação entre os dois filmes: "A citação da cena do balcão em *Carnaval no fogo* é uma representação da própria história do artista Grande Otelo, e essa auto-reflexividade é uma tradição da paródia e da comédia. A nova chanchada citava a antiga; a seqüência musical de *Um candango na Belacap* fez a paródia de uma seqüência que era ela mesma uma paródia" (Ibidem: p. 63). Nesse sentido, ambos são filmes que estabelecem uma relação intertextual muito forte entre si, dialogando não apenas no universo da tradição, como no da própria relação do cinema brasileiro com Shakespeare.

> As personagens de Grande Otelo e Vera Regina, em *Um candango na Belacap*, não remetem ao Romeu e Julieta de Shakespeare, mas à recepção de Shakespeare no Brasil dos anos 1950. Doze anos depois de *Carnaval no fogo*, *Um candango na Belacap* é um ícone da prolongada tensão

> estabelecida pela cultura popular carioca com a cultura erudita e a cultura americana (Ibidem, 1997: p. 63).

Assim, como veremos logo adiante, em relação aos filmes diretamente adaptados de peças de Shakespeare, a principal característica que se evidencia é o embate entre as formas culturais a que o seu teatro está associado (em especial, o elitismo da cultura do letramento e a anglofonia) e os gêneros, contextos e especificidades da cultura brasileira que, como os filmes demonstram, se posicionam em permanente tensão de significado com as diversas matrizes shakespearianas que lhes servem de fonte. Nesse sentido, os filmes de Shakespeare no Brasil - adaptados em épocas e estilos muito diferentes - simbolizam o processo de adaptação como uma estratégia de usar o outro para construir a sua própria imagem.

Para visualizar as características desse processo intercultural de adaptação, iremos aplicar o modelo analítico proposto no primeiro capítulo desta tese, a fim de mapear os modos de transposição das peças de Shakespeare tanto para ambientes sócio-culturais específico do Brasil, quanto para estilos cinematográficos também pertencentes à nossa tradição estilística. As categorias que desenhamos anteriormente (língua falada, trama, cronótopo, dominantes genéricas e estilos de encenação) serão, portanto, utilizadas para entender os modos de adaptação em cada obra, de maneira a iluminar um entendimento mais amplo sobre a própria relação do cinema brasileira com o "outro estrangeiro", sempre em tensão de significado com a nossa própria história.

3. O drama histórico do cangaço ao jogo do bicho

Dos gêneros trabalhados por Shakespeare durante a sua carreira de dramaturgo, o chamado drama histórico (*history plays*) certamente foi um no qual ele se tornou soberano. Resultado de um século anterior em que a história da Inglaterra vivera um sem-número de batalhas pelo poder - das quais se destaca a Guerra das Rosas, entre as casas de Lancaster e York, simbolizados pelas rosas vermelha e branca, respectivamente), Shakespeare soube sintetizar esse longo embate em uma série de dez peças, das quais nove foram escritas durante o reinado de Elisabeth I, e apenas uma (*Henry VIII*) foi escrita no período jaimesco. À exceção de *King John*, que relata um evento de início do século XIII, e de *Henry VIII*, que retoma a história de meados do século XVI, os dramas históricos abarcam um período que vai do fim do século XIV até 1485, com a derrota de Ricardo III. Como aponta Marlene Soares dos Santos (2008: 186), o próprio conceito de "história" nessa época era muito amplo, cabendo

nele não apenas as datas estabelecidas e as pesquisas com fontes escritas, mas também as lendas, os mitos e outros relatos pessoais em cartas e diários.

> Shakespeare, utilizando-se dessas fontes, fez valer a sua liberdade artística para adaptar a história ao teatro, cortando, aglutinando, modificando e inventando fatos e personagens, o que significa que quem quiser conhecer a história da Inglaterra não deve recorrer à sua obra. Além disso, deve-se levar em conta a censura da época, comprometida com a dinastia Tudor, cuja última descendente [Elisabeth I] ocupava o trono da Inglaterra (Ibidem: 186).

Embora sigam esse caminho historiográfico mais ou menos unitário, as peças na verdade não foram escritas nessa ordem. Com isso, fica difícil inferir se Shakespeare buscava realmente traçar um painel consciente, completo e artisticamente articulado da história recente da Inglaterra, ou se essas peças esparsamente escritas aproveitavam o sucesso que o gênero possuía no teatro elisabetano de fins do século XVI e se justificavam apenas por isso. Abaixo, segue uma lista dos dramas históricos, organizados pela ordem cronológica dos acontecimentos históricos (focando o período de cada reinado) e ao fim de cada título, o ano de escritura da peça, segundo esquema do estudioso E. K. Chambers (*apud* NUNES, 2008: 19):

Período de Reinado	Título	Ano de escritura
1199-1216	*King John*	1596-97
1377-1399	*Richard II*	1595-96
1399-1413	*Henry IV, Part 1*	1597-98
1399-1413	*Henry IV, Part 2*	1597-98
1413-1422	*Henry V*	1598-99
1422-1461	*Henry VI, Part 1*	1591-92
1422-1461	*Henry VI, Part 2*	1590-91
1422-1461	*Henry VI, Part 3*	1590-91[13]
1483-1485	*Richard III*	1592-93
1509-1547	*Henry VIII*	1612-13

Mesmo que não estejam no patamar de popularidade das principais tragédias (*Hamlet*, *Romeo*

and Juliet, Othello, *Macbeth* e *King Lear*) ou das mais célebres comédias (*A Midsummer Night's Dream* e *The Taming of the Shrew*), os dramas históricos foram também adaptados ao cinema. Embora, em um primeiro momento, lembremos das obras anglófonas que destacaram o gênero (como os *Henry V* de Laurence Olivier e de Kenneth Branagh, *Chimes at Midnight* de Orson Welles, e os *Richard III* também de Laurence Olivier e de Richard Loncraine), devemos perceber também que, mesmo essas peças retratando um período particular da história da Inglaterra, também elas foram fonte para adaptações interculturais - alguns exemplos são o filme italiano *Vendetta* (1969, Pino Tosini), a partir de *Richard III*, e o alemão *König Heinrich IV* (1975, de Werner Schlechte), adaptado de *Henry IV*. No caso do Brasil, duas obras buscaram em dramas históricos fonte para a construção de sua narrativa: *Faustão* (1969, dir. Eduardo Coutinho), a partir de *Henry IV* (partes 1 e 2) e *Henry V,* e *Águia na Cabeça* (1984, dir. Paulo Thiago), tirado de *Richard III*. No primeiro caso, como veremos mais adiante, há um criativo processo de inserção da história das peças no ambiente sócio-cultural do cangaço sertanejo, cujas características históricas e estilísticas impõem alterações na estrutura e na linguagem dramática do texto fonte. No segundo caso, temos um processo mais difuso de adaptação, com alterações muito radicais na estrutura dramática, mas que ainda guarda, no seu cerne estrutural, elementos que remetem ao texto fonte.

Para analisar *Faustão*, segundo e, até então, derradeiro longa-metragem de ficção de Eduardo Coutinho, devemos inserir o filme dentro do contexto mais amplo da produção de filmes de Cangaço no cinema brasileiro, o chamado Nordestern. De acordo com Luiz Felipe Miranda (2005, p.104-105), *Faustão* fazia parte de um projeto da produtora Saga Filmes de realizar cinco películas de cangaço no interior de Pernambuco. Com produção executiva de Leon Hirszman e roteirização de Armando Costa, apenas dois filmes foram realizados. O primeiro, *A vingança dos doze*, foi dirigido por Marcos Farias e se trata da transposição da história de Carlos Magno e os doze pares da França para o sertão nordestino[5]. Mesmo que não seja a fonte principal para a construção do filme, há também uma referência a Shakespeare nesse filmes, na relação entre os personagens Romão (Marcos Caetano) e Julinha (Taíse Costa), que, pela similitude dos nomes e pelo destino romântico na história, remete à *Romeo and Juliet*.

Com praticamente a mesma equipe técnica, agora dirigido por Coutinho, *Faustão* enfrentou sérias dificuldades para ser concluído: logo no primeiro dia de filmagem, a equipe decretou greve por

causa de salários atrasados. Apesar de resolvido esse primeiro problema, o restante da produção seguiu tensa e, mesmo conseguindo finalizar *Faustão*, essas dificuldades interromperam o projeto da Saga Filmes, do qual eram mentores o próprio Coutinho e Leon Hirzsman. A escolha por focarem em filmes de cangaço repousa no sucesso comercial que essas fitas obtinham no período, o que se reforça na trama, na mise-en-scène e na caracterização dos personagens nos filmes. Como explica Marcelo Dídimo, em torno das origens e características desse conjunto de filmes sobre cangaço nos anos cinqüenta e sessenta:

> O termo *Nordestern* foi um neologismo criado pelo pesquisador Salvyano Cavalcanti de Paiva na década de 1960 e foi atribuído aos diversos filmes realizados sobre o cangaço nesse período. Este termo é uma referência direta ao *western* clássico que muito influenciou os filmes de cangaço a partir dos anos 1950. Nesse sentido, o cangaço passou a ser um gênero com características estruturais comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano (DÍDIMO, 2010: 61).

Embora não haja nos créditos qualquer referência a Shakespeare como fonte para o roteiro, o título do filme faz referência a Sir. John Falstaff, um dos personagens shakespearianos mais importantes: segundo Harold Bloom (2000), por exemplo, Falstaff possui tal singularidade enquanto personagem, que só há paralelo comparável, na obra de Shakespeare, ao príncipe Hamlet. Falstaff apareceu inicialmente em 1597, na primeira parte do drama histórico *Henry IV*, e mais adiante, na sua segunda parte. Falstaff ainda aparece, através de comentários no segundo ato de *Henry V*, em que se sabe de sua morte. Entretanto, a popularidade do personagem foi tão grande que Shakespeare o colocou como figura central de uma terceira peça, em 1602, a comédia *The Merry Wives of Windsor*.

O filme começa com um letreiro com versos do romanceiro popular, que, segundo consta na imagem, seriam atribuídos a Lampião. Os versos comentam a relação entre o eu-lírico e o mais famoso dos cangaceiros, relatando, particularmente, a proximidade afetiva dessa relação. O paralelo óbvio aqui é precisamente a relação entre Faustão, o cangaceiro, e Henrique, o filho de fazendeiro, como uma mediação intercultural da relação entre Falstaff e o Príncipe Hal. Eis aqui os versos do letreiro:

> Eu estando mais meu mano
> meu mano estando mais eu
> só penso que o céu é perto
> e o largo do mundo é meu
>
> Eu agora me lembrei

do meu mano Ferreirinha
a minha rede era dele
a rede dele era minha
eu rezava o padre-nosso
e ele a salve rainha.

Enquanto o letreiro permanece na tela, uma voz, sem acompanhamento musical, canta em tom extremamente langoroso uma cantoria popular, em que se destacam versos que comentam a dureza do cangaço, e que "serviço de matar gente/ é serviço bem maneiro". Tanto a canção quanto o letreiro possuem a função de prólogo, antecipando dois movimentos internos, e conceitualmente contraditórios, que caracterizam a relação entre os personagens dentro do filme: de um lado, o sentido de partilha, de amizade e de reciprocidade encontrado no letreiro (especialmente, no uso de inversões em pares de versos - como, por exemplo, "eu estando mais meu mano/ meu mano estando mais eu", artifício poético que endossa a união entre eu-lírico e o cangaceiro); de outro lado, a canção popular que, em choque com o sentido de amizade exposto no letreiro, fala da vida dura no cangaço, do serviço de morte que exige precisão e vileza dos envolvidos.

Além disso, esse momento inicial do filme carrega também o modo de articulação da **língua falada**, que vai recorrer ao vocabulário particular do sertão brasileiro, sem se preocupar com uma aproximação mais direta à linguagem da peça de Shakespeare. Pelo contrário, os diálogos servem para enfatizar a inserção no ambiente sócio-histórico - em muitos momentos, vemos uma tensão de uso da norma culta entre Henrique, oriundo da fazenda e produto de uma educação mais qualificada (posto que ele fora, logo cedo, enviado por seu pai para estudar na cidade), e os demais membros do cangaço, que utilizam costumeiramente gírias e palavrões para se expressar entre si e com Henrique.

De fato, a **trama** de *Faustão* narra a história do personagem homônimo, um cangaceiro negro e grandalhão, interpretado por Eliezer Gomes. Depois de salvar o jovem Henrique de uma emboscada (que, mesmo assim, o deixa baleado), Faustão o toma de seqüestro e exige do seu pai, o coronel Pereira, o resgate de 100 contos de réis. Henrique, porém, convivendo com Faustão e seu bando, passa a se integrar ao grupo, de tal forma que, quando o resgate é finalmente pago, ele decide permanecer no cangaço à revelia da vontade do pai.

No entanto, há uma briga por demarcação de terras entre o pai de Henrique, o coronel Pereira, e o coronel Araújo, seu vizinho. Depois de ineficientes tentativas de resolução diplomática do conflito, o caminho bélico é o único possível para dirimir a contenda. Faustão, inicialmente isento da disputa,

entra no conflito para se vingar de Anjo Lucena, jagunço do coronel Araújo, que emboscara seus cangaceiros e matara sua namorada Jupira.

Nas cenas que antecedem o combate, a caracterização dos personagens posiciona os pólos protagônico e antagônico: Araújo emboscara Henrique no início do filme, e Anjo Lucena, seu matador, se mostrara um homem cruel e antipático; por outro lado, o coronel Pereira aparentara ser um homem ligado aos mais humildes, preocupado também com seus problemas. Porém, durante a seqüência do confronto, a vantagem está a favor de Araújo, que possui homens mais preparados para o combate. No entanto, a chegada de Faustão, Henrique e seu bando muda a situação. A vitória vem, Coronel Araújo e Anjo Lucena são mortos, mas o coronel Pereira é alvejado e fica à beira da morte. O paralelo aqui, certamente, é com a batalha de Shrewsbury, no fim da primeira parte de *Henry IV*, em que o príncipe se junta ao rei e enfrenta os rebeldes. Ela é importante por instigar o espírito de liderança em Henrique, que deve ajudar o pai e reencontrar o seu lugar na fazenda.

Vale destacar que a seqüência desse combate ocupa quase a metade do filme - contando desde os primeiros embates, passando pela cena da emboscada de Anjo Lucena nos cangaceiros de Faustão, até o confronto final e a morte do coronel Pereira. Com isso, o filme enfatiza exageradamente as ações corpóreas (brigas, tiroteios, confrontos diretos), em detrimento de momentos mais reflexivos, poéticos e mesmo cômicos da peça de Shakespeare. Isso, de fato, é uma demanda das **dominantes genéricas** que os filmes de cangaço, em seu diálogo estrutural com o *western* norte-americano, impunha às obras por aqui realizadas. Por isso, *Faustão* busca em Shakespeare muito mais a estrutura narrativa basilar sobre a qual possa erigir essas cenas de combate, do que um diálogo mais profundo com a própria dinâmica do embate entre direito interpessoal (garantido pelo afeto entre Falstaff e Hal) e o direito social (que exige do agora rei Henry V uma postura mais condigna à sua condição).

Ainda que apareça de forma rápida e difusa (apenas nos quinze minutos finais do filme), essa relação também se manifesta. A cena seguinte ao fim do combate entre coronel Pereira e coronel Araújo representa exatamente o ponto de interseção na trajetória de Henrique. O coronel Pereira, que pedira ao filho para ser levado para morrer na sua fazenda, conta que o seu avô, também chamado Henrique, havia conquistado aquelas terras “na força do braço”, que aquelas eram antes terras ruins e ele fizera nascer verduras, criar gado e gerar riqueza. O coronel diz ainda que, no momento atual, é necessário também um Pereira (nesse caso, o seu filho Henrique) para chefiar a fazenda e instaurar a tranqüilidade a que tanto aspira o povo que nela mora. “O que veio de Henrique para Henrique você deve guardar e aumentar até o dia da sua morte. Porque teu sangue é o meu e o meu sangue é o teu”,

diz o coronel, logo antes de tombar de seu cavalo e cair morto. O uso das inversões no fim de sua fala, semelhante ao que ocorre com os versos do letreiro no início do filme, mostra precisamente a mudança de Henrique, que deve sair do cangaço (a que se referiam os versos iniciais) e voltar para sua família (o "sangue" de que fala seu pai). Henrique reconhece, enfim, o seu lugar na ordem político-social agora desenhada, e não pode fugir a esse destino.

No **estilo de encenação** dessa seqüência - ainda que no filme predomine uma mise-en-scène mais ficcional e clássica - podemos perceber um olhar mais contemplativo, próximo do estilo documental que tanto marcaria a cinematografia de Eduardo Coutinho a partir dos anos 1980 e 1990. Uma panorâmica lenta descortina o espaço da fazenda, a terra a perder o horizonte, o gado entrincheirado no curral, enquanto a voz agonizante do coronel Pereira fala a Henrique sobre as obrigações que este agora tem ao assumir seu lugar, ao herdar, como na tradição dos dramas históricos shakespearianos, o trono no momento em que é fundamental manter pulso firme para restabelecer a ordem e a paz na região. Com isso, Henrique deve voltar à fazenda, regular sua vida, casar-se e se tornar o novo coronel Henrique Pereira. A construção dessa cena, sem dúvida, tem ressonância na obra de Coutinho, especialmente, em *Teodorico, o imperador do sertão* (1979), documentário em 16mm realizado para o programa Globo Repórter. Focado na narração em *off* do protagonista, um coronel do sertão do Rio Grande do Norte, em muitos momentos ocorre no documentário esse procedimento estilístico, já presente em *Faustão*, de a câmera mostrar o espaço da fazenda e os animais, enquanto a voz *off* discursa livremente.

A seqüência abaixo acompanha desde o plano inicial, com o corpo do Coronel Pereira deitado no chão, cortando para o curral com o gado (momento em que começa a narração em voz), até um plano geral do açude, com o rebanho de gado caminhando lentamente ao fundo, e dois homens, sobre cavalos, vindos também devagar pela direção oposta. Quando chega o fim do discurso do coronel, um dos homens - que, muito ao longe, não conseguimos discernir quem seja - enverga-se e cai no chão. Corta então para um primeiro plano de Henrique, no cavalo, olhando para baixo, onde repousa o pai morto. O filho fica ainda um tempo no cavalo e sua expressão demonstra, visivelmente, ter ele se sensibilizado com a fala do coronel.



Figura 10.

O desenho da trama, como está disposto aqui, já demonstra as várias mediações culturais entre o texto fonte e o filme adaptado. Na peça de Shakespeare, o envolvimento do Príncipe Hal com Falstaff e seu bando, imerso em bebedeira, mulheres e pequenos furtos cria uma série de problemas para o seu pai, o rei Henry IV, que tem nele o seu sucessor ao trono. A morte do rei, no entanto, faz Hal perceber o seu lugar social e histórico, a importância que as suas atitudes, a partir de agora, terão para a sua família e o seu povo. Por isso, Hal deve abandonar a vida pregressa de boemia e malandragem, renegar aqueles que até então eram os seus companheiros e tomar conta do trono que lhe é de direito humano e divino.

O sertão, portanto, com a sua lei própria, marca decisivamente o processo de adaptação intercultural - aqui, o **cronótopo** se mostra claramente como um mediador cultural que impõe as equivalências e as transformações do texto fonte para o filme adaptado. Assim, como na história entre o príncipe Hal e Falstaff, a relação entre Faustão e Henrique muda completamente quando este assume o lugar do seu pai, ou seja, quando entra na lógica oligárquica a qual seu pai pertencia, e abandona de vez o cangaço e a "lei do sertão" a que Faustão lhe havia apresentado. Nesse sentido, a cena em que

Faustão reconhece essa mudança de estrutura e, mais ainda, que ele próprio não pertence mais ao mundo que agora se desenha é fundamental para a construção do desfecho do filme. No drama shakespeariano, Falstaff, acompanhado de Ms. Shallow e seu séqüito, adentra no palácio real, no momento da coroação de Hal, o agora Henry V, e interrompe a cerimônia, pedindo ao antigo companheiro o reconhecimento devido. Henry, ciente de que suas obrigações atuais como rei não combinam mais com o mundo de patifaria e concubinagem em que Falstaff vive, repele o antigo amigo e ordena que se afaste dele para sempre. É, de fato, uma das cenas mais fortes de toda dramaturgia Shakespeariana.

FALSTAFF: God save thy grace, King Hal! my royal Hal!

PISTOL: The heavens thee guard and keep, most royal imp of fame!

FALSTAFF: God save thee, my sweet boy!

KING HENRY IV: My lord chief-justice, speak to that vain man.

LORD CHIEF-JUSTICE: Have you your wits? know you what 'tis to speak?

FALSTAFF: My king! my Jove! I speak to thee, my heart!

KING HENRY IV: I know thee not, old man: fall to thy prayers;

How ill white hairs become a fool and jester!

I have long dream'd of such a kind of man,

So surfeit-swell'd, so old and so profane;

But, being awaked, I do despise my dream.

Make less thy body hence, and more thy grace;

Leave gormandizing; know the grave doth gape

For thee thrice wider than for other men.

Reply not to me with a fool-born jest:

Presume not that I am the thing I was;

For God doth know, so shall the world perceive,

That I have turn'd away my former self;

So will I those that kept me company.

When thou dost hear I am as I have been,

Approach me, and thou shalt be as thou wast,

The tutor and the feeder of my riots:

Till then, I banish thee, on pain of death,

As I have done the rest of my misleaders,

> Not to come near our person by ten mile.
> For competence of life I will allow you,
> That lack of means enforce you not to evil:
> And, as we hear you do reform yourselves,
> We will, according to your strengths and qualities,
> Give you advancement. Be it your charge, my lord,
> To see perform'd the tenor of our word. Set on. (Ato V, Cena V).

Após esse discurso de Henry V, Falstaff reconhece, enfim, da maneira mais trágica possível, que não pertence mais ao mundo que se delineia com a coroação de seu antigo parceiro. É algo semelhante ao sentido que Jan Kott (2003) atribui aos dramas históricos de Shakespeare: o Grande Mecanismo da História impulsa a ida de Henry rumo ao trono - afinal, é só quando ele reconhece o seu lugar enquanto um sujeito histórico determinado dentro da ordem social, que ele se impõe enquanto rei; conseqüentemente, emerge a desilusão de Falstaff, incapaz de se adequar a essa nova ordem social agora constituída. Nessa cena, ele é carregado de um enorme inocência - quando citamos *Chimes at Midnight*, no capítulo 3, já descrevemos um pouco essa sua posição - e é o confronto entre esse homem inocente e a realidade aterradora das estruturas sociais que dão a ampla dimensão humana que costumeiramente se atribui a Falstaff.

De maneira análoga, portanto, temos a relação entre Faustão e Henrique no filme de Coutinho. Para definir sua nova posição no ambiente da fazenda, Henrique se casa com Vaninha. Durante a cerimônia, com o novo coronel agora muito bem vestido e com o cabelo engomado (em contraposição ao tempo de cangaço, em que tinha o apelido de Cacheado, por deixar o cabelo sujo e revolto), Faustão invade a fazenda, completamente bêbado, falando impropérios e salientando sua relação com o noivo. Um soldado avança e ameaça prendê-lo, mas Henrique intercede e pede que Faustão se retire, para depois conversarem. O casamento aqui, é o equivalente intercultural, no filme, da coroação do príncipe Hal na peça, ou seja, o momento em que, rodeado de convivas e outros fazendeiros (grupos que, de certa forma, estão ali para outorgar a nova posição de Hal/Henrique) o agora coronel renega o seu passado.

Na cena seguinte, arma-se o momento crucial do filme, quando Faustão se depara definitivamente com o seu destino. A catástrofe que acomete Falstaff, ao ser repelido pelo antigo companheiro príncipe Hal, agora rei da Inglaterra, é transposta para o sertão, onde Faustão tem que

encarar a nova ordem social que Henrique pretende instaurar. Os dois conversam na varanda, e a alegria do sorriso de Faustão é contrastada pela sisudez da expressão de Henrique, que não demora a sugerir que Faustão mude de vida, vá trabalhar honestamente, em terras afastadas, no Sul. O próprio Henrique se dispõe a ajudar financeiramente. Para Faustão, aquilo é impensável. O cangaceiro chega a sugerir que pode tomar conta de Henrique, servir-lhe de jagunço protetor. Mas, para o novo coronel, não adianta. Ele quer mudar a face daquelas terras. Quer trazer o progresso, luz elétrica, ferrovias, quem sabe, uma fábrica. Para tal, tem que fazer alianças e buscar investimentos com o governo da capital, que, em contrapartida, exige que Henrique garanta a segurança do local. E, para isso, Faustão tem que sair de cena. Abaixo, vemos o momento, no auge dramático da seqüência, em que Faustão rechaça abandonar a vida do cangaço e sai em direção a sua própria catástrofe.





Figura 11.

O cangaceiro, nesse instante, se encontra na encruzilhada em cujo caminho bifurcado ele deve decidir conscientemente sobre o seu destino. Quando Faustão diz, depois de perceber que Henrique está de fato o mandando para fora da região, que ele tem mais de vinte anos de cangaço, e não sabe fazer outra coisa da vida, temos o clímax dramático do filme. E é esse, de fato, o grande dilema trágico em que Faustão se encontra: se escolhe se recolher, tomar uma vida normal, longe do cangaço, ele renega sua própria identidade, o seu modo de ver e se relacionar com o mundo. Por outro lado, se resolve não aceitar a sugestão de Henrique, e voltar ao cangaço, sua aniquilação é iminente.

Como no drama shakespeariano, é novamente o Grande Mecanismo da História, com uma mudança estrutural na ordem social vigente, que empurra Faustão para a beira do precipício, onde ele enfrentará Henrique, pela última vez, na cena final. E, por mais que o cangaceiro peça que o antigo companheiro lhe mate, que diga: “Eu escolho que você me mate”, o jovem coronel não consegue, ou melhor, não mais partilha do código de Faustão, para quem seria uma honra morrer diante de um oponente mais forte. Ele é, no entanto, fuzilado pelos policiais que acompanham Henrique, numa clara demonstração de que foi a nova ordem social (representada pela instituição policial) que o matou. Sua

morte, no contexto do filme, não é apenas o fim do protagonista, mas o início de um outro mundo, com novos códigos e novas regras. Como no reinado de *Henry V.*

Se *Faustão* possui a sua estrutura narrativa muito relacionada à matriz textual dos dramas históricos de Shakespeare - sempre mediada pelo processo intercultural de adaptação -, o filme *Águia na Cabeça*, transita por um caminho mais difuso, estabelecendo um envolvimento sutil com a peça *Richard III,* marcado pela caracterização do seu protagonista. Como é comum nas adaptações interculturais realizadas no Brasil, não há referência direta, nos créditos do filme, à peça shakespeariana como fonte para a criação da narrativa[6]. É necessário certo esforço hermenêutico para vincular o filme à história do duque de Gloucester que, assassinando qualquer indivíduo que interfira na sua ascensão ao poder, acaba ao fim complemente solitário, oferecendo o seu reino inteiro em troca de um simples cavalo - porém, tão logo se estabelece essa relação, pode-se perceber um conjunto bem interessante de procedimentos interculturais de adaptação.

De início, *Águia na cabeça* possui uma **trama** bastante intrincada, que aborda a questão do jogo do bicho do Rio de Janeiro em meados dos anos 1980, mostrando a disputa de interesses implicada nessa prática ilegal, que envolve bicheiros, políticos, jornalistas, banqueiros, polícia e toda sorte de malandros que trabalham no dia a dia das bancas de jogo. A questão central do filme, na sua dimensão mais ampla, é exatamente a luta pelo poder econômico e político em torno do jogo do bicho. Nesse sentido, o filme estabelece um equivalente intercultural para a luta pelo trono, presente na peça de Shakespeare, marcada pela ânsia desenfreada de Richard III em direção à coroa - de modo análogo, o poder no jogo do bicho se mostra, imageticamente, como uma espécie de coroa (a águia na cabeça a que alude o título, que é também uma referência ao grupo 2 do jogo do bicho, composto pelos números 05-06-07-08). No fim do filme, a águia surge, imponente, na cabeça da amante (Zezé Motta) do Dr. Canedo (Jece Valadão), como abre-alas no desfile da escola de samba Portela - cujo símbolo também é uma águia.

O mundo do jogo do bicho é construído, portanto, de modo a acentuar as particularidades da disputa pelo poder. A região metropolitana do Rio de Janeiro, palco da ação dramática, é dividida entre três grandes bicheiros, que mantém uma espécie de senado (composto ainda por outros contraventores e parceiros) para resolver conjuntamente possíveis pendências e conflitos. O já citado dr. Canedo é o chefe maior, responsável pela mais significativa parte das bancas de jogo e pela área central da cidade.

---

[6] No material extra que acompanha o DVD do filme, há uma entrevista com o diretor em que ele comenta, brevemente, ter se inspirado em *Richard III* para a criação do protagonista.

O Turco (Hugo Carvana) é mostrado como místico e destemperado, dono da região da Zona Norte, especialmente, de Madureira, onde está a Portela. O Comandante (Maurício do Valle), homem bruto porém sensato, tem indícios de ter se envolvido com a ditadura - tanto por seu cognome militar, quanto pela cena em que tortura Gabriel (Chico Diaz), e demonstra tanto experiência no processo, quanto vileza nas atitudes.

No entanto, a principal referência à peça de Shakespeare está na construção do protagonista César (Nuno Leal Maia), filho de um barbeiro que havia sido pego ainda jovem para ser criado pelo Senador Ramos de Guimarães (Joffre Soares), com a promessa de que seria tutorado por ele, para buscar uma vida melhor. Casado com Branca (Thereza Rachel), sua segunda mulher, e pai de Helena (Xuxa Lopes), filha do primeiro casamento, o senador é caracterizado como um homem forte, dono de um grande poder. No entanto, mesmo depois de vinte anos, ele continua considerando César como um agregado da família, ainda no processo de aprendizagem - relação que incomoda muito o agora adulto César. Em vários momentos, vemos flashbacks mostrando cenas da adolescência dele, especialmente, em situações em que é tratado como serviçal por Branca e pelo senador.

Se compararmos César e Richard, temos, de imediato, uma visível transformação: enquanto o personagem shakespeariano é de cara mostrado como um deficiente físico, feio e pouco afeito às relações afetivas, César, pelo contrário, é um homem bonito, forte, atraente e bem-sucedido com as mulheres (tanto possui uma relação com Helena, quanto uma amante, a dançarina Rose, interpretada por Christiane Torloni). Richard, como está no solilóquio inicial do primeiro ato, relata que a deficiência física é um dos motivos - senão o principal - para ele gastar o seu tempo em tramas escusas rumo ao trono. No caso de César, o que motiva a sua ambição não é a deficiência física, mas a sua condição social no seio da família que o acolhe, sempre tratado como empregado e não estabelecendo relações afetivas concretas com Branca ou com o senador.

O filme começa com planos gerais de lugares célebres no Rio de Janeiro - a Baía de Guanabara, com a ponte Rio-Niterói ao fundo, a Ilha Fiscal, a avenida Presidente Vargas, o prédio da Petrobrás, até que fecha em uma rua movimentada do centro, em que Helinho (Wilson Grey) comanda o fim das apostas do dia e, subindo em um sobrado, prepara-se para realizar o sorteio. Temos aqui uma articulação de planos com o objetivo de introduzir o espectador no **cronótopo** da diegese (indo do mais geral para o mais particular). Várias outras cenas também se iniciam com um plano mais geral do espaço (seja a casa em Angra, o Jóquei Clube, o Cais do Porto, a Marquês de Sapucaí), até aproximarem em planos médios e primeiros planos, e a ação dramática de fato se desenvolver. Isso se

trata de um artifício estilístico cuja função é delimitar o espaço-tempo da encenação, agora devidamente particularizado no Rio de Janeiro dos anos 1980.



Figura 12.

O começo do filme é ainda acompanhado pela música original, composta por Sérgio Saraceni, com letras do próprio diretor Paulo Thiago:

A sorte já lançou os dados da ilusão
na roda da fortuna a vida é feiticeira
a trilha da aventura é feita do perigo
o tempo gira no casino, no jogo do destino

uma roleta, uma paixão
um vício, um crime, a solidão
de ser o dono da razão

de sangue e vinho embriagou-se a dançar
embaralhando as cartas negras do azar
num desatino a vida inteira quis jogar
mas nessa mão só um tem chance de perder ou de ganhar

uma roleta, uma paixão
um vício, um crime, a ambição

de ser o dono do poder.

Há várias questões interessantes colocadas na letra dessa música, quando pensamos na questão da **língua falada** em *Águia na Cabeça*, a partir de sua relação com *Richard III*. Primeiramente, devemos antecipar que, durante todo o resto do filme, não há aproximações intencionais dos diálogos com o texto shakespeariano - pelo contrário, o produtor Joaquim Vaz de Carvalho ficou exclusivamente creditado como dialoguista, um trabalho que - segundo o material extra no DVD do filme - foi realizado visando um maior realismo das falas. No entanto, na letra dessa música, há vários signos que remetem à peça como um todo: a idéia de roda da fortuna, recorrente na dramaturgia shakespeariana para designar as mudanças repentinas e desavisadas que a vida pode tomar no seu curso natural, aparece aqui, sempre vinculada à noção de jogo de apostas (dados, casino, roleta, cartas). A sorte e o azar implicados nesses jogos são associadas a emoções e experiências intensas vivenciadas pelos homens (aventura, perigo, paixão, vício, crime, solidão, embriaguez, ambição e poder). Isto é, a vida levada em seu limite, no risco máximo do jogo, na excitação do desejo pelo que não é seu, marcado precisamente pelo verso final, "de ser o dono do poder". É o caminho que traçam tanto Richard quanto César (nome que, não à toa, remete aos imperadores romanos). E a canção, aqui, estabelece as bases de caracterização do personagem.

A imagem da roda da fortuna, expressa acima, também se torna visual na mise-en-scène do filme: o girar das bolas no globo, que Helinho maneja para retirar o resultado do jogo, ocupa o centro da tela, e sua dimensão de imprevisibilidade fica expressa na postura dos personagens a seu redor, que acompanham atentamente o desenrolar da apuração. Com isso, letra de música e mise-en-scène cinematográfica confluem para o mesmo sentido de sorte e azar - sentido esse que está expresso, na dramaturgia elisabetana, na figura da Fortuna.



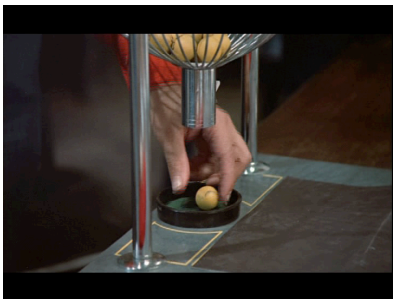








Figura 13.

Envolto na desilusão de uma vida que não lhe oferece nenhum prazer imediato - César conta a Rose que quando adolescente achava Copacabana linda, e hoje acha um lixo, um esgoto -, o protagonista, assim como o personagem shakespeariano, só encontra satisfação na sua escalada rumo ao poder. E esse poder não tem como chegar a suas mãos por meio do trabalho honesto e da perseverança, mas através dos subterfúgios e das tramas armadas para jogar seus inimigos uns contra os outros. Sua primeira atitude, no entanto, é assassinar o senador, que, já velho, deixa o posto político e passa a apoiar a candidatura de Branca, sua mulher, manifestando um sentido da manutenção familiar do poder, que estará, como veremos mais adiante, expresso ainda no último plano do filme.

No momento em que Branca, na quadra de samba da Portela, discursa em favor de sua candidatura (em uma cena que tem ressonâncias de *Cidadão Kane*, pela fotografia enorme pendendo do teto e a câmera colocada em contra-plongé), César invade a mansão e atira duas vezes, matando o senador. A cena é construída em cima de um curioso intertexto. O senador está sentado em uma poltrona, fumando um charuto, quando liga um projeto e começa a exibição do filme *Boca de ouro* (1963, dir. Nelson Pereira dos Santos)[7]. Enquanto assiste à cena em que se noticia a morte do Boca de Lixo, César surge diante da tela, dizendo que vem em busca do que é seu, o lugar do senador. Ele então atira duas vezes e foge. A empregada (Djenane Machado) surge ao fundo e vê César saindo - depois, vai ameaçá-lo e acabar morta.

Ao associar esse momento na diegese ao filme de Nelson Pereira - adaptado da peça homônima de Nelson Rodrigues -, percebemos com o **estilo de encenação** se encaminha em favor de um tipo de narrativa policial, a que *Boca de Ouro* também se filia, muito influente no cinema dos anos quarenta e cinqüenta, o chamado filme *noir*, que, por sua vez, possui raízes na literatura de autores como

[7] Não podemos esquecer que o protagonista desse filme, o ator Jece Valadão, interpreta o principal bicheiro de *Águia na Cabeça*.

Raymond Chandler e Dashiell Hammett[8]. Mais adiante no filme, o jornalista Rodrigo comenta que César e Rose parecem "um autêntico par romântico de filme de gângster americano. Lauren Bacall e Humphrey Bogart de Copacabana". A associação com esses atores, que foram casados na vida real - conhecidos por atuar em filmes *noir* como *Uma aventura na Martinica (To have and have not,* 1944) e *À Beira do Abismo (The Big Sleep,* 1946), ambos dirigidos por Howard Hawks, *Prisioneiro do Passado* (*Dark Passage,* 1947, dir. Delmer Daves) e *Paixões em Fúria* (*Key Largo,* 1948, dir. John Huston) - marca ainda mais esse estilo de encenação. Ao colocar o "de Copacabana" no fim, o personagem verbaliza o jogo intercultural que está na base do filme em sua relação não apenas com o cinema clássico hollywoodiano, mas também com a peça de Shakespeare.

A cena do velório do senador é crucial para a relação com a matriz shakespeariana. Na peça, Richard intercepta a procissão do caixão em que repousa Edward of Westminster, marido de Anne Neville, que acompanha o cortejo. Ela sabe que fora o próprio Richard quem matou o seu esposo, e o repele com ódio e ojeriza. Richard, no entanto, com uma lábia extraordinária, consegue convencê-la de que havia matado Edward porque a amava. Depois de uma longa cena em que ela derrama impropérios e ele os refuta enfatizando um amor inexistente, Lady Anne cede e oferece a Richard a sua compaixão. Casar-se, para ele, não é um processo sentimental resultante do afeto, mas uma necessidade importante para a sua ambição.

Em *Águia na Cabeça*, César mata não o marido, mas o pai de sua futura esposa. Embora ele demonstre sentimentos genuínos em direção à dançarina Rose, casar-se com Helena é um passo fundamental para obter as ações do banco e, assim, conquistar a posição há tanto desejada. Durante o velório, Helena se mostra bastante sentida com a morte do pai. Deixa as pessoas na sala e vai em direção ao quarto. César a segue e lá a encontra adormecida na cama. Ao perceber a chegada de alguém, ela desperta e pergunta: "Pai"? César aparece da penumbra, retruca - "Você está sonhando, Helena. Seu pai já se foi. Agora sou eu que vai tomar conta de você" - e começa a cortejá-la, tocando-lhe as coxas salientes que fogem do vestido. Sem muita oposição, rapidamente começam a se beijar. Helena sussurra ao ouvido de César que sempre sonhara com ele. Ao fundo, um piano toca o tema da canção do filme. Em seguida, começa um sexo que dura dois longos minutos - corpos nus, em detalhe, numa mise-en-scène que beira o explícito.

---

[8] Sobre a relação de *Boca de Ouro* - cujo protagonista também é um bicheiro, conferir o artigo Júlio César Lobo publicado na Revista Famecos, n. 9, em maio de 2003: http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/788/599.

A comparação entre texto fonte e filme adaptado, aqui, é radical: enquanto em *Richard III* o envolvimento do protagonista com Lady Anne é um processo conflituoso de disputa verbal, com impropérios e falsidades se chocando até que o discurso de Richard sobrevenha à ira de Lady Anne, em *Águia na Cabeça* não há conflito nenhum, nem o mínimo esforço de convencimento. Pelo contrário, há somente aquiescência, que logo se manifesta em envolvimento corpóreo. Não bastasse a mudança de desenho de forças no interior da cena (ao invés de conflito há partilha), vemos também a mudança do código, saindo do puramente verbal, na peça, para o essencialmente físico, no filme. Essa mudança é uma demanda, certamente, das **dominantes genéricas**, visto que o filme claramente se projeta no campo do cinema popular dos anos 1980, com ênfase - ora sutil, ora ostensiva - na nudez e no sexo como catalisadores da atenção do público. Nesse sentido, é muito interessante perceber que, mesmo utilizando Shakespeare (e sua óbvia vinculação ao universo da "alta" cultura), o filme não abdica das suas opções estilísticas, inscritas na diegese e na mise-en-scène, em direção a um cinema mais "popular".





Figura 14.

O trono que César busca, na verdade, não é o domínio do jogo do bicho, mas a cadeira de presidente do banco do senador - em um momento, Helena, na antiga sala de seu pai, percebe em César o desejo de sentar na cadeira principal (é a materialização diegética do trono imperial). No entanto, ainda que seu objetivo seja a presidência do banco, ele não pode ser alcançado sem o apoio econômico dos bicheiros, nem o apoio político que o senador garantia. Por isso, César passa boa parte do filme realizando tramas entre os personagens que lhe cercam - os bicheiros, a polícia, D. Branca - para que, a partir da discórdia entre eles, César possa alcançar o que tanto almeja.

No entanto, apesar de um breve momento de sucesso, a roda da fortuna rapidamente traça o seu movimento, mudando a sua sorte. As tramas que ele armara vão sendo descobertas, e os personagens que antes ele separara, agora estão novamente unidos para se vingar dele. Os bicheiros, então, com o conhecimento de D. Branca, e a aquiescência da polícia, planejam a morte de César. E esse é outro momento em que se pode perceber a cultura brasileira mediando o processo de adaptação: ao invés do campo de batalha de Bosworth, onde Richard vai enfrentar pela última vez os seus inimigos, é no

sambódromo do Rio de Janeiro que César é alvo dessa emboscada. Gabriel é incumbido de matá-lo e, numa cena com uma progressão que aumenta a tensão dramática, acaba atirando nele e em Rose (por quem, de fato, Gabriel era apaixonado). César, ensangüentado, foge do local, mas os bicheiros supõem que ele não vá sobrevier aos tiros. Num susto, ele entra no carro de um casal de estranhos que se beija no estacionamento, e pede para que o tirem dali, pois estão tentando matá-lo. Após um momento de hesitação do casal, César esbraveja oferecendo tudo o que quiserem, "todo o dinheiro, a cidade inteira". Richard, em momento de semelhante desespero, também pede um cavalo em troca de seu reino, mas ninguém o atende e ele morre.

César, no entanto, é levado embora pelo casal. Num primeiro momento, não se sabe ao certo se ele sobreviveu ou não. Corta então para um letreiro, sob a imagem da sala da casa do senador, com os dizeres: Três anos depois. Helena está na sentada, assinando papéis junto ao advogado de Dr. Canedo, quando se ouvem dois tiros e D. Branca aparece baleada. Mais um corte, novo letreiro mostra: "Fronteiro do Paraguai", e um carro se aproxima de uma casa de fazenda, cercada por homens armados. O jornalista Rodrigo sai do carro, caminha até a varanda, onde um homem está deitado numa rede. Ele fala então que o Rio de Janeiro está uma baderna, que o Turco fora assassinado no meio da rua, e Dr. Canedo era o novo rei do Rio. Em tom de desamparo, ele pede ao homem na rede que volte para a cidade, e vemos então se tratar de César.

Após um princípio de concordância, Rodrigo pede que ele vá até o carro, onde tem uma surpresa: é Helena, com um menino pequeno - filho do casal que César sequer conhecera. Ela fala que, de fato, não esqueceu dele e também pede que volte. Após esse momento de tensão melodramática, César aquiesce, e esposa e filho se aproxima, abraçando-o. A imagem então se fecha e congela na família, mas com um detalhe: o menino olha, ostensiva e assustadoramente para a câmera, até que a fotografia fica em preto e branco e, em um *zoom*, aparece as bordas na imagem como se ela fosse uma foto antiga, colada em um álbum de família. É um artifício usado para demarcar posição do garoto na ordem criminal que se desenha: afinal, ele é o herdeiro e, como fora seu pai, deve ser tutorado para ocupar o poder mais adiante. Assim, alterando o desfecho da peça de Shakespeare, *Águia na Cabeça* escreve um novo final, embora com o mesmo discurso de que a luta pelo poder, no seio da família, continua e há de continuar, sofrendo sempre as vicissitudes da sorte, enquanto a roda da fortuna mantiver o seu percurso.



Figura 15.

4. Ser ou não ser (brasileiro)

The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark, conhecida mais usualmente apenas pelo nome de *Hamlet*, é certamente a obra dramática mais célebre de William Shakespeare. Estima-se que tenha sido escrita entre 1599 e 1601 - ou seja, na transição entre dois séculos, momento histórico de grande agitação - e tem como fonte a lenda nórdica de *Amleth,* compilada no livro *Sexo Grammaticus,* embora haja inúmeras alterações entre a versão final escrita por Shakespeare e o texto que lhe serviu de fonte.

Partir desses dados históricos mais introdutórios e chegar na influência e perenidade que a obra alcançou na cultura da modernidade é sem dúvida um trabalho hercúleo cujos resultados serão sempre incompletos. No brilhante ensaio de Marjorie Garber (2008: 201-230), há diversas referências, indo de Asta Nielsen e Sarah Bernhardt (e suas já comentadas performances travestidas) e Tom Stoppard (com sua peça *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, de 1966, tornada filme em 1990), até referências mais canônicas como Goethe, Freud, Derrida, Joyce e T.S. Eliot. Embora reconheça que cada leitor e cada artista que se aproprie de *Hamlet* lhe impinge uma leitura que é ao mesmo tempo pessoal e histórica (ou seja, fala tanto de cada um, quanto do seu próprio tempo), Garber não foge de afirmar que a onipresença de *Hamlet* nas obras-primas da modernidade se tornou ela própria uma espécie de cliché. A peça de Shakespeare é a pedra fundamental, o estigma, a marca própria da canonicidade (Ibidem:

210)[9].

Isso significa que, presente não somente nos textos literários fundadores da modernidade, mas em produtos culturais os mais diversos da indústria massiva do século XX (como filmes, programas de TV, histórias em quadrinhos, desenhos animados, etc), *Hamlet* se infiltrou de tal forma na vida comum e na produção simbólica do ocidente, que muitas vezes não se consegue identificar a fonte de uma referência.

Por exemplo, no filme *Tropa de Elite 2* (2011, dir. José Padilha), dois membros da milícia carioca retiram os dentes da ossada de uma mulher recém assassinada, e um deles faz uma brincadeira em torno do "ser ou não ser". O outro miliciano, sem reconhecer o sentido da frase, pergunta ao colega de onde vem aquilo. O sujeito que citou o famoso verso de *Hamlet*, no entanto, responde que não sabe ao certo, deve ter sido de uma novela. Ou seja, a citação se desprendeu de tal forma do corpo textual de onde partiu, que hoje ganha vida própria, sendo utilizada e re-significada continuamente na prática discursiva dos indivíduos.

No que concerne às nossas questões nesta tese, o ano de 1971 é o marco da relação entre *Hamlet* e o cinema brasileiro. Tivemos, nesse mesmo ano, duas adaptações com características expressivas muito singulares. A primeira foi dirigida por Mário Kuperman, e se chama *O jogo da vida e da morte,* e a segunda, dirigida por Ozualdo Candeias, chama-se *A Herança*. É curioso perceber não apenas a proximidade temporal entre os dois filmes, mas, sobretudo, o procedimento de inserção da **trama** e da estrutura dramática shakespearianas dentro de contextos sócio-históricos brasileiros particulares. Se no filme de Candeias, como veremos adiante, a trama do príncipe dinamarquês é transposta para um ambiente rural no Centro-Sul do país, em *O jogo da vida e da morte* essa transposição é para o mundo urbano do subúrbio de São Paulo. Ou seja, o sertão e a favela, dois ambientes fundadores da modernidade cinematográfica no país, surgem como mediadores expressivos para transpor a mais célebre tragédia de Shakespeare para o Brasil.

Nesse sentido, o processo de adaptação intercultural se estrutura a partir de parâmetros de analogia entre texto e contexto, operando não apenas um deslocamento temporal (que ajuda a corroborar o caráter universalizante da peça de Shakespeare), mas também espacial e, nesse sentido, **cronotópico**. Ambos os filmes, com isso, trabalham com o princípio da equivalência, ou seja, buscam no mundo histórico que pretendem retratar, caracteres, instituições e situações que se assemelhem à

---

[9] Tradução nossa: "omnipresence of *Hamlet* in the masterpieces of modernism has itself become something of a cliché. Shakespeare's play is the touchstone, the proofpiece, the mark itself of canonicity".

ordem social presente em *Hamlet*. A trama da vingança permanece, ganhando nuances próprias a cada situação em que é inserida.

O filme retoma a história de vingança do príncipe dinamarquês, para o ambiente da favela, com as disputas de poder no interior do tráfico de drogas. João (Walter Cruz) é o filho do antigo dono do morro, que fora morto em circunstâncias suspeitas. Cláudio (Juca de Olivieira), o seu tio, assume o comando do lugar, cassando-se logo em seguida com a mãe de João, Gertrudes (interpretada por uma Odete Lara oblíqua e circunspecta). Ele possui uma namorada, Ofélia (Yolanda Braga), filha de Polônio (Chocolate), braço direito de Cláudio, e irmã de Laertes (Flávio São Thiago). Como se vê, fora o caso do protagonista - que deliberadamente passa a ser chamado de João, um nome bastante popular no Brasil - os demais personagens centrais possuem o mesmo nome da peça de Shakespeare. Isso é um primeiro indício de que a **língua falada** estará em tensão de significado entre o estilo poético da matriz textual e o modo coloquial comum ao cronótopo em que a história está inserida. Analisaremos mais isso um pouco adiante.

Antes, porém é importante destacar que a trama de *O jogo da vida e da morte*, configura o procedimento estilístico da transposição como o mais relevante no processo adaptativo. A transposição, nesse caso, opera uma série de paralelismos entre texto-fonte e filme adaptado. O contexto sócio-cultural deste último funciona para intermediar a sua trama com a matriz textual, pois não escapam comparações entre esse novo contexto e o texto shakespeariano, visto que as escolhas narrativas, dramáticas e lingüísticas endossam esses paralelismos - ou seja, o reino da Dinamarca vira uma favela, Hamlet vira João, a peça dentro da peça vira uma roda de samba.

De modo análogo, por exemplo, o fantasma do pai assassinado aparece no filme para João em um terreiro de macumba, através da mãe de santo Chiquinha, que incorpora o espírito. Horácio e Marcelo já haviam visto a mãe de santo incorporada pelo fantasma do pai de João, e foram avisá-lo para que, no dia seguinte, ele pudesse conferir pessoalmente e conversar com o espírito. Como na peça de Shakespeare, o fantasma acusa Cláudio, seu próprio irmão, de tê-lo assassinado e, logo após, casado com sua mulher. O que se segue é então muito semelhante à seqüência de eventos da tragédia shakespeariana. João se desespera – terá o tio realmente matado seu pai? –, mas precisa de uma prova mais concreta do crime para encampar a vingança.

A mise-en-scène do momento em que o fantasma aparece é muito interessante para pensar nas **dominantes genéricas** que norteiam a construção do filme. Na tradição dos filmes shakespearianos modernos (como o *Hamlet* de Laurence Olivier, os filmes de Orson Welles e *Kumonosu-jô,* de Akira

Kurosawa), *O jogo da vida e da morte* utiliza um repertório estilístico do filme policial hollywoodiano dos anos 1940 (o chamado cinema *noir*), com o uso expressivo da fotografia em preto e branco, com ênfase no jogo de claro e escuro criando volumes para a composição do quadro, além, é claro, da trama de investigação sobre a verdade em torno do assassinato do pai de João. Além disso, em muitos momentos a utilização da luz centralizada no rosto de mãe Chiquinha, deixando a borda do quadro no escuro, lembra uma estética expressionista - seu rosto, com o cabelo branco desgrenhado, traz à mente a imagem do Dr. Caligari no filme de Robert Weine.



Figura 16.

Por outro lado, Ofélia, após João se envolver com a crise gerada pela descoberta do assassinato do pai, passa a ser desprezada e recorre às drogas para aliviar a dor (aqui, vemos um princípio claro de adaptação intercultural, posto que a loucura da peça vira vício de drogas no filme). A trama então, pouco a pouco, vai tornando patentes os demais signos que compõem a transposição da Dinamarca à favela brasileira: as drogas, a violência, as ruas sem asfalto, o lixão margeando as casas.

Cláudio, como já antecipamos, é uma espécie de dono da favela. Não estão claros os negócios em que ele se envolve. Porém, em um jantar na sua casa - que se refere à famosa cena II do primeiro ato de *Hamlet* (em que Claudius discursa para os convivas e para um Hamlet sorumbático que deseja voltar a Vintemberg) -, o tio de João entrega para Ofélia, por debaixo da mesa, um cigarro, digamos, de procedência duvidosa. Gertrudes, por seu lado, é uma mãe sem muita expressão no desenvolvimento dramático da tragédia pessoal de João. Diferentemente da Gertrudes do já citado *Hamlet* de Laurence Olivier, que enfatiza a relação edipiana entre filho e mãe, no filme de Mário Kuperman ela é uma figura fantasmática, sorumbática, fria. Se Cláudio, por um lado, é bastante expansivo e extrovertido, Gertrudes é íntima e resguardada.

Já o protagonista João, interpretado por um Walter Cruz que nunca consegue tornar as nuances psicológicas do personagem em uma atuação convincente, é construído dentro de um jogo muito intenso entre sua perspectiva e a manipulação da câmera. Ou seja, o **estilo de encenação** do filme faz dele não somente personagem central da trama, mas utiliza o seu ponto de vista para mediar a construção da mise-en-scène. Em vários momentos, a câmera incorpora, por processos de ocularização indireta, ou mesmo por planos ponto-de-vista, a perspectiva associada ao personagem central. De forma semelhante, a montagem procura, com cortes rápidos e *faux raccords*, transmitir o desnorteamento de João, como na cena do célebre solilóquio *Ser ou não ser*. João, enquanto caminha pelo lixão que margeia a favela onde mora, recita as falas do solilóquio, ora através do texto escrito na imagem, ora pela voz *off* transmitindo o seu pensamento.

Tudo começa, algumas cenas antes, com João em um estúdio de TV, onde fora encontrar os membros da escola de samba que servirão de estratégia para, ao cantar uma música em que se fala do assassinato de um homem, ele observar Cláudio e tentar decifrar em suas reações a certeza do crime cometido contra o seu pai. Ele está rodeado por telas, refletidas por um vidro sobre o seu corpo, e se questiona sobre a capacidade de fingimento dos atores na tela (e, consequentemente, de todos a seu redor): “Como é que um artista consegue se controlar tanto, a ponto de chorar como se ele que estivesse sentindo? Pra quê? Pra nada. E o que faria ele então se estivesse no meu lugar? Ia inundar

tudo isso aqui. Mas eu, eu não reajo". São falas que antecipam a crise subjetiva do personagem sobre a questão da representação de si para o mundo e dele para si próprio.

Após algumas cenas em que se mostra a preparação da roda de samba no morro, e Polônio revelando a Cláudio que, na verdade, é por causa de Ofélia que João tem demonstrado repetidos assomos de loucura, corta para a imagem de João chegando ao lixão. A podridão - que aparece, na quarta cena do primeiro ato, na famosa fala de Marcellus ("Something is rotten in the state of Denmark") - torna-se aqui um signo visual, enfatizado pela fumaça que sobe do lixo em decomposição - efeito que cria uma atmosfera sombria e nefasta para a fala de João. Toda ela é transmitida em voz *off,* ainda que aparece, através de um *close-up,* em um papel com "Ser ou não" escrito no chão - o "ser" final que fecha a sentença é dito após uma pausa que marca a dualidade da experiência vivida. Além disso, há também na imagem um gato moribundo e alguns ratos por cima dele, simbolizando a luta pela vida e o ciclo inevitável que termina na morte.





Figura 17.

Não só no momento desse solilóquio, mas em todo o filme, a tradução dos textos verbais revela

bem o processo de adaptação intercultural. Por mais que se mantenha bastante próximo ao texto shakespeariano – com algumas supressões e acréscimos –, as falas do filme buscam, o tempo todo, transpor a linguagem de Shakespeare para uma dicção local, mais próxima do tipo de língua portuguesa falada pelos personagens na situação sócio-cultural em que estão inseridos. Assim, ouvimos várias gírias, termos coloquiais e até chulos, que auxiliam na superposição da trama shakespeariana ao contexto brasileiro em questão. E os solilóquios, tão presentes em *Hamlet* e tão importantes para transmitir as diversas camadas da sua subjetividade, são construídos no filme através da intercalação da voz *off*, de planos ponto-de-vista e de monólogos diretos. Eis abaixo tanto o texto completo dito por João no solilóquio do "Ser ou não ser", quanto a versão da matriz shakespeariana - podemos notar, comparando os dois, o processo tradutório que corta várias linhas do texto-fonte, além dos diversos adjetivos presentes nas descrições, deixando a linguagem mais coloquial e adequado à situação sócio-cultural do falante.

O jogo da vida e da morte	***Hamlet***
Ser ou não ser, é esta a questão. Será que é mais certo aceitar a violência Ou reagir e acabar com tudo isso? Morrer, dormir, sonhar. Ah, a morte! Será pior que a porcaria dessa vida? Se não, quem ia agüentar a covardia dos mais fortes, A tristeza do amor, a injustiça, as leis, o coice dos inúteis? Morrer. Fazer isso. É melhor não arriscar o inferno? E viver? A gente pensa, pensa e fica covarde. Não se arrisca e deixa de fazer o que tem que ser feito.	To be, or not to be: that is the question: Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them? To die: to sleep; No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to, 'tis a consummation Devoutly to be wish'd. To die, to sleep; To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come When we have shuffled off this mortal coil, Must give us pause: there's the respect That makes calamity of so long life; For who would bear the whips and scorns of time, The oppressor's wrong, the proud man's contumely, The pangs of despised love, the law's delay, The insolence of office and the spurns That patient merit of the unworthy takes, When he himself might his quietus make

	With a bare bodkin? who would fardels bear, To grunt and sweat under a weary life, But that the dread of something after death, The undiscover'd country from whose bourn No traveller returns, puzzles the will And makes us rather bear those ills we have Than fly to others that we know not of? Thus conscience does make cowards of us all; And thus the native hue of resolution Is sicklied o'er with the pale cast of thought, And enterprises of great pith and moment With this regard their currents turn awry, And lose the name of action.

Além do já analisado, duas cenas nos parecem cruciais para ilustrar o processo de adaptação intercultural de *Hamlet* para o subúrbio brasileiro: inicialmente, a famosa estrutura auto-reflexiva do original shakespeariano, em que Hamlet propõe a encenação de uma peça que mostra a cena de envenenamento do Rei, para, com isso, perceber em Cláudio alguma reação que demonstre a sua culpa. Em *O jogo da vida e da morte*, como já adiantamos, esta cena ganha contornos específicos através da música. Isso porque, em vez de uma peça, João propõe uma roda de samba, cujo enredo contaria a história de um crime idêntico ao cometido por Cláudio.

A montagem da cena entrecruza, através da superposição dos planos, uma construção triangular que envolve o grupo que canta a música, a reação de Cláudio e os olhares de João e Horácio (este incumbido de atentar para Cláudio). De fato, esse tipo de construção guarda relação muito direta com a linguagem cinematográfica, por sua capacidade de manipular a atenção do espectador pela movimentação da câmera, em consonância com o ritmo da música e, principalmente, pela montagem. Semelhante à peça de Shakespeare, Cláudio fica bastante incomodado, a ponto de vomitar e exigir que parem a peça, e João, ao decodificar essas reações, confirma suas suspeitas. Daí em diante, a história se desenvolve como em *Hamlet*: a morte de Polônio, o afastamento de João, a loucura e o suicídio de Ofélia, o retorno de Laertes, que vai enfrentar João em um duelo, proposto por Cláudio.

De fato, a cena final ajuda a significar ainda mais esse artifício de transposição da história: no lugar de um duelo de espadas, há uma luta de capoeira (a que se refere o título do filme), em que todos morrem, menos Horácio, que fica para contar a história. Analisando mais fundamente, esse

procedimento de adaptação intercultural parece se articular em torno de uma dupla motivação: primeiramente, é importante perceber que o filme também dialoga, além de Shakespeare, com retóricas de gêneros do cinema, especialmente, o expressionismo e o filme noir, que parecem se materializar enquanto influência, como já demonstramos, a partir das adaptações shakespearianas de Laurence Olivier, Orson Welles e Akira Kurosawa. Isso se verifica, principalmente, na utilização bastante contrastada do preto e branco, na estilização dos enquadramentos e na ênfase por uma atmosfera mais noturna e densa. Em segundo lugar, ao adaptar *Hamlet,* a mais famosa das tragédias de Shakespeare, o filme não se limita a encenar a peça a partir de suas próprias indicações, mas sobrepõe a história original a um novo contexto sócio-cultural próprio do Brasil dos anos setenta.

De modo semelhante, a adaptação de Ozualdo Candeias para *Hamlet*, intitulada *A Herança,* também utilizado a transposição como um artifício para inserir a história da peça em um ambiente sócio-cultural brasileiro. De fato, ele é um dos filmes shakespearianos que mais chamam a atenção - e não me restrinjo aqui aos realizados no Brasil, mas a toda cinematografia de Shakespeare. Candeias, neste que é o seu terceiro longa-metragem, transpõe a história do príncipe dinamarquês para uma localidade rural no interior do Brasil. Estrelado por David Cardoso - que em muitos momentos consegue fazer a síntese de desespero e galhofa tão comum a Hamlet -, *A Herança* propõe um desafio estético com toques de crítica social (referente à relação entre os latifundiários e os trabalhadores rurais) e uma estrutura formal bastante sofisticada.

A **trama** do filme se mantém, em linhas gerais, muito semelhante ao texto-fonte. Omeleto, filho de um fazendeiro, após morar anos na cidade, retorna ao campo ao saber da morte de seu pai. Logo após a tragédia, sua mãe começa a dormir com o cunhado. Certo dia, então, ele vê a assombração do pai, que revela ter sido assassinado pelo irmão, tornando-se, agora, uma alma penada que só terá descanso depois que for vingado.

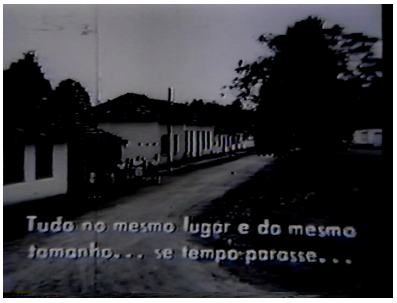
Afora isso, há elementos, tanto na linguagem do filme quanto na estrutura da trama que tornam *A Herança* uma obra muito singular. Quanto ao **cronótopo**, é mais uma vez o procedimento de transposição de contexto sócio-histórico que marca o processo de adaptação intercultural - a fazenda aqui serve de microcosmo para relações de poder e opressão. Nesse caso, o filme utiliza *Hamlet* como uma forma de encenar, em outros termos, a questão da do trabalho rural e da distribuição de terras, problemas próprios à realidade brasileira do período (embora não a ele restritos).

Dessa forma, é importante perceber que o filme de Candeias faz acréscimos substanciais na seqüência de eventos da peça, a fim de criticar a estrutura latifundiária que domina a região: já no

início do filme, na cena do enterro do pai de Omeleto (um acréscimo em relação à peça), a câmera seque o cortejo, acompanhada dos ruídos da carroça que traz o caixão, até que fecha na cova aberta. Nesse momento, ouvimos ao longe, misturados à moda de viola que atravessa o filme inteiro, os famosos versos de Morte e Vida Severina, "Qual é a parte que nos cabe nesse latifúndio?", poema de João Cabral de Melo Neto, posteriormente musicado por Chico Buarque, que remete aos problemas de distribuição de terra no Brasil.

Mais adiante, quando Omeleto chega à fazenda, esse posicionamento crítico fica ainda mais evidente: ele olha para as casas humildes, um letreiro, que assume a fala do protagonista, lança os dizeres: "Tudo no mesmo lugar, do mesmo tamanho, como se o tempo parasse...", e imagens semi-documentais de homens, mulheres e crianças em situação de visível miséria surgem como resposta ao olhar de Omeleto. Ao fim, um novo letreiro aparece, para sumarizar o posicionamento do filme: "Para essa gente, ele parou". Essa tônica de crítica social atravessa todo o filme, de forma mais ou menos visível, no conjunto de relações estabelecidas entre os elementos da trama e nos signos imagéticos que criam metáforas visuais para informar o caráter e o ponto de vista dos personagens.





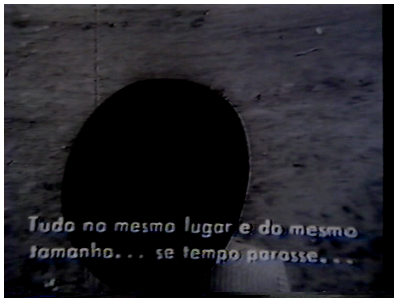










Figura 18.

No que se refere à estrutura formal, em que se manifesta o **estilo de encenação**, é logo perceptível o intrincado trabalho com o som, de caráter anti-naturalista, que faz da banda sonora do

filme um complexo amálgama de ruídos, modas de viola, gorgolejos e rugidos de animais. “O filme não tem diálogos, substituídos por um inteligente trabalho sonoro que ressalta a música e ruídos utilizados de forma não-realista” (ABREU, 2006: p. 65). De fato, ao reduzir o texto de *Hamlet* (a peça mais verborrágica da dramaturgia shakespeariana) a pequenos textos que surgem vez por outra em letreiros, o filme de Candeias sustenta o desenvolvimento da narrativa através de uma articulada orquestração dos olhares dos personagens para dentro e para fora dos planos, de modo a estabelecer a linha cognitiva entre os eventos sem exigir, ou melhor, prescindindo das palavras.

Com isso, a questão da **língua falada** ganha contornos muito específicos, visto que a estrutura narrativa do filme, ao utilizar pouquíssimo texto verbal (seja na voz dos personagens, ou nos letreiros que representam as suas falas), põe em questão o próprio problema da tradução literária. Isso porque o filme investe em um desenho sonoro esteticamente trabalhado, em que o texto verbal acaba desempenhando uma função quase acessória no desenvolvimento da narrativa. No bojo desse procedimento, está sem dúvida a utilização de **dominantes genéricas** do cinema silencioso (como os diversos *close-ups* dos olhares dos personagens, em um exercício estilístico que lembra os escritos de Béla Balázs sobre o rosto e o *close-up*[10]) e, de modo especial, do filme de faroeste, marcadamente, nas cenas de duelos e tiroteios - como nas cenas finais, com o enfrentamento de Omeleto e o bando do seu tio, capitaneado por Laertes.

Ao mesmo tempo, o filme também utiliza procedimentos documentais - como nos contra-planos do olhar de Omeleto, comentados acima - para a construção de sua estrutura narrativa. Essa tensão entre plano ficcional e contra-plano documental mostra claramente a idéia de que, mesmo utilizando uma ficção teatral do século XVII como fonte para sua história, a realidade sócio-cultural da época também funciona como mediadora das representações do filme. Esse procedimento busca enfatizar a crítica encampada na obra contra as oligarquias e a distribuição de terra.

No desfecho do filme, por exemplo, o toque final à tônica de denúncia social (que, sem dúvida, demonstra a vinculação da obra ao espírito crítico de início dos anos 1970) é dado quando Omeleto está prestes a morrer, e Fortinbrás se aproxima e lê uma carta, espécie de testamento do protagonista, em que se destaca a frase: “... é meu desejo que minhas terras sejam entregues àqueles que nela trabalham, que nela nasceram”. Fortinbrás, visivelmente irritado, ruge (literalmente, como um leão enraivecido) e se retira. Planos semi-documentais novamente ocupam a tela, e o letreiro “o resto é silêncio”

---

[10] Sobre isso, conferir os seus textos compilados na coletânea: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

acompanha esses homens e mulheres num cortejo pela terra que se distende ao fundo, como se eles fossem (ou só eles pudessem ser) os restauradores da paz naquela tragédia, capazes de prolongar a catarse para purificar também a estrutura de opressão social em que sempre estiveram inseridos.

Voltemos à questão da tradução textual no filme. O exemplo mais ilustrativo do procedimento utilizado no filme, de elidir os diálogos e investir em uma mise-en-scène que apresente está no solilóquio do *Ser ou não ser*. Nele, há inúmeras camadas de subjetividade criadas através da articulação dos planos e dos olhares entre Ofélia e Omeleto, com a cantiga de viola que repete uma melodia renitente e lânguida, e com os letreiros, que sumarizam o texto shakespeariano de modo a buscar o ponto mínimo, preciso, a síntese indispensável entre imagem, som e palavra.





Figura 19.

Mesmo depois de aparecerem os letreiros com as falas do solilóquio - que remetem de modo sintético e sutil ao discurso de Hamlet -, Omeleto pega a caveira de um boi e, quebrando a estrutura sonora até então estabelecida pelo filme, pronuncia em inglês, alternando uma face tristonha com um riso de escárnio: “To be or not to be, that’s the...”, e, antes que a palavra “question” seja dita, uma série crescente de assobios assume o lugar de sua voz, rompendo mais uma vez com a expectativa de uma encenação límpida, sem rasuras, suturada. Candeias faz com que seu filme negue ao espectador a ilusão de um mundo que se abre na quarta parede da tela, mostrando o cinema como uma forma de criar, de manipular, de representar a vida, de modo análogo a como Shakespeare apresenta a vida como um teatro sem fim de representações interconectadas.

Assim, a composição do filme do Candeias não dissimula apenas o diálogo, mas a própria importância do texto. Uma vez que suprime quase inteiramente a utilização das falas, o filme enfatiza outros aspectos da tragédia shakespeariana e da própria linguagem cinematográfica: a composição da imagem como elemento de criação de subjetividade, a força da expressão facial e corporal dos atores

na representação da trama, além da firmeza do enredo de *Hamlet*, que subsiste não apenas à transposição de contexto sócio-histórico, mas à própria manipulação expressiva dos elementos do filme. Com isso, a ausência dos diálogos desloca a poesia do texto para a imagem, e ao invés de prejudicar o entendimento da história, só amplia a experiência estética do filme.

5. A adaptação defasada

Como já havíamos comentado anteriormente, *The merry wives of Windsor* é uma comédia de Shakespeare escrita por volta de 1597 e encenada a primeira vez em 1602, a partir do sucesso do personagem Sir. John Falstaff nos dramas históricos *Henry IV* partes 1 e 2. De toda a dramaturgia shakespeariana - mais afeita a tramas que ou se passam na história remota da Inglaterra, ou em outros países e culturas -, essa é a única que trata do ambiente sócio-cultural da classe média do período elisabetano, onde se manifestam claramente os problemas do dinheiro, do jogo de relações sociais e do casamento, mostrando a corte dos diversos pretendentes e o interesse dos pais no destino amoroso dos filhos.

Windsor era um cidade real onde se dispunham vários castelos, e há suposições de que a peça teria sido um requisito da rainha Elisabeth, que gostaria de ver Falstaff mais uma vez em cena. Por isso, embora se passe na Inglaterra contemporânea, Falstaff, que morrera no início do reinado de *Henry V* (por volta da segunda década do século XV), é colocado anacronicamente em cena, quase um ‘seculo depois, embora guardando a mesma caracterização glutona e farsesca que o destacara nos dramas históricas. Como observa Penny Gay, acerca da construção do personagem e sua relação com a tradição cômica que o precede:

> Se Falstaff é o cômico gordo que faz rir apenas ao andar no palco, ele também incorpora em sua pessoa substancial duas outras grande tradições dramáticas. Ele é o soldado fanfarrão (Capitano) da commedia dell’arte, sempre clamando ser bravo, esperto e mais atraente que qualquer outro homem - e sempre se mostrando errado. Mais interessantemente, talvez, é que na tradição inglesa, ele pode ser visto como uma versão do Vício - o personagem das peças de moralidade que espirituosa e, quase sempre, escandalosamente apela à nossa urgência de “nos safarmos” do pecado (GAY, 2008: 31)[11].

[11] Tradução nossa: “If Falstaff is the comedy fat man who can get a laugh just by walking on stage, he also embodies in his substantial person two other major dramatic traditions. He is the braggart soldier (Capitano) of commedia dell’arte, always claiming to be braver, cleverer, and more attractive than any other man - and always being proved wrong. Most interesting, perhaps, is that in the English tradition, he can be seen as a version of the Vice - the character in morality plays who wittily and often outrageously appeals to our urge to ‘get away with’ sinning”.

No escopo dos filmes brasileiros adaptados de Shakespeare, temos então um primeiro dado de destaque para o filme *As alegres comadres* (2002, dir. Leila Hipólito), adaptado dessa peça: trata-se, de fato, do único exemplo em que uma comédia shakespeariana serve de texto fonte para uma adaptação cinematográfica no país. Todos os outros filmes adaptados estão ou no universo dos dramas históricos, ou no campo da tragédia - isso considerando também aqueles filmes cômicos, como veremos mais adiante, que partem de *Romeo and Juliet*, transformando o desfecho da história.

As alegres comadres transpõe o **trama** da peça para o Brasil do século XIX, ambientando a história em Tiradentes - tanto diegeticamente, quanto nas próprias locações. Fora isso, segue-se basicamente a mesma estrutura da fonte shakespeariana: João Fausto (Guilherme Karan) é um ex-militar português que chega ao Brasil em busca de dinheiro - o qual não pode ser conseguido pelo trabalho, mas por artimanhas e trambiques junto à elite local. Quando chega ao país, junto a dois capangas de longa data, Luís (Felipe Rocha) e Pistola (Babu Santana) - que representam Nym e Pistol na peça -, João Fausto conhece duas mulheres, a senhora Lima (Zezé Polessa) e a senhora Rocha (Elisa Lucinda) e decide cortejá-las para obter vantagens financeiras posteriores. Ele resolve, então, mandar cartas de amor idênticas às duas senhoras, mas, ao pedir a Luís e Pistola, eles recusam, afirmando não serem garotos de recado. João Fausto, em assomo de ira, expulsa seus capangas e manda um pagem (Gaspar Filho) entregar os envelopes.

Luís e Pistola, chateados com João Fausto, resolvem avisar aos maridos das senhoras, o senhor Lima (Edwin Luisi) e o senhor Rocha (Ernani Moraes), da trama urdida por Fausto. O primeiro não liga muito para a possibilidade do cortejo, reforçando a confiança na esposa, mas o segundo, embebido de ciúmes, fica preocupado e decide investigar o caso. Pede então ao Estalajadeiro (Antônio Petrin), em cujo estabelecimento João Fausto está hospedado, para ser apresentado a ele como o senhor Fontes e, com isso, pretende se assegurar das intenções do português e da fidelidade de sua esposa.

Ao mesmo tempo, a filha dos Lima, Ana (Talita Castro), está sendo cortejado por três homens diferentes: Silva (Rafael Primo), sobrinho do poderoso juiz Braga (Marcelo Escorel) - o preferido da família, mas com uma perceptível caracterização afeminada, que termina, no fim do filme, com a consumação de uma relação homossexual com Gomes (Luciano Vidigal), empregado do senhor Rocha -, o dr. Caius (Chico Diaz), médico francês de sotaque carregado e temperamento explosivo, e, por fim, o jovem Franco (Daniel Del Sarno), um rapaz da capital, aristocrata falido que aporta a Tiradentes em busca de um casamento vantajoso financeiramente, e por quem de fato Ana está apaixonada e com quem pretende se casar.

Esses dois eventos paralelos vão pouco a pouco se encontrando, em meio a um sem-número de qüiproquós e confusões cômicas, que vão resultar, no desfecho, em uma espécie de celebração mágica onde todos na cidade se reúnem para enganar João Fausto e fazê-lo acreditar que está sob efeitos de criaturas sombrias e fantasmas. Por outro lado, trama-se o casamento secreto de Ana com os três pretendentes, mas ela consegue fugir das armadilhas e, finalmente, celebrar a sua união com Franco (que, de fato, acaba se apaixonando por ela). Findos todos os conflitos - ciúmes, tramas, artimanhas e disputas - os personagens se unem e lançam a lição de moral para João Fausto, que se formaliza na fala dele: "Começo a perceber que servi de asno. Vejo agora que pode ser ridículo o espírito quando se ocupa de más obras". Como no universo mais célebre da comédia, o filme termina com a celebração coletiva da união amorosa, e a transformação interna do personagem via "moral da história".

De certo, ao inserir a história no século XIX, o filme poderia buscar vinculações farsescas com outras obras brasileiras do período, como o teatro de Martins Pena, e o romance 'malandro' - como classifica Antonio Candido (1970) - *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. No entanto, o filme se centra apenas na peça de Shakespeare, construindo uma mise-en-scène extremamente teatral, sem explorar as possibilidades expressivas da narrativa cinematográfica. O tom de farsa está sem dúvida na origem do texto shakespeariano - presente ainda na influência direta da *Commedia dell'arte* italiana - e com o qual o filme também busca filiação. Porém, seja como farsa do século XIX, seja como filme do século XXI, *As alegres comadres* não se firma como uma obra segura, e seu maior problema está na relação que estabelece com o texto: os personagens se tornam caricatos pela tipificação exagerada (sugerida, inclusive, nos créditos iniciais) e pela declamação excessivamente teatral das falas.







Figura 20.

Nesse caso, as **dominantes genéricas** do universo da comédia farsesca, embora influindo na caracterização dos personagens e das falas, não se materialização em uma verdadeira vinculação da história da peça com a tradição cômica brasileira do século XIX, nem muito menos com o carnaval e a paródia que estão na base de nossa formação cultural. Ao invés de explorar esse contato intercultural, o filme apenas insere a trama da peça de Shakespeare em uma cidade brasileira do século XIX, escolhida por ser um grande centro de trocas comerciais com Portugal. Como evidencia Eduardo Valente, comentando sobre as deficiências estilísticas do filme:

> Temos um jovem casal que pretende se juntar pelo qual não temos qualquer interesse, temos um "vilão" farsesco que mais lembra o teatro infantil, temos casais maduros sem qualquer

> vida, temos personagens secundários absolutamente desinteressantes. É bastante doloroso ouvir falas como "essas notícias me põem completamente aturdido", onde todos os estados de espírito dos personagens parecem estar no que se diz e não no como agem ou como se colocam em cena. Se sucedem cenas e mais cenas de personagens anunciando o que farão a seguir (e fazem mesmo), ou explicando o que se deu antes, ou explicando como se sentem (onde é especialmente ruim um lento close no personagem de Ernani Moraes com um off onde ele explica o que sente/pensa). Parece, de fato, que assistimos a uma grande primeira leitura de um texto a ser encenado no teatro – só que até a peça final, pronta, parece que ainda precisaríamos de uns bons meses de ensaios (VALENTE, 2003, s/p)[12].

Quando pensamos na **língua falada** - como já está expressa na fala final de João Fausto -, percebemos a principal questão do processo adaptativo e, de modo análogo, dos problemas de estrutura do filme. Embora a transposição da trama para o ambiente no Brasil no século XIX evoque estratégias de articulação simbólica muito criativas no âmbito da adaptação intercultural (como a referida, e não formalizada, relação com a literatura picaresca do período), *As alegres comadres* parece cair no fosso do respeito excessivo: o fato de a diretora ter ido duas vezes a Stratford-upon-Avon, fazer pesquisa com as fontes textuais, e de Cecily Berry, diretora da Royal Shakespeare Company, ter assessorado na realização do roteiro, torna o resultado final extremamente irregular, pelo ritmo da narrativa pautado em diálogos escritos mais para a cena teatral que para um filme, em choque com um **estilo de encenação** parcamente trabalhado (como se um plano 'bem fotografado', ou uma montagem límpida, fossem suficientes para a marcação da especificidade cinematográfica). Assim, o que se percebe em *As alegres comadres* é que o respeito exagerado em relação ao texto fonte, ainda mais o texto de um autor tão célebre quanto Shakespeare, parece que atrapalha mais do que ajuda.

Porém, não cabe só ao trabalho da tradução a pouca verossimilhança no processo adaptativo. O filme insere a história na Tiradentes do século XIX, escolhe atores negros para interpretar figuras centrais da narrativa - como o padre (Milton Gonçalves), a senhora Rocha e mesmo Pistola - e, ainda assim, não tensiona em nenhum momento a questão da escravidão no período, como se, socialmente, fosse o fato mais corriqueiro da época um padre ou a esposa de um rico comerciante serem negros. Ou seja, ao abdicar pôr em tensão a relação entre brancos e negros no período, simplesmente excluindo o fato social da escravidão do escopo narrativo da trama, o filme não produz um efeito intercultural concreto, e, com isso, deixa de explorar a transposição da história para a realidade brasileira como um elemento estético importante para o processo de adaptação.

Nesse sentido, ao transpor *The merry wives of Windsor* para a Tiradentes do século XIX, busca-se uma espécie de equivalência **cronotópica** com a noção de que aquela história se desenrola no

---

[12] Capturado de internet: <http://www.contracampo.com.br/53/asalegrescomadres.htm>. Acesso em 25/07/2008.

passado, com os entreveros entre os casais possíveis apenas na sociedade brasileira colonial. O plano inicial, com alguns homens peneirando junto a um rio em busca de ouro, e o trem por onde chega João Fausto passando ao fundo, mostra claramente que o seu interesse está apenas na grande explosão de capital oriundo da extração do ouro na região. No entanto, o cronótopo aqui não funciona como um artifício determinante para a construção dos sentidos do filme - como as outras adaptações de Shakespeare no cinema brasileiro - servindo tão somente de um pano de fundo opaco sobre o qual a história se desenrola teatralmente.

Não é exagero, ou leviandade, afirmar que o filme não fez sucesso algum: em termos quantitativos, a produção captou R$ 2.704.334,79 através de leis de incentivo, levou apenas 2.977 espectadores pagantes ao cinema, com um lucro de R$ 21.486,00 (ou seja, nem 10% do total gasto)[13]. O fato de o lucro em ingressos não suprir os gastos com a produção não é exclusividade do filme de Leila Hipólito – na verdade, trata-se bem mais da maioria dos casos no cinema brasileiro da Retomada. Além disso, não podemos inferir que a carreira comercial de um filme seja o dado exclusivo para entendê-lo em todas as suas dimensões sociais, econômicas, políticas e culturais. Porém, o fato de uma adaptação de Shakespeare render tão pouco nas bilheterias, pode ajudar a compreender as escolhas estéticas construídas pelo filme através do processo de adaptação. Isto é, o contato de Shakespeare com a realidade brasileira, quando não colocado em devida tensão de significado, pode resultar infrutífero, visto que, como está na base de nossa formação cultural, essa tensão como o "outro estrangeiro" está em tudo o que fazemos, tudo o que consumimos e, certamente, em tudo o que somos.

6. Visões brasileiras de *Romeo and Juliet*

A relação que os filmes brasileiros adaptados de *Romeo and Juliet* estabelecem com o texto-fonte é sempre mediada por outros gêneros, retóricas ou mesmo produtos culturais (como histórias em quadrinhos ou times de futebol), diretamente ligados ao imaginário e à cultura nacionais. Na composição da história, percebe-se apenas a manutenção de algumas cenas paradigmáticas da peça (como a do balcão, a da festa dos Capuleto e a da morte do casal) e a estrutura principal da trama, ainda que re-significada em outros contextos: a briga entre os pais dos jovens apaixonados, que interfere no relacionamento, pode ser tornar conflito de classe, de grupos rivais do tráfico ou de torcidas de futebol.

[13] Fonte: Site da ANCINE. < http://www.ancine.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=804>. Acesso em 21/03/2007.

Além disso, todos os filmes se empenham em inserir a trama da peça num contexto e numa retórica brasileiros, seja pelo espaço de encenação em que o filme é locado, seja por signos (músicas, sotaques, gírias e outras práticas culturais) que informam e localizam o filme no Brasil.

De todas as peças shakespearianas, *Romeo and Juliet* registra, sem dúvida, o maior número de adaptações cinematográficas, sejam elas mais afeitas em representar a história no contexto da Verona em fins da era medieval (como nos filmes de George Cukor, Renato Castellani e Franco Zeffirelli), sejam elas novas formas de inserção da trama em contexto sócio-culturais diferentes da matriz textual - e, aqui, a lista se amplia e abarca obras tão diferentes como a apropriação cômica de Miguel M. Delgado (*Romeo y Julieta*, 1943, com Cantinflas como protagonista), a versão musical de Robert Wise e Jerome Robbins (*West Side Story*, 1961), o drama de guerra de Jirí Weiss (*Romeo, Julia a tma*, 1962), a adaptação bollywoodiana de Mansoor Khan (*Qayamat Se Qayamat Tak*, 1988), a atualização de Baz Luhrmann (*Romeo + Juliet*, 1996) e a animação contemporânea de Kelly Asbury (*Gnomeo and Juliet*, 2011). A diversidade e a variação de estilos, formas e práticas adaptativas em torno de *Romeo and Juliet*, que estão na base de sua inserção no cinema - lembremos que um dos primeiros filmes shakespearianos a estruturar uma narrativa chama-se *Indian Romeo and Juliet* (1912, dir. Laurence Trimble) e se trata de uma inserção da trama no contexto indígena dos Estados Unidos pré-colonização - possuem paralelo às próprias versões brasileiras, cada qual utilizando estratégias muito particulares de se relacionar com a peça.

De modo geral, duas questões de fundo estruturam *Romeo e Juliet* e, em muito sentido, garantem a sua permanência no imaginário cultural da modernidade: o amor trágico juvenil e, diretamente relacionado a ele, o conflito de gerações. Como aponta Marjorie Garber (2008: 46), "A disponibilidade de *Romeo and Juliet* como uma história de amor cabível de ser transposta, sem estar atada a mitos antigos ou à história, como *Trolius and Cressida* e *Antony and Cleopatra* pode certamente ter ajudado em sua direção rumo a se tornar um mito moderno"[14]. Muito de sua ubiqüidade, portanto, parece se sustentar na capacidade dessa história, sem uma vinculação mitológica anterior, poder ser transposta para um sem-número de situações sócio-histórica, em que amor juvenil e conflito geracional se modulam em novas formas de relação da história com o cronótopo em que se insere.

Outro elemento fundamental para a inserção de *Romeo e Juliet* na modernidade está na possibilidade, sempre aventada nas adaptações modernas, de o desfecho trágico da história ser

[14] Tradução nossa: "The availability of *Romeo and Juliet* as a transposable love story, not tied to ancient myth or history like *Trolius and Cressida* and *Antony and Cleopatra* may actually have helped move it in the direction of a modern myth".

transposto em uma solução cômica, marcadamente definida pelo *happy end* no final em que as tensões sociais e políticas que inviabilizam a conformação do casal são dirimidos e o casamento, que, como aponta Andrew Horton (2000: 15) é uma cena sintomática de desfecho cômico, pode enfim concretizar a união entre os opostos. Como veremos mais adiante, em dois filmes brasileiros (*O casamento de Romeu e Julieta* e *Didi, o Cupido Trapalhão*) é exatamente o casamento no final garante e celebra a união entre os oposto (no primeiro, corinthianos e palmeirenses, e, no segundo, ricos e pobres).

> Peça, balé, filme, musical, canção de rock, desenho animado, publicidade: *Romeo and Juliet*, uma peça que antecipou, documentou e, em certa medida, escreveu o conceito de "cultura jovem", tem constantemente achado novos gêneros, pertinentes ou impertinentes, nos quais encena o pesado diálogo entre maturidade e imaturidade, experiência e instinto, "nós" e "você", "agora" e "sempre" (GARBER, Ibidem: 61)[15].

Com isso, podemos afirmar que a longa e variada tradição de adaptações cinematográficas da peça veronense pode ser justificada por um conjunto de elementos inerentes ao texto shakespeariano que possibilitam a abertura para os processos paródicos, intertextuais e interculturais tão comumente utilizados desde os primeiros filmes: tematicamente, portanto, temos a questão do amor juvenil - mobilizando, como tal, uma platéia cinematográfica das mais rentáveis - e o conflito de gerações, este último podendo ser transposto para qualquer situação em que os "pais" (ou os membros mais influentes de determinada comunidade) do casal apresentam posições opostas no desenho da organização social em que se inserem; além disso, a proximidade do tema do amor com o gênero cômico - vinculação essa que se verifica nas próprias comédias de Shakespeare - permite essa transposição da trama para o esse universo cômico, onde marcadamente se percebe a mudança do desfecho, quando o suicídio trágico é substituído pelo casamento celebratório da união dos opostos.

Vejamos, então, como esses processos se adaptação intercultural de *Romeo and Juliet* se concretizam no cinema brasileiro, tentando identificar os procedimentos estilísticos utilizados para transpor os elementos estruturais do texto-fonte para o filme adaptado, sempre tendo em mente a questão da cultura como um prisma mediando os dois produtos. Para isso, devemos utilizar a metodologia e as categorias de análise propostas (língua, trama, cronótopo, dominantes genéricos e estilo de encenação), para que possamos inferir como cada elemento transposto se insere no ambiente

---

[15] Tradução nossa: "Play, ballet, film, musical, rock song, cartoon, advertisement: *Romeo and Juliet*, a play that antecipated, documented, and to a certain extent scripted the concept of 'youth culture', has consistently found new genres, pertinent and impertinent, in which to stage the fraught dialogue between maturity and immaturity, expirience and instinct, 'we' and 'you', 'now' and 'then'".

cultural brasileiro, sempre em tensão tanto com a matriz textual shakespeariana, quanto com o papel que a figura do autor ocupa no imaginário cultural da modernidade.

A primeira obra a adaptar *Romeo and Juliet* no Brasil data de 1979 e é, na verdade, um produto híbrido: chama-se *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, e foi um especial feito para a TV Bandeirantes a partir da peça teatral homônima e, em seguida, lançado no cinema e depois em VHS. Dirigido por José Amâncio, sob supervisão de Maurício de Souza, o filme tem locações em Ouro Preto-MG, com atores reais usando máscaras dos famosos personagens das histórias em quadrinhos da *Turma da Mônica*. O filme é, na verdade, uma adaptação da versão dos quadrinhos[16] para o teatro (considerada o maior sucesso da *Turma da Mônica* nos palcos), escrita por Yara Maura e por ela mesma roteirizada para o filme. Aqui, podemos perceber o grau de circularidade em que a obra shakespeariana foi inserida: das histórias em quadrinhos, para o teatro, depois, para a televisão e, por último, para o cinema e o *homevideo*. A adaptação, nesse sentido, segue o caminho que em muito define as escolhas a partir das quais os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra e, assim, sucessivamente.

Com tom de história infanto-juvenil, a trama de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* se desenvolve a partir das músicas que já haviam feito sucesso na peça teatro e que saíram anteriormente em LP. No que se refere à **trama**, Romeu Montéquio Cebolinha e Julieta Monicapuleto apaixonam-se, no entanto, a briga entre as famílias atravanca a relação. A construção dos personagens é muito particular: Romeu é uma espécie de malandro, que quer arrumar outra namorada depois de ter terminado com Rosalina. Ele conhece Julieta na festa dos Capuletos, para a qual fora de penetra, sem ser convidado. Após um número musical em que Julieta e sua Ama (aqui, chamada de Amagali e interpretada pela personagem glutona dos quadrinhos) contam um samba-canção, Romeu Cebolinha segue para a varanda do castelo dos Capuleto, dizendo para o espectador: "Lá vou eu para a famosa cena da sacada". Esse tipo de referência ao tema shakespeariano, em que os personagens dentro da trama têm consciência de participar de uma "história que se repete", é uma das principais características dos filmes shakespearianos no Brasil.

De fato, o livro em quadrinhos que serve de fonte para o filme é dividido em quatro capítulos, contando com os seguintes sub-títulos:

---

[16] A versão em quadrinhos pode ser encontrada, na íntegra, em: http://www.monica.com.br/comics/rom-juli/welcome.htm

- Capítulo 1: Na cidade de Verona, na Itália, há muito tempo...
- Capítulo 2: A cena do balcão
- Capítulo 3: O casamento
- Capítulo 4: E o amor nasceu

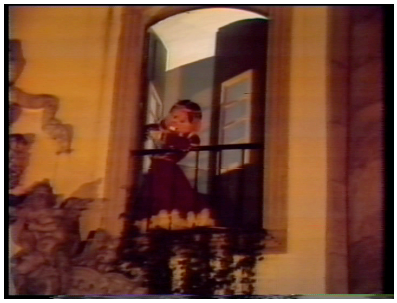
A cena do balcão, destacada como um subtítulo com sentido cultural próprio, recebe uma atenção bastante destacada, ocupando onze páginas, das quarenta e sete que compõem o livro. Como na peça, ela ocupa lugar central no trama, marcando de vez o estreitamento da relação entre Romeu e Julieta. Em diálogo com a longa tradição de "cenas do balcão" no cinema brasileiro, em especial, as apropriações paródicas de Generoso Ponce, Watson Macedo e Roberto Farias, esse é um momento de grande explosão cômica, em que o lirismo do texto shakespeariano em torno das imagens do rouxinol e da cotovia e sua relação com o ápice da noite ou com o raiar do dia, é substituído por um jogo de palavras, marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposicionam os sentidos dramáticos da cena.



Figura 21.

Assim, ainda que a trama central do amor juvenil e do conflito geracional, em seu sentido mais amplo, seja mantida - mesmo com o apagamento quase completo da trama de Mercúcio -, a alteração nas **dominantes genéricas** acaba impondo um novo desenho para a história. Com isso, a transformação da tragédia shakespeariana em uma comédia musical infanto-juvenil requer o abrandamento dos conflitos dramáticos (tornados, em sua maioria, em simples reviravolta para o encaminhamento da ação, como ocorre com a expulsão de Romeu Cebolinha de Verona) e a redefinição da caracterização dos personagens, os quais, além de ganharem tons mais cômicos e farsescos, são mediados pela existência anterior dos personagens nas próprias histórias em quadrinhos: por exemplo, a Mônica que é bruta e destemperada, o Cascão que não gosta de tomar banho, a Magali que come o que vê pela frente, etc.

Portanto, a construção dos personagens shakespearianos nessa história em quadrinhos - e, de modo análogo, no filme adaptado - é resultado, além da sua existência anterior nas tirinhas e nos livros, do novo posicionamento das dominantes genéricas no processo adaptativo. Assim, ao contrário de Romeu - que, como já antecipamos, é caracterizado como um malandro -, Julieta é uma personagem forte, ao ponto de ser ríspida e bruta - tal qual a Mônica das histórias em quadrinhos. Na cena do balcão, ela exige que Romeu suba para beijá-la, mas este, todo atrapalhado, tenta escalar a parede por uma trepadeira e acaba não tombando no chão. Depois de ouvir o pai de Julieta, que acordara com o barulho, perguntando o que se passava lá fora, o casal se despede e Julieta marca um encontro para o dia seguinte, junto à Igreja de Frei Lourenço Cascão para o casamento. “Casamento? Mas quem falou em casamento?”, pergunta Romeu. “Nós”, responde Julieta. No dia seguinte, na espera do Frei Cascão, Romeu pensa alto: “essas *galôtas* são todas iguais, nem bem começa o *namolo*, já vêm falando em casamento”[17].





[17] Uma das principais características do personagem Cebolinha é trocar o r pelo l. Por isso, as palavras garota e namoro estão grafadas como ele fala.

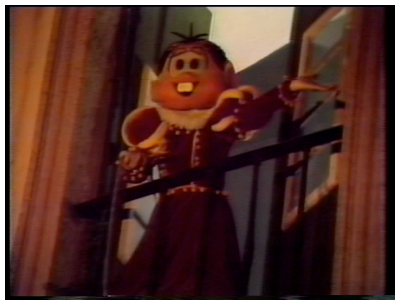














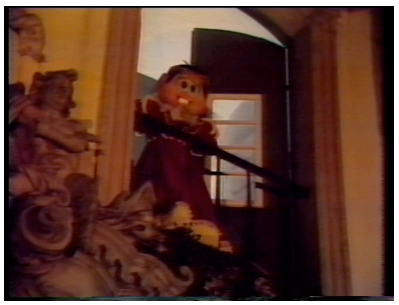






Figura 22.

Na fala de Romeu, podemos perceber como a questão da **língua falada** se manifesta no processo de tradução do texto shakespeariano: não apenas se estabelece uma dicção própria para os personagens - dicção essa que está, mais uma vez, na própria história em quadrinhos - como se encaminha para a construção de um texto cômico a partir das indicações da matriz textual (por exemplo, o casamento de fato ocorre na peça, mas que, aqui, embora se consuma, é logo interrompido pelo jogo de bolinhas de gude em que Romeu Cebolinha vai brigar com Chico Bento Tebaldo e ser expulso da cidade pelo Príncipe Xaveco de Verona[18]).

Mais uma vez, é na cena do balcão em que se verifica com maior precisão o processo tradutório mediado pela adaptação intercultural. Primeiramente, todo o solilóquio inicial de Romeu, presente na peça, é transformado, no filme, em alguns versos do personagem indo em direção ao castelo dos Capuleto e reclamando que está perdendo o filme da madrugada - esse, um elemento cultural comum da televisão brasileira da época, em que passava, em programas como o Corujão, filmes célebres no período noturno. Romeu, ao se aproximar do balcão, ouve então de Julieta, com uma entonação cômica que destaca o som retroflexo do R: “Romeu... onde está o Romeu?Onde está que eu não o acho?” (traduzindo a fala de Julieta na peça: “O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo?” (Ato II, cena II).

Em seguida, Romeu se interroga, “Será que ela não enxerga?”. Logo depois, Julieta começa a chamar Romeu de modo mais agressivo, contrastando o momento lírico com uma fala irascível - típica da personagem Mônica nos quadrinhos - e, com isso, gerando um efeito cômico. Romeu, então, se apresenta para ela e fala: “Qualé, ó doce Julieta? Não vê que estou aqui embaixo?”. E, em seguida, ela começa a cantar os seguintes versos, em um tom lírico e romântico, entrelaçando os dedos de modo

---

[18] Como se percebe, os nomes dos demais personagens da peça seguem padrão semelhante e são transformados em algum dos personagens do universo da Turma da Mônica, criando, com isso, o entrechoque cômico motivado pela junção do nome shakespeariano com o nome dos quadrinhos. Outros exemplos constantes do livro e do filme são: Zé Lelé Mercúcio, Anjinho Benvólio e Zé Arauto da Roça.

langoroso:

> Se você não puder, por amor a mim,
> Deixar de ser um Montéquio Cebolinha
> Nosso amor chegará ao fim
> Mas se assim não for,
> tenho algo a propor,
> Não sou Julieta,
> E sim o seu amor.

A referência aqui é direta ao texto da peça, mais especificamente ao momento em que Julieta, em um monólogo que, acredita ela, ninguém mais escuta, descreve a incongruidade de ter Romeu um nome que representa um inimigo de sua família. Romeu, no entanto, está escondido embaixo da sacada e a ouve praguejando contra essa situação. Eis abaixo a fala de Julieta,

> 'Tis but thy name that is my enemy;
> Thou art thyself, though not a Montague.
> What's Montague? it is nor hand, nor foot,
> Nor arm, nor face, nor any other part
> Belonging to a man. O, be some other name!
> What's in a name? that which we call a rose
> By any other name would smell as sweet;
> So Romeo would, were he not Romeo call'd,
> Retain that dear perfection which he owes
> Without that title. Romeo, doff thy name,
> And for that name which is no part of thee
> Take all myself (Ato II, Cena II).

No filme, logo depois dos versos cantados por Julieta, a música ganha um ritmo mais ligeiro, em estilo foxtrote. Romeu, então, retruca cantando, não mais com uma tonalidade romântica e sedutora, mas com um jeito jocoso e cômico, interpondo à canção de Julieta, imediatamente anterior, um sentido contrastante, tanto no ritmo mais ligeiro, quanto na letra da música. Isso denota como a utilização do estilo musical, nesse momento específico do filme, funciona para demarcar a própria caracterização dos personagens em cena (Mônica é romântica, ainda que exigente e ríspida, e Romeu é meio malandro, mesmo que ingênuo). Segue abaixo a letra da música cantada por Romeu, em que se destacam, mais

uma vez, as palavras que o personagem não consegue pronunciar corretamente, trocando a letra R pela letra L:

> Ouça isso, Julieta:
> Eu *quelo* subir aí,
> Mas a coisa está *pleta*,
> Pois não dá *pla* sair daqui!
> Ei! Puxe essa *tlepadeila*,
> Ajude o seu *Lomeuzinho*!
> Até *palece blincadeila*,
> Minha capa está *plesa* num espinho!

O que se segue é uma seqüência de qüiproquós, com Julieta demandando que Romeu suba na sacada e ele tentando, inutilmente, achar uma solução para atender às exigências de sua amada. Acabam gritando um com o outro, acordando com isso o pai de Julieta, o senhor Capuleto, que grita de dentro do castelo, inquirindo sobre aquela barulheira. Nesse momento, Romeu Cebolinha assobia, como se fosse um pássaro, e o senhor Capuleto pergunta: "É a cotovia, que anuncia o dia?", e Romeu, no estilo malandro que lhe caracteriza, responde: "Não... é o *louxinol* do *alebol* que está deixando o ninho". O senhor Capuleto, sem se dar conta de quem lhe havia respondido, sentencia por fim: "Então eu posso dormir mais cinco minutinhos".

Aqui ocorre não uma confusão comum quando se trata de *Romeo and Juliet*: o diálogo em que o casal fica, à beira do nascer do dia, disputando ser o rouxinol ou a cotovia o pássaro que canta naquele momento está, na verdade, na cena cinco do terceiro ato, no momento em que Romeu, depois de seu imbróglio com Tebaldo, deve deixar a cidade e, em seguida, encontrar-se com Julieta para, secretamente, casaram-se. Há, nesse caso, uma fusão entre eles diálogo do terceiro ato e a cena do balcão no segundo ato, unindo dois elementos que estão separados na peça - é algo semelhante ao imaginário cultural que associa a imagem de Hamlet segurando a caveira, com os versos iniciais do famoso solilóquio "Ser ou não ser, eis a questão" (de fato, são momentos bem diferentes da peça de Shakespeare).

No entanto, há uma relação mais direta dessa passagem com o filme *Carnaval no fogo*, visto que o texto dito por Romeu em *Mônica e Cebolinha...* é muito semelhante ao de Oscarito e Grande Otelo no filme de Watson Macedo. Aqui, novamente a história do rouxinol e da cotovia é deslocada para a cena do balcão do segundo ato, com um estilo cômico de construção da cena que sem dúvida

influenciara Maurício de Souza e sua equipe na feitura da história em quadrinhos. Nesse sentido, a questão da língua falada, nesse filme, deve ser vista por dois viéses complementares: há a utilização do texto traduzido para o português, implicando, com isso, em alterações nas palavras e no sotaque próprio dos personagens agora tornados cômicos, e há os deslocamentos de sentido inerentes à inserção da história em um contexto sócio-histórico e estilístico particular (ou seja, o fim dos anos 1970 no Brasil e a utilização de músicas e canções mediando a apresentação dos conflitos e, consequentemente, o desenvolvimento da trama.

Isso está diretamente ligado à categoria do **cronótopo**, isto é, à relação entre o tempo-espaço da encenação e o contexto sócio-histórico em que a obra foi criada. Assim, embora tenha sido filmado em Outro Preto, no interior de Minas Gerais, o filme faz questão, através da apresentação inicial do Zé Arauto da Roça, de reiterar que a história se passa em Verona. Inclusive, a escolha de Ouro Preto como locação, com o cenário histórico do Brasil colonial, parece intencional para demonstrar que aquela história se desenrola em um passado imperial, o único aparentemente capaz de explicar a briga entre as famílias rivais. A utilização das roupas - com babados, capas, reentrâncias e bordados nenhum um pouco similares às vestimentas modernas - também auxiliam na definição do tempo e do espaço da encenação.

Na cena final, os personagens são subitamente transportados para uma boate *disco* para cantar a música de encerramento - em que, num tom de pacifismo comum à Guerra Fria, todos conclamam que "Só o amor pode transformar o mundo e já é tempo de fazer explodir a bomba do amor". Esse desfecho visivelmente fantástico também ajuda a entender a relação do processo de adaptação intercultural com o cronótopo, visto que o filme aproxima duas questões aparentemente díspares como guerra e boate, que, no entanto, faziam parte do ambiente cultural da segunda metade da década de setenta. Lembremos ainda que *Mônica e Cebolinha...* teve a sua primeira exibição na televisão, e exatamente um ano antes, em 1978, estreava a novela *Dancin' Days*, de Gilberto Braga, exibida pela Rede Globo e que popularizou a música e as boates *disco* em todo o país. A cena final do filme - que, na história em quadrinhos, se passa nas ruas de Verona após todos os conflitos serem resolvidos e o *happy end* estar assegurado - parece estar diretamente influenciado por esse contexto sócio-histórico particular.

Uma situação também muito importante ocorre quando, no filme, Frei Cascão e Julieta estão buscando uma solução para o caso de Romeu, que, no campeonato de bolinhas de gude, interferiu na briga entre Zé Lelé Mercúcio e Chico Bento Tebaldo, derrotando esse último. O príncipe Xaveco de Verona, que havia proibido brigas, expulsou Romeu da cidade. Portanto, para evitar a separação

definitiva do casal (que já conta com a antipatia entre as suas famílias), Frei Cascão pensa numa saída e, após alguns instantes de reflexão, surge com a idéia de consultar um livro: o volume grande, no tamanho de um livro sagrado, com letras em caligrafia trabalhada, mostra nitidamente: *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Logo em seguida, Julieta sugere: "Procura um final feliz aí pra gente...".



Figura 23.

Aqui, o recurso à auto-referência cria uma importante característica no **estilo de encenação** do filme. Além dos já citados recursos à transposição do trágico ao cômico e à utilização de músicas cantadas pelos personagens na diegese, essa consciência auto-referenciada parece definir finalmente o modo como o filme se relaciona com a matriz textual shakespeariana. Ao trazer a materialidade do livro para dentro da diegese, fazendo com que os personagens leiam na tela a história que encenam, o filme comenta o próprio estilo dramático de Shakespeare, que, como já vimos diversas vezes durante essa tese, recorre à auto-referencialidade para apresentar o modo como os indivíduos estão imersos constantemente em processos de encenação da própria vida.

Na seqüência, o filme mostra a cena do envenenamento do casal, em que Romeu e Julieta se deitam e Frei Cascão começa a rezar pelos amantes mortos. Julieta, porém, se levanta e reclama que não, assim não pode, o final foi muito triste. E Romeu, também erguido, corrige Julieta: "no Shakespeare é assim, tudo muito *lomântico*, tudo muito bonito, mas muito *tliste* também. *Lomeu* e

Julieta se *saclificalam* muito, mas foi assim que as duas famílias *fizelam* as pazes..."[19]. Ao que Julieta, no tom orgulhoso e duro que lhe caracteriza, responde: "Ah, é? Mas eu não topo. Shakespeare que me desculpe, mas eu vou dar um outro jeito no final dessa história". Ela então vai ao encontro do príncipe Xaveco de Verona, lhe dá umas coelhadas[20] na cabeça e Romeu é perdoado. No fim, ainda com receio de se casar com Julieta, Romeu tenta despistá-la. Mas Frei Cascão, dizendo que aquela história deu muito trabalho para não ter um final feliz, empurra Romeu para Julieta e todos, de repente, estão na referida boate, com a luz em néon típica de fins dos anos 1970, cantando a música de encerramento do filme.

É importante enfatizar que a adaptação do filme *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, embora seja mediada pelos quadrinhos, depois pela peça de teatro, pelo especial de televisão e, por último, pelo cinema, mantém muito presente a história que lhe serviu de fonte, inserindo na imagem, inclusive, a materialidade do livro *Romeu e Julieta*. Os personagens têm consciência da encenação em que se encontram – sabem de Shakespeare e do texto-fonte, mas, apesar da deferência, investem para transformá-lo, para melhorá-lo a partir das dominantes genéricas do filme (nesse caso, a comédia musical infanto-juvenil) e do estilo de encenação que propõe para a história. A fala de Julieta, que interfere incisivamente no texto shakespeariano, é uma aula de adaptação: embora respeite a história escrita por Shakespeare, decide mudá-la para que se ajuste melhor aos fins próprios de seu gênero fílmico e, em último sentido, ao público a que se dirige.

Mais de vinte anos depois do primeiro *Romeo and Juliet* audiovisual no Brasil, foi lançado em 2003 o filme *Didi, o cupido trapalhão* (dir. Paulo Aragão e Alexandre Boury), que retoma e atualiza a trama da peça de Shakespeare, novamente em uma chave cômica. De modo análogo ao filme anterior, Renato Aragão utiliza aqui o tema shakespeariano do amor (não mais juvenil em si, visto que os atores Daniel e Jackeline Petkovic possuem em cena, respectivamente, trinta e cinco e vinte e três anos) para construir uma história em que o embate entre as "famílias" é, na verdade, tornado conflito de classe: Romeu é um entregador de pizzas, com ambição a cantor romântico, e Julieta é a filha de um grande empresário da região (não verbalizada, mas visivelmente o Rio de Janeiro).

No que se refere à **trama**, o filme conta a história de um anjo de nome Didi - cognome ancestral do personagem interpretado por Renato Aragão desde os anos 1970 em programas de televisão e no cinema -, que após se envolver em diversas confusões no céu, é mandado para a Terra como cupido,

---

[19] Mais uma vez, Cebolinha troca o r pelo l.

[20] A personagem da Mônica possui um coelho de pelúcia, chamado Sansão, com o qual bate em que lhe desagrada.

com a incumbência de, se quiser voltar para o paraíso, unir pelo menos um casal em dificuldade. Na sua busca, Didi se depara com o entregador de pizza Romeu (o cantor sertanejo Daniel), rapaz pobre aspira a ser músico de sucesso. Didi, então, lhe promete ajuda na sua busca profissional e em lhe arranjar uma namorada, ao que Romeu não acredita - não sabe ele que Didi, de fato, tem poderes celestes garantidos por sua condição angelical.

Do outro lado da rua, Didi vê uma jovem loira e rica, e decide que ela será a namorada de Romeu. O anjo, então, de forma um tanto inverossímil, começa a trabalhar de mordomo na mansão de Dr. Poleto (Mauro Mendonça), pai da moça, que se chama Julieta e está prometida para casar com o empresário Páris (Aramis Trindade) - uma aproximação mais radical com a peça, especialmente pela escolha dos nomes dos personagens. Enquanto arruma uma série de confusões para juntar o casal, dois anjos acompanham do céu, como se o vigiassem à distância, as peripécias de Didi em sua jornada. Ao ouvir que os nomes do rapaz e da moça são Romeu e Julieta, os anjos no céu se assustam e comentam que Didi escolheu o casal mais difícil para tentar unir. Nesse filme, como vimos também em *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, a própria obra se mostra consciente da fonte literária que alicerça a narrativa, a ponto de comentarem entre si sobre as suas características. Nesse sentido, o Romeu e a Julieta da história atualizada no filme não estão afastados do texto shakespeariano que lhe serve de fonte: pelo contrário, os personagens, dentro da diegese, denotam ter conhecimento do texto-fonte.

Isso fica evidenciado no momento em que Didi, percebendo que Julieta está prometida por seu pai para casar com Páris, puxa Romeu para um lado e diz: “Não, isso não vai dar certo. Você não conhece a história? Shakespeare?”. A consciência do tema shakespeariano, mais uma vez, perpassa a trama do filme, deixando nítida a tensão entre a manutenção da estrutura da matriz textual (especialmente, o final trágico que não combina com as convenções da comédia romântica) e a atualização para a realidade e a cultura brasileiras. O conflito entre as famílias é transformado em conflito social (Julieta é de família rica e Romeu, pobre, nem família tem), permitindo assim a expressão do ideário romântico, perpetuado pelas matrizes melodramáticas comuns à cultura nacional (da qual se destaca a telenovela), de que o amor vence quaisquer barreiras (ideário esse que está distante do texto shakespeariano – como nos diz Harold Bloom (2001, p. 132), no caso de *Romeo and Juliet* não há subterfúgios: “é o fim do amor ou o fim da vida”).

Como vimos, então, a trama do filme, embora guarde a similitude da aparante impossibilidade de consumação do amor romântico, sofre sensíveis alterações para se adequar ao estilo de comédia

romântica a que se propõem os realizadores - o desfecho celebratório, marcado pelo casamento, mais uma vez demonstra o caminho do trágico para o cômico. Isso é exatamente a materialização de mudanças estruturais no trânsito do texto-fonte para o filme adaptado, tendo como força central as **dominantes genéricas**, que impõem as alterações na trama tendo em vista exatamente o gênero cinematográfico em que se insere, gênero esse que possui longa tradição na história do cinema brasileiro (desde as primeiras chanchadas, certamente) e na trajetória de Renato Aragão n'Os Trapalhões, que, inclusive, costumeiramente recorria a *Romeo and Juliet* em esquetes cômicos nos seus programas televisivos.

A **língua falada** é um dos elementos que menos proximidade possui com o texto shakespeariano. Em *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, havia, como nós vimos, aproximações tradutórias de trechos da peça tornados, em sua maioria, versos das canções apresentadas em cena; de modo semelhante, em *Didi, o cupido trapalhão* os diálogos são quase exclusivamente originais, cheios de intencionalidades cômicas (nem sempre realizadas em sua plenitude), mas vez ou outra alguma relação se pode estabelecer entre o texto falado no filme e a peça de Shakespeare.

Por exemplo, na cena do balcão, há uma sutil aproximação da fala dos personagens com o texto da peça. Auxiliado por Didi, Romeu tenta subir no muro para chegar à sacada do quarto de Julieta. Após alguns gags físicas, em que Didi prende o pé nas costas de Romeu e, depois, cai do alto e se esborracha no chão, Julieta aparece e fala, "Ai, Romeu, onde você está, Romeu? Eu prometo à lua, não serei esposa de Páris. E amarei eternamente meu querido Romeu, mesmo que não possa com ele viver". Ao fim da fala, Romeu surge ao seu lado, e diz: "Olha que promessa é dívida, heim". Os dois então se abraçam apaixonados e entram no quarto de Julieta.










Figura 24.

A questão da “promessa à lua” aparece, na peça shakespeariana, de outro modo: é na verdade Romeu quem jura pela lua o amor por Julieta, através dos seguintes versos: “Lady, by yonder blessed moon I swear/ That tips with silver all these fruit-tree tops” (Ato II, Cena II). Ao que ela, enfatizando as inconstâncias da lua em seu ciclo, responde: “O, swear not by the moon, the inconstant moon/ That monthly changes in her circled orb/ Lest that thy love prove likewise variable” (Ibidem). É, portanto, uma imagem poética que reforça, na fala de Julieta, a potência eternizante do amor entre eles, que não pode ser comparado à lua, posto que essa, por natureza, passa por diversos ciclos (cheia, minguante, nova e crescente) e é, consequentemente, inconstante.

No filme, a utilização da imagem da lua é não somente deslocada de personagem (é Julieta

quem jura, e não Romeu) como ocupa um significado muito diferente, posto que o sentido de volatilidade presente nos versos da peça é esquecido em favor de uma associação inconseqüente com a célebre passagem da cena do balcão. Aparentemente, não há qualquer preocupação estilística no processo tradutório de que resulta a escritura do roteiro e dos diálogos. Por exemplo, a frase dita por Julieta no solilóquio ao balcão - "e amarei eternamente meu querido Romeu, mesmo que não possa com ele viver" - destoa completamente do desenho dos personagens e sua relação na peça. Não existe, para o jovem casal, a possibilidade de não viverem juntos. Tanto assim o é, que eles se casam em segredo e se metem em um estratagema para ficar juntos, que acaba, tragicamente, sendo o princípio de sua própria catástrofe.

Além disso, nessa mesma frase há uma inversão na posição do complemento verbal ("com ele viver", ao invés de "viver com ele"), que também não condiz com a linguagem coloquial falada no restante do filme - linguagem essa repleta de gírias e duplos sentidos, especialmente, na voz de Didi e dos quatro amigos que lhe servem de coadjuvantes (Tadeu Mello, Marcelo Augusto, Kléber Bambam e Jacaré). De fato, esse tipo de construção frasal, mais próprio a uma linguagem rebuscada e poética, é aí colocado precisamente para vincular essa cena à tradição presumivelmente elitista da peça de Shakespeare, como se, na própria construção da frase, estivesse inscrita a tensão entre o popular e o culto de que se vale o filme.

Nesse sentido, *Didi, o cupido trapalhão* possui um método de utilizar o texto verbal da peça, que enfatiza a apropriação de *Romeo and Juliet* mais como um signo cultural cuja trama - supõe-se - pertence ao imaginário cultural do platéia. Fora essa vinculação com a trama do amor trágico - que está marcada, além de tudo, no nome dos personagens -, não se reconhece nenhuma marca clara de ser o filme uma adaptação - até no nome, inclusive, fica mais evidenciada a trama do cupido (ausente da peça shakespeariana) do que a do casal apaixonado. Isso reforça, como falamos, a utilização da peça mais como um signo cultural do que como uma matriz textual, o que demonstra, mais uma vez, a necessidade, para entender melhor o funcionamento desse tipo de adaptação, de um método não intertextual (visto que o texto, em si, está praticamente subentendido), mas intercultural.

Isso pode ser percebido também na inserção do filme em um **cronótopo** impreciso, sem marcas claras de demarcação territorial. A história se passa, basicamente, em três locais: no céu, onde os anjos ficam acompanhando a trama e comentando as ações de Didi, no interior da casa dos Poletos e em seu jardim. A marcação temporal mais precisa não está na definição da mise-en-scène ou na construção de uma temporalidade própria ao filme (que, como tal, aspira a uma suposta "universalidade", reforçando

que essa história pode se passar em qualquer época), mas na utilização, dentro da diegese, de músicas sem função estilística em relação à trama, mas com um apelo popular amplo e matizado. O festa dos Poletos, onde Romeu e Julieta se apaixonam de fato, se torna então o palco para gêneros como o pagode, a música romântica, o forró universitário, o funk e o sertanejo serem atualizados por figuras como Vavá, Marina Elali, Falamansa, Kelly Key, Guilherme e Santigo, além do próprio protagonista Daniel. A função da música no filme, nesse caso, não é comentar a trama ou criar ambiências para os momentos de tensão dramática, mas, como nos programas dominicais de televisão, apenas dar visibilidade aos principais sucessos do momento - por isso, torna-se a marca cronotópica mais precisa, visto que todas as músicas estão ali exatamente por serem bem-sucedidas comercialmente naquele período específico.

Mesmo que não guarde muitos elementos textuais da peça que adapta, o filme mantém alguns de seus momentos paradigmáticos, como a já citada cena do balcão, a festa dos Capuletos e a (aparante) morte por envenenamento. Nesta última, Didi combina com Julieta para fingir a morte para o Sr. Poleto, a fim de que este valorize a vida e o amor da filha. Durante o filme, o quarto em que Didi mora na casa dos Poletos (lembremos que ele é um anjo) é mostrado como uma espécie de laboratório, em que ele coleta plantas e delas produz medicamentos. Em cena proléptica, no meio do filme, a empregada Suzy (Helen Ganzarolli), par romântico do trapalhão, pergunta a Didi o que é um frasco vermelho com a tradicional marca de caveira no centro. Didi explica que é um veneno que pode matar alguém em poucos minutos. Quando Romeu, no fim do filme, vê Julieta presumidamente morta, pega então o frasco de veneno e o toma. Julieta em seguida acorda e, notando que Romeu não sabia do estratagema e que tomara o veneno, bebe o restante do frasco e também cai desfalecida. O Dr. Poleto, junto com o restante da família e amigos, chora sobre o corpo da filha e diz: “se eu pudesse voltar atrás, teria permitido que eles se casassem”. Romeu se levanta, diz: “combinado” e sai correndo para tirar um pequeno rato que entrara em suas calças. Sem entender direito, Suzy pergunta a Didi se aquilo era mesmo veneno, ao que ele diz que sim e que também não entende o que se passa. Após isso, aparecem os dois anjos no céu e um deles, com o frasco de veneno na mão, fala para o outro: “eu troquei, mas não comenta com ninguém”.

A necessidade de construir um final feliz para a história, como é comum nessas apropriações cômicas de *Romeo and Juliet*, é assegurada por um personagem dentro da trama (ainda que com atribuições de *Deus ex machina*), cuja ação consciente transforma o encaminhamento da história (do trágico ao cômico) e garante a filiação genérica do filme, bem como define o seu **estilo de encenação**.

Em *Didi, o cupido trapalhão*, o anjo tem as funções simbólicas de um adaptador: consciente da história que serviu de fonte e da necessidade do gênero fílmico em ter um final feliz, ele interfere no desenrolar da trama, deixando claro que, como personagem, ele está também *adaptando* Shakespeare. Este, com isso, não sai do horizonte de significado do filme, estando presente de forma direta (seu nome é até mesmo pronunciado por um dos personagens), ainda que as convenções genéricas do filme imponham sua transformação.

No ano seguinte a *Didi, o cupido trapalhão*, foi realizado o filme *O casamento de Romeu e Julieta*, dirigido por Bruno Barreto. Refratando a tragédia shakespeariana através de outra obra – de fato, o filme é declaradamente baseado do conto *Palmeiras, um caso de amor*, de Mário Prata – o filme de Barreto se apropria da tradicional rivalidade entre Palmeiras e Corinthians, clubes de futebol da cidade de São Paulo, para encenar o conflito das famílias Montéquio e Capuleto: a **trama** apresenta Alfredo Baragatti (Luis Gustavo), um palmeirense tradicional (advogado, descendente de italianos e membro do Conselho Deliberativo do clube), que tem uma filha, Julieta (Luana Piovani), criada para ser mais uma apaixonada pelo time. Ela é jogadora do time feminino do Palmeiras, e tudo a seu redor gira em torno do clube: sua rotina, suas roupas, até a colcha em que dorme fazem referência ao brasão do time. O caso é que Julieta, então, se apaixona por Romeu (Marco Ricca), corintiano fanático. Ao descobrir a paixão futebolística de Julieta, Romeu finge ser palmeirense, criando uma série de qüiproquós com o futuro sogro. O impasse que é criado - entre fingir ser palmeirense e ir contra a sua origem corintiana - estabelece a tensão dramática e as situações cômicas que guiarão o desenrolar da história.

O filme começa com um flashback do nascimento de Julieta, que coincide com o Palmeiras sendo campeão no estádio. Baragatti está na maternidade, ouvindo a vitória pelo rádio, enquanto, através de um vidro, uma enfermeira se aproxima com o bebê no colo. Há, nesse momento, uma troca de olhares entre o pai, embevecido com o momento, e a filha, tendo ao fundo o som agudo do narrador, no rádio de pilhas, celebrando a conquista do campeonato. No fim da cena, sobe a música "Que me importa el mundo", na voz da famosa cantora italiana Rita Pavone, música essa que ajuda a marcar a origem italiana da família, semelhante à do tipo por que torce - em sua gênese, o Palmeiras se chama Palestra Itália, e até hoje os torcedores mais aficionados ainda costumam se referir ao time por esse nome.

A seqüência seguinte mostra algumas imagens em super-8 da infância de Julieta com a camisa do Palmeiras, até que corta para o ano de 1999, com ela jogando futebol de salão pelo clube. Logo em

seguida, temos um jogo entre Palmeiras e Corinthians, no estádio Pacaembu, em São Paulo, onde Julieta e Romeu se encontram pela primeira vez. O modo como os dois se conhecem é construído a partir de um jogo de olhares que encena o envolvimento do casal, enfatizando a visão como estopim da paixão: Julieta está na arquibancada, assistindo mais um Palmeiras e Corinthians com seu pai. Após o gol palmeirense, e a devida comemoração da torcida, ela observa os corintianos ao lado, cabisbaixos. Um torcedor subitamente se ergue e começa a vibrar, estimulando os demais, que se levantam e entoam as tradicionais canções de estímulo. Julieta, então, pega uns binóculos e o observa. A câmera assume o olhar de Julieta, marcando os contornos dos binóculos, e Romeu se destaca da multidão. Depois do jogo - que terminou 1 x 1 -, na saída do estádio, as torcidas estão separadas por hastes de ferro e policiais, enquanto os torcedores rivais (entre eles, Romeu, de um lado, e Julieta, do outro) trocam pilhérias, ofensas e agressões. Ainda nesse instante, Julieta observa atentamente Romeu, num olhar de interesse e admiração.

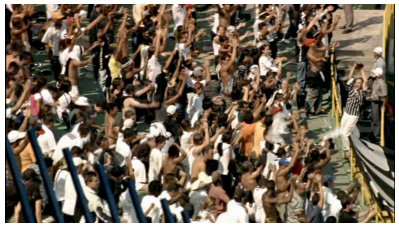










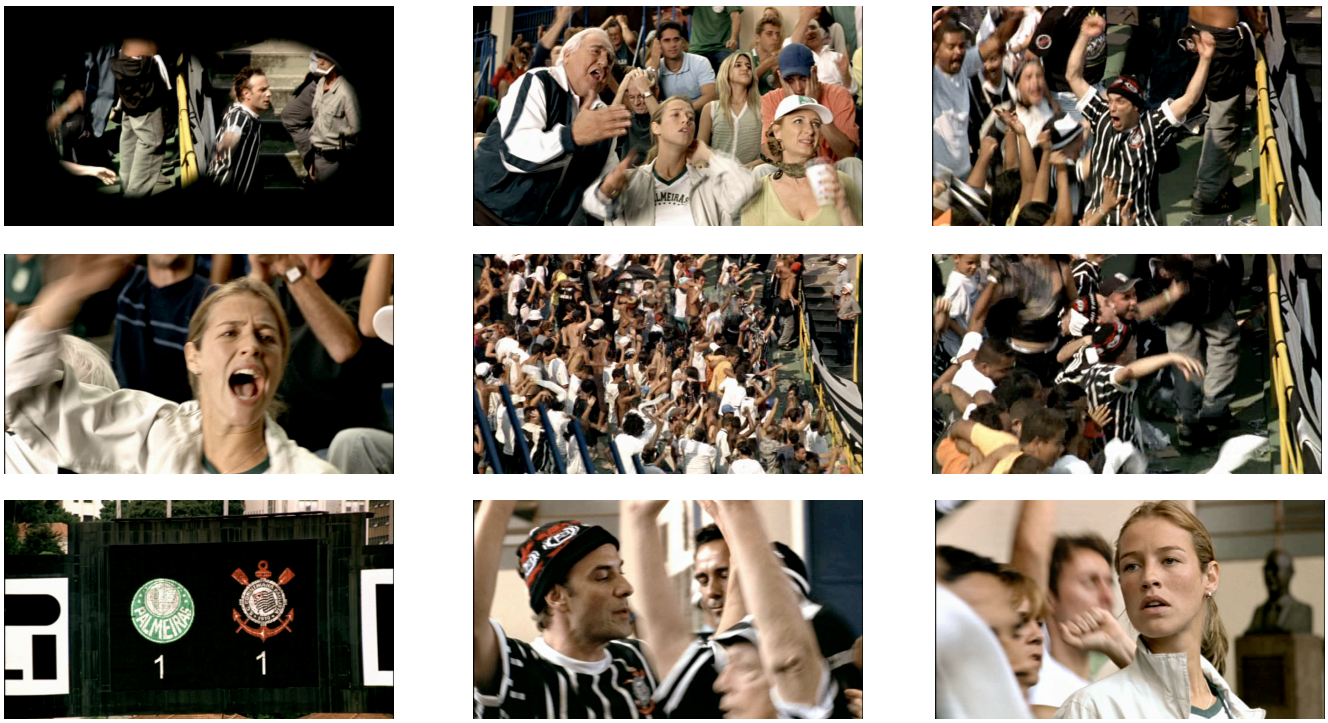



Figura 25.

Após esse primeiro contato visual, enfatizado pela encenação do olhar de Julieta, é também pela visão que ela chega até Romeu. Ela então recebe a notícia de que o time feminino vai ser cancelado e reclama com o pai, que é conselheiro do clube, desse cancelamento. Embora não tenha se posicionado contrário (afirma que votou em branco, por questões éticas), Baragatti é interpelado pela raiva da filha, criando um princípio de tensão entre pai e filha - num ímpeto, ela pega a faixa de "Rainha do Palmeiras" e joga na lareira. Seu pai, tentando resgatar a faixa, puxa-a do fogo, mas fagulhas escapam e atingem o olho de Julieta. Levada para o hospital, ela vai à sala de oftalmologia, põe o rosto no aparelho de exames e espera o médico, que não tarda em chegar: Romeu, o objeto de seu olhar pelos binóculos, agora foca direto em seu olho machucado - que, inclusive, se materializa enquanto imagem aumentada no monitor. Ao som de uma música romântica, que climatiza a situação, Romeu então afasta o aparelho e encara Julieta, longa e demoradamente, que retribui com a expressão langorosa.





Figura 26.

A encenação desse jogo de olhares, modulado, primeiramente, pela atenção de Julieta com os binóculos, e, depois, pela resposta de Romeu com o aparelho oftalmológico, representa o famoso "amor à primeira vista" que tanto remete à história de *Romeu e Julieta*. A festa dos Capuleto, que não encontra paralelo no filme, é de fato transformada no clássico Corinthians e Palmeiras, palco para o primeiro contato afetivo de Julieta em relação a Romeu. A construção de subjetividade, através da manipulação de olhares dentro da cena, é um dos artifícios estilísticos mais comuns ao cinema clássico-narrativo, desde sua gênese em Griffith.

Em *O casamento de Romeu e Julieta*, essa modulação do olhar dos personagens criando subjetividade atravessa o filme inteiro, desde a cena inicial, com Baragatti trocando olhares com a filha recém-nascida, passando pelo encontro entre o casal - não apenas mediado pelo olhar, mas possibilitado por ferramentas técnicas de ampliação do campo da visão (o binóculos e o aparelho oftalmológico), até a silenciosa atualização da cena do balcão, em que Julieta está no alto do prédio e Romeu, na quadra de esportes do condomínio, olha para cima apaixonado.

Essa cena do balcão, na verdade, ocorre próximo ao fim do filme. Romeu, fingindo ser palmeirense para não desagradar ao sogro, sofre consigo mesmo o peso da mentira. Baragatti então convida o genro para ir a Tóquio, onde o Palmeiras enfrentará o Manchester United pela disputa do título mundial interclubes. Depois de revelada a mentira, e de Julieta ter fugido para o apartamento de

Romeu, Baragatti vai em busca da filha, causando uma série de confusões no local. Após o clímax do filme, em que Julieta pede ao pai que a entenda e a deixe ser feliz, Romeu fica na quadra esportiva do prédio, olhando para a lua e falando com São Jorge (santo padroeiro do Corinthians). Com a lua bem desenhada no céu, a câmera lentamente caminha para a esquerda, mostrando as janelas do prédio. Numa delas, em cuja armação está pendurada uma bandeira corintiana, Julieta olha para baixo, em direção a Romeu. Embora muito curto, e sem nenhum diálogo entre os personagens, esse momento é uma referência direta à peça de Shakespeare, marcada pela transposição dos diálogos em mise-en-scène cinematográfica.

Isso demonstra, no processo adaptativo, a tentativa de tornar especificamente "visuais" momentos sintomáticos da peça marcados pelos solilóquios e diálogos que demonstram o progressivo envolvimento do casal. Ou seja, a questão da **língua falada**, neste filme, está diretamente relacionado ao **estilo de encenação**, visto que não há qualquer aproximação tradutória entre o texto shakespeariano e as falas dos personagens no filme. Ou contrário, buscou-se utilizar a mise-en-scène clássica (especialmente, o artifício do plano ponto-de-vista) para conformar esses diálogos e cenas célebres da peça na estrutura do filme. Assim, essas cenas parecem ter sido construídas com o intuito de atualizar o tema shakespeariano no contexto do filme, através da caracterização dos personagens e da utilização de uma estratégia de linguagem muito própria ao cinema clássico-narrativo: posicionar os personagens na mise-en-scène como agentes e objetos de olhar, junto aos quais a câmera se associa, seja incorporando fisicamente o olhar de um personagem, seja mostrando uma troca de olhares *dentro* do plano.

Apesar da ênfase nesse processo de transposição do verbal para o visual, podemos notar no filme uma referência mais direta a Shakespeare e sua peça: quando saem pela primeira vez, Julieta explica a Romeu o motivo de seu nome: "não foi por causa de Shakespeare...", diz ela. De fato, Julieta fora batizada em homenagem a dois ídolos futebolísticos do Palmeiras: "Juli", de Julinho (famoso ponta-direita de fim dos anos 1950) e "Eta" de Echevarrieta (atacante do clube nos anos 1940). Dessa forma, a idéia do nome Julieta serve para um duplo propósito: primeiro, demonstra o fanatismo do senhor Baragatti em relação ao Palmeiras (fato que impulsionará o conflito dramático); além disso, estabelece uma relação com a matriz shakespeariana – embora Julieta afirme que seu nome não tem relação com Shakespeare, o fato de mencioná-lo impele o espectador, para além da óbvia informação já contida no título, a relacionar o filme com o célebre tema shakespeariano.

Semelhante ao que ocorre em *Didi, o cupido trapalhão*, no filme de Bruno Barreto a referência

a Shakespeare é esparsa, no meio de um diálogo aparentemente despropositado, mas que serve para marcar o signo cultural a que se vincula, desde o título. Os personagens dentro da trama, repetindo os nomes dos protagonistas da peça, denotam o conhecimento da história que lhes serve de fonte, demonstrando, com isso, que a matriz shakespeariana serve, em algum nível, de modelo para estruturar o filme. E esse modelo, certamente, está na utilização da briga entre as famílias como mote para dificultar a conformação do amor. No entanto, essas famílias são transformadas, via adaptação intercultural, em times de futebol - o **cronótopo**, nesse sentido, exerce claramente a função de um mediador cultural no processo adaptativo, visto que a inserção do filme na São Paulo de fins dos anos 1990 e, particularmente, no momento em que o Palmeiras decide - e perde - o principal título de sua história, funciona exatamente para tornar mais acirradas as disputas simbólicas entre os torcedores rivais. Muito do efeito cômico, inclusive, está nessa transposição, posto que a paixão pelo futebol, dado comum à cultural brasileira, serve para tornar mais absurdas - ainda que verosímeis - as situações apresentadas.

Como já falamos anteriormente, esse mote das brigas familiares como empecilho do amor juvenil sempre havia sido objeto privilegiado do campo da comédia – o paralelo na própria obra de Shakespeare é certamente *A Midsummer Night's Dream*, mas desde a nova comédia grega, e em suas adaptações na comédia latina (especialmente, em Terêncio), esse tema já era central da comédia. O personagem arquetípico chamado Senex Iratus, que encarnava a figura do pai repressor que impedia o filho ou a filha de alcançar a felicidade conjugal, servia como ponto de articulação para o desenvolvimento da trama, cuja armação permitia uma possibilidade ilimitada de situações cômicas. Ao se apropriar desse tema afeito ao universo da comédia e escrever uma tragédia, Shakespeare operou um importante deslocamento na história da dramaturgia, criando um gênero de grande repercussão – a tragédia romântica – que se desdobraria no melodrama do século dezenove, com repercussão até hoje, inclusive, no campo do audiovisual.

Nesse sentido, filmes que se apropriam de *Romeo and Juliet*, e re-encenam a trama com uma toada cômica, não estão propondo uma leitura radicalmente nova da história, mas promovendo o seu retorno ao universo da comédia de onde se originara. No filme de Bruno Barreto, as **dominantes genéricas** asseguram o deslocamento da política para o futebol como tema de discordância entre as famílias - algo que já estimula em si a composição cômica -, destacando a questão do fanatismo como entrave ao amor do casal. Uma vez que o centro narrativo da história é Romeu – que, na novela de Mário Prata, é o narrador – é nele que reside o dilema moral de ser fiel à sua origem (nesse caso, o

Corinthians) ou ao amor de Julieta, membro do coletivo rival. Esse dilema é, portanto, um conflito identitário, cuja experiência cultural – em um contexto em que a política mobiliza muito menos do que a paixão pelo futebol – possibilita a articulação da comédia romântica.

Comédia essa que, afinal, se verifica já no título: a impossibilidade de consumação do casal, que na peça de Shakespeare leva à morte dos protagonistas, fica de cara sacramentada pelo casamento sugerido no nome do filme. E é o título que destaca essas novas formas de envolvimento entre cinema e literatura shakespeariana, comuns ao século XXI: embora se declare adaptado de uma novela intitulada *Palmeiras, um caso de amor*, o filme se chama *O casamento de Romeu e Julieta*, ou seja, sua referência a Shakespeare é mediada pela obra de Mário Prata, mas, ainda assim, é fundamental como instância que remete o espectador a *Romeo and Juliet* como um signo cultural determinante para a construção do sentido da obra. Mais uma vez, a relação entre o cinema e a literatura shakespeariana é concebida não como intertextual – afinal, não é o texto de *Romeo and Juliet* que norteia a elaboração do roteiro – mas como intercultural, como uma instância cuja referencialidade foge ao registro do texto, mas que influencia diretamente na composição da obra.

Assim, desvinculada de seu destino trágico, a história de Romeu e Julieta se firma como uma comédia romântica. Nesse sentido, vincular o filme a *Romeo and Juliet* já no título – mesmo sendo, na verdade, adaptação de outra obra – trata-se de uma estratégica cultural que busca um signo de referência com a qual a grande maioria do público possa interagir. Ir ao cinema ver um filme intitulado *O casamento de Romeu e Julieta* é acompanhar a história de amor mais popular da cultura ocidental, nesse caso, com uma diferença: o desfecho trágico é imediatamente substituído pelo *happy end* denunciado no "casamento" do título. Assim, a adaptação do tema shakespeariano é mais uma vez impulsionada pelas convenções do gênero, permitindo as transformações do enredo, dos personagens e do próprio teor da história, através de mediações culturais próprias do momento sócio-histórico em que se insere a produção.

Como temos demonstrado ao longo deste tópico, as transformações que os filmes fazem na matriz shakespeariana são mediadas por matrizes culturais brasileiras, como a língua falada, a articulação da trama, o espaço-tempo de encenação, as convenções genéricas junto às quais os filmes se constroem e, por fim, o próprio estilo de encenação escolhido para apresentar a história adaptada. Nessa linha, seguem dois filmes brasileiros recentes, adaptados de *Romeo and Juliet*: *Maré, nossa história de amor* (dir. Lúcia Murat, 2007) e *Era uma vez...* (dir. Breno Silveira, 2008). Diferentemente dos filmes até então analisados, que deliberadamente transformam a dominante trágica da peça em

estrutura cômica, esses dois filmes mantém o desfecho trágico, determinado pela impossibilidade de superação dos conflitos sociais (inscritos na dicotomia morro x asfalto), que não oferecem aos personagens chance de conciliar suas diferenças.

Isso porque a história de *Romeo and Juliet* é apropriada, em ambos, para encenar os conflitos sociais de favelas do Rio de Janeiro. *Maré, nossa história de amor* é um musical que remete a *West Side Story* (1961, dir. Robert Wise e Jerome Robbins), uma das mais célebres adaptações de *Romeo and Juliet* no cinema. De cara, já se estabelece aí a vinculação com o musical e suas **dominantes genéricas** próprias, resultado de uma longa tradição na história do cinema - tendo, certamente, o seu equivalente no cinema brasileiro, desde as primeiras chanchadas -, que, consequentemente, carrega consigo uma mise-en-scène específica: os personagens cantam e dançam dentro da diegese, quebrando assim a verossimilhança realista a que a narrativa, visualmente, se vincula.

A seqüência de abertura do filme demonstra com clareza essa premente tensão, comum às convenções do musical, entre os momentos realistas de interação entre os personagens, e aqueles em que a dança e a canção ocupam a cena e se desenrolam livremente. Com uma montagem rápida, que acompanha os diversos personagens que farão parte da história, intercala-se a dança e a música com diálogos realistas (inclusive, com palavrões e gírias), de modo a compor o painel das relações entre os personagens e deles com a música e a dança.

Isso fica evidente no momento em que duas garotas, fazendo passos coreografados de balé, encontram um grupo de rapazes em uma viela: elas param subitamente de dançar, começam a andar "normalmente" (ou seja, no campo semântico da verossimilhança realista) e são assediadas pelos rapazes, os quais, visivelmente, fazem parte do mundo do tráfico. Nesse sentido, o filme marca uma posição discursiva - que se repetirá durante toda a narrativa - de que a música pode liberar aqueles jovens da opressão social e da sedução do dinheiro fácil oriundo da violência urbana e do tráfico de drogas. Quando os rapazes saem do campo de visão das duas garotas, elas se juntam a outras pessoas e retomam a dança.







Figura 27.

No âmbito da **trama**, o filme encena a história de amor proibido entre membros de duas facções rivais da favela da Maré, no subúrbio do Rio de Janeiro, utilizando um repertório musical que enfatiza temas do rap, do samba, do funk, da black music e do street dance, bem como canções da música popular brasileira, do rock'n roll e, inclusive, da música clássica. Esse painel de referências musicais caracteriza indicialmente a trama: o casal protagonista, Jonatha (Vinícius D'Black) e Analídia (Cristina Lago), integram um grupo local de dança – organizado pela professora Fernanda (Marisa Orth), que é do "asfalto" – e, além disso, cada qual pertence a um lado da divisão do morro: Jonatha é irmão de Dudu, chefe da facção azul, e Analídia é filha do chefe da facção vermelha, preso na cadeia, e está sob a responsabilidade de Bê (Jefchander Lucas), chefe em comando.

Nessa linha, é importante destacar que *Maré, nossa história de amor* partilha com outros filmes um modo específico de abordar o universo das favelas do Rio de Janeiro - modo esse que tem suas bases expressivas em *Cidade de Deus* (2002, dir. Fernando Meireles e Kátia Lund)[21]. O **cronótopo**, aqui, revela não apenas o ambiente sócio-histórico de encenação, mas um **estilo de encenação** próprio para representar a história. Isso demonstra, mais uma vez, que as categorias aqui pensadas para refletir sobre os processos interculturais de adaptação costumam estar muito imbricadas, confluindo para a elaboração dos sentidos do filme: no caso do cronótopo, ele está muito próximo ao estilo de encenação, visto que a favela carioca em questão é, deliberadamente, mostrada no filme através de formas

[21] Na cena inicial de *Maré, nossa história de amor*, há inclusive uma galinha, que, junto ao estilo rápido de edição, remete diretamente à cena de abertura de *Cidade de Deus*.

cinematográficas semelhantes às utilizadas em outras obras contemporâneas sobre o mesmo espaço social.

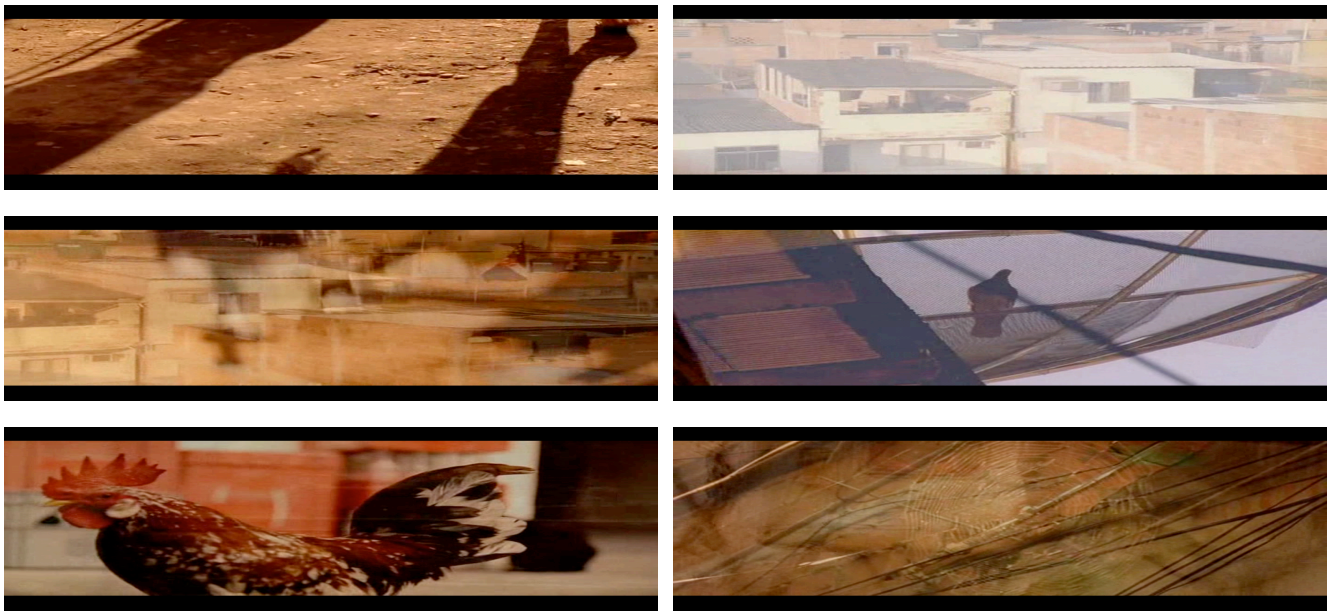


Figura 28.

Podemos citar, por exemplo, o realismo dos diálogos, a câmera na mão, a fotografia límpida, com tons quentes estourados, a montagem ligeira e o uso de atores não-profissionais como alguns dos elementos estilísticos utilizados por essa linha de filmes, cada qual, certamente, guardando as suas particularidades específicas. O estilo musical de *Maré, nossa história de amor*, bem como a utilização de uma trama shakespeariana - oriunda, portanto, do campo da "alta" cultura - para alicerçar a narrativa, são sem dúvida algumas dessas particularidades.

A cena da festa na casa dos Capuletos é, sem dúvida, um dos momentos mais interessantes para se pensar aqui nos processos de adaptação intercultural. Primeiramente, trata-se de um baile funk, com a música e a dança próprias do evento. Jonatha, de cima do palco - onde está trabalhando na edição do som - observa Analídia no meio da platéia e, vidrado, deixa o que está fazendo e vai a seu encontro. Eles começam a dançar, se abraçam e a música se torna mais lenta, enfatizando a troca de olhares. Em seguida, surge um trio de *rappers* que recitam versos contando a narrativa que vai se desenvolver:

> A nossa história de amor começa no Baile Funk
> Amores eternos que nascem no instante
> Olhares constantes, desejo de amantes

Ela quer, ele deseja também
No meio da loucura insensata, no vagão do mesmo trem
Dois jovens se amam, enquanto outros se matam
E traçam os laços da guerra
O homem erra, erra sua meta
A tranqüilidade da comunidade foi abalada
Por diferentes facções
Que hoje já não querem mais saber de nada
Sem esperança, sem medo da morte
E plantam o terror acreditando na imortalidade do ator



Figura 29.

Esse trio de *rappers* retorna mais algumas vezes durante o filme. Sua função de coro, comentando a trama e, consequentemente, oferecendo pontos de vista morais sobre o desenrolar da narrativa, é semelhante à ocupada pelo sonetos na peça de Shakespeare, que, como prólogos antecipando o que está por vir, comentam poeticamente os atos primeiro e segundo. O processo adaptativo aqui buscou não meramente traduzir o texto da peça em uma linguagem própria ao estilo musical partilhado no filme, mas de escrever versos completamente novos, os quais, no entanto, possuem função narrativa semelhante, já que, como na peça, explica e comenta o desenrolar da ação dramática.

Two households, both alike in dignity,

> In fair Verona, where we lay our scene,
> From ancient grudge break to new mutiny,
> Where civil blood makes civil hands unclean.
> From forth the fatal loins of these two foes
> A pair of star-cross'd lovers take their life;
> Whose misadventured piteous overthrows
> Do with their death bury their parents' strife.
> The fearful passage of their death-mark'd love,
> And the continuance of their parents' rage,
> Which, but their children's end, nought could remove,
> Is now the two hours' traffic of our stage;
> The which if you with patient ears attend,
> What here shall miss, our toil shall strive to mend. (Ato I, Prólogo)

Com isso, a **língua falada** no filme é pensada para preservar a verossimilhança com o estilo realista dos diálogos e o ambiente lingüístico próprio aos personagens - sem acesso a uma educação de qualidade, costumeiramente as falas são cheias de gírias, erros de sintaxe e palavrões. É mais uma maneira de encenar a tensão entre o universo cultural da matriz literária e o ambiente sócio-cultural da favela da Maré - embora aparentemente contrastantes, o filme propõe uma síntese entre ambos, e não apenas pela utilização de *Romeo and Juliet* como fonte narrativa, mas pela necessidade, sempre expressa pelos personagens mais velhos (como o irmão de Jonatha e Fernanda a professora de dança), de buscar um maior repertório educacional e cultural para, com isso, garantir a sobrevivência para além da favela.

Na seqüência da cena do baile funk, membros das duas facções rivais entram no salão - e, cinematograficamente, a escolha das cores é importante porque, com a edição rápida das imagens (além da iluminação própria à festa), é somente através das cores que se consegue reconhecer o lugar que cada dançarino ocupa na disputa. Empunhando armas, eles rapidamente mudam o espírito da festa, que fica agora carregada de tensão ante um iminente confronto. Remete-se, naturalmente, às cenas de briga em bailes funk, em que dois grupos se dividem e formam um corredor no meio do qual alguns avançam e começam a brigar. O desenho da cena segue caminho parecido, compondo também a divisão entre os grupos. No entanto, ao invés de uma briga de fato, ocorre uma disputa de dança, que, no entanto, mantém na coreografia o teor belicoso. A tensão e o contato físico vão se tornando cada vez mais fortes, até o ponto em que os personagens sacam armas e ficam ameaçando uns aos outros. Terminar a cena desse jeito é, certamente, uma forma de antecipar a dificuldade do casal ante o contexto sócio-

cultural em que estão inseridos.

É curioso perceber as formas de separação entre os famílias Montéquio e Capuleto - como, aqui, a utilização das cores das facções rivais - quando lidamos com *Romeo and Juliet* no cinema. Quando se trata das adaptações brasileiras, temos uma briga familiar (*Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*), a divisão de classe social (*Didi, o cupido trapalhão* e, de modo semelhante, em *Era uma vez...*), a filiação a torcidas de futebol (*O casamento de Romeu e Julieta*) e, em *Maré, nossa história de amor*, a separação do morro no ambiente do tráfico de drogas carioca. A amplitude de possibilidades de transposição do conflito familiar para versões (sejam elas paródicas ou não) mais contemporâneas de segregação social é, certamente, um dos elementos mais substanciais na garantia da perenidade de *Romeo and Juliet* no mundo moderno.

Essa divisão entre as facções rivais vai, ao longo do filme, tornando-se mais acirrada: Jonatha e Analídia, para ficarem juntos, têm que sair do morro. Fernanda tenta conseguir duas bolsas de estudo para eles irem dançar na Europa, mas as tensões ficam mais prementes quando Dudu, chefe da facção azul e irmão de Jonatha, mata Anjo (Anjo Lopes), ex-traficante do lado vermelho, que trocara o tráfico pela dança, e que funciona no filme como Tebaldo na matriz shakespeariana: sua morte impulsiona a perseguição a Jonatha, que tem então que fugir imediatamente da favela. Fernanda (aqui, ocupando a posição de Frei Lourenço) propõe então uma saída: fingir a morte de Jonatha e tirá-lo do morro escondido em um caixão - invertendo os papéis da peça, em que é Julieta que, primeiramente, finge o suicídio. A idéia, como sempre, não possui bom resultado: Dudu, num ímpeto de fúria diante do irmão supostamente morto, dispara vários tiros no caixão, matando Jonatha de fato. No outro lado do morro, a notícia da suposta morte de Jonatha chega a Analídia, que corre alucinada no meio de uma troca de tiros e é fatalmente atingida. Assim, a morte do casal encena o processo de atualização da trama shakespeariana no contexto em que o filme se insere: os jovens são mortos por armas de fogo, e o fim trágico deles nem de longe promete a pacificação do lugar ou a união das facções rivais . De fato, a estrutura social é muito mais forte e opressora, não permitindo aos personagens a ilusão de uma comunhão partilhada.

É importante também notar que a inserção da trama de Shakespeare no contexto das favelas cariocas, permite atualizar cenas-chave da peça sem se afastar do ambiente da encenação. Como já analisamos anteriormente, a festa em que o casal se apaixona, por exemplo, se transforma em um baile funk, com a música e a dança articulando o desenvolvimento dramático da cena. Outro momento fundamental é a noite de amor do casal, que ocorre na escola de dança, em meio a fantasias, alegorias e

imagens carnavalescas. A cena do balcão também ocorre, ainda que de modo rápido e pouco enfático: Analídia está na janela de seu barraco e Jonatha, que viera sorrateiramente até o local, acena de fora e ela desce. Ambos então saem pelas ruelas, de mãos dadas, ao que se segue mais uma intervenção dos três *rappers*.

Apesar disso, a principal cena que sustenta a relação do filme com a matriz shakespeariana é mediada por outro tipo de adaptação: os alunos da escola de dança assistem a um vídeo do balé *Romeu e Julieta* (1935-36), de Sergei Prokofiev. O recurso à auto-referência é mais uma vez utilizado para relacionar a matriz shakespeariana (aqui, em diálogo com outra forma de adaptação), fazendo, inclusive, os personagens refletirem sobre o próprio ato de adaptar: Um dos alunos, ao fim da exibição, comenta: "história bonita, legal, só que está faltando algumas coisas: um DJ, roupas largas...". A professora Fernanda, então, pergunta: "Você acha que dava para ter uma história de Romeu e Julieta com hip-hop?", ao que outro aluno responde: "Cada dança tem o seu vocabulário. Cabe a quem produz, a quem faz, tirar o melhor do que a gente tem em cada modalidade, pra poder mostrar uma história com um certo conteúdo". Essa frase, dita com a naturalidade de um gíria, câmera na mão se aproximando do rosto do garoto, é uma ilustração direta do que significa adaptar, para meios diferentes (cada qual com seu "vocabulário") e para culturas diferentes (nesse caso, o hip-hop).

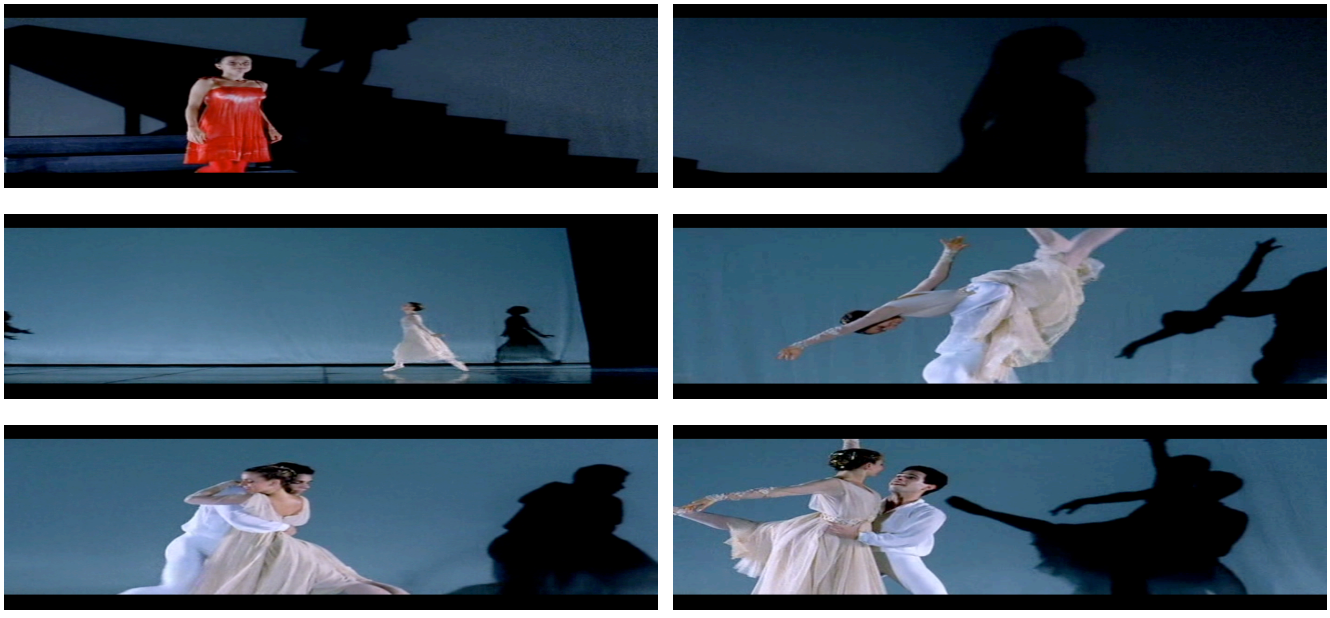




Figura 30.

Com isso, *Maré, nossa história de amor* constrói um momento de reflexão sobre o processo de adaptação, como a Julieta em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, e como o anjo que troca os venenos em *Didi, o cupido trapalhão*: as histórias devem ser re-escritas, no esforço de melhor inseri-las no contexto em que o filme se situa e nos gêneros com os quais dialoga - é exatamente nesse

princípio que se funda o processo de adaptação intercultural.

Finalmente, temos o mais recente *Romeu e Julieta* brasileiro: *Era uma* vez..., de Breno Silveira. O embate migra agora para um conflito entre classes sociais (como estava indicado, apenas sutilmente, em *Didi, o cupido trapalhão*), transformando as famílias rivais na divisão geográfica de morro e asfalto. Nesse sentido, o **cronótopo** passa a ser muito importante na constituição do conflito dramático, posto que não apenas serve para inserir a trama, via adaptação intercultural, em um conjunto tempo-espacial próprio da realidade brasileira, mas articula a separação do casal, no interior da diegese, como vindo de dois mundos diferentes, diferença essa cuja insolubilidade marca o conflito dramático. O resultado disso é uma mise-en-scène que destaca o tempo inteiro essa segregação espacial, o morro sendo filmado de perto, cheio de pessoas que, apesar da dificuldade, ajudam umas às outras, e o asfalto sendo costumeiramente mostrado como segregador, com pessoas rudes e mal-intencionadas.

A **trama** então é construída para adensar essas dicotomias. Dé (Thiago Martins), morador do morro do Cantagalo, e Nina (Vitória Frate), que mora num apartamento na tradicional Avenida Vieira Souto, em Ipanema, formam o casal apaixonado. A história começa,a na verdade, com um flashback que mostra a infância de Dé, especialmente o evento em que ele vê o seu irmão Beto (Fernando Brito) ser assassinado por um traficante e seu outro irmão, Carlão (Rocco Pitanga), ser exilado da favela. Mais adiante, o garoto Dé escondera uma arma na barraca de cachorro-quente de Carlão na praia de Ipanema. Em uma confusão com alguns clientes, um policial surge e encontra a arma. Carlão é preso e fica vários anos encarcerado.

Com a passagem do tempo, o presente mostra Dé também trabalhando na praia de Ipanema, em um quiosque de onde observa a janela do apartamento de Nina (em uma referência direta ao balcão de *Romeo and Juliet*). Sua atenção se volta diariamente a ela, acompanhando de longe, como um voyeur, o fim do seu namoro diante do portão, as saídas dela para a praia e a movimentação na janela do apartamento. Para conhecê-la, Dé finge ser surfista, entra de penetra numa *rave* na praia (que, junto a um baile funk no morro, fazem uma dupla referência à festa dos Capuletos na peça de Shakespeare), até que, finalmente, consegue beijá-la. Nina, mesmo depois de descobrir a origem de Dé, não se nega a continuar com ele. A incompatibilidade do relacionamento, no entanto, é tornada patente pelo pai dela (Paulo César Grande), viúvo e que tem Nina como filha única.

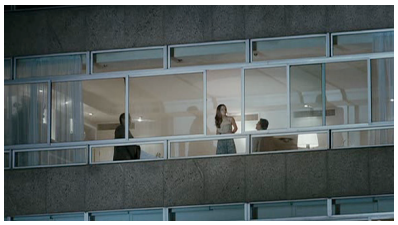




Figura 31.

Carlão, após deixar a cadeia, toma o comando do morro e do tráfico de drogas, e passa a implementar várias "melhorias" para a população (entre elas, um chafariz para as crianças se molharem - um objeto visualmente ostensivo, com desenho arquitetônico "clássico", em notória contradição com a pobreza das próprias casas e ruas onde as pessoas moram). Em um primeiro momento, a vida na favela parece se tranqüilizar. Dé e Nina, enfrentando a recusa do pai dela, resolvem fugir para o nordeste, começar uma vida nova, sem os preconceitos por causa da origem dele - aqui, temos um paralelo com o casamento e o plano de fuga de Romeu e Julieta na peça de Shakespeare. O litoral nordestino parece o local de sublimação das contradições sociais, onde eles agora poderão consumar o amor sem o conflito de classe em que estão imersos (como o filme mais adiante demonstra, isso se torna também uma falácia).

No entanto, devido às dívidas acumuladas nas melhorias implementadas na favela, Carlão resolve - sem o conhecimento do irmão - seqüestrar Nina e, com o resgate exigido ao pai dela, sanar seus problemas. Dé então descobre o seqüestro, invade o cativeiro e resgata Nina. Porém, o pai dela já havia acionado a polícia e denunciado Dé - a partir de agora, é ele considerado o responsável pelo seqüestro. Em uma série de casualidades, Dé tenta retirar Nina da favela e, quanto mais ele se aproxima do asfalto, mais ele se vê imerso na caça da polícia. Ou seja, a boa intenção do rapaz, motivada em grande parte pelo amor por Nina, é a força dramática que o impulsiona, contraditoriamente, à sua própria catástrofe.

Apesar de ter contribuído indiretamente para a prisão do irmão, no tempo do presente Dé é caracterizado como um rapaz justo, bem-intencionado e honesto. Isso fica patente na cena em que ele auxilia um senhor idoso, nitidamente em condições mentais desfavoráveis, a voltar para casa, enquanto o namorado de Nina discute com ela na frente do portão. Enquanto Dé, um jovem pobre e humilde, é cuidadoso e correto ao ajudar o senhor em dificuldades, o namorado de Nina é grosseiro e supérfluo (grita com ela sobre um jantar na casa da mãe dele). A mise-en-scène - onde se percebe mais detidamente o **estilo de encenação** - é de fato composta para montar paralelamente as duas ações,

articuladas entre si pelo olhar de Dé, que observa - e com eles, os espectadores - atentamente o que ocorre no outro lado da rua.

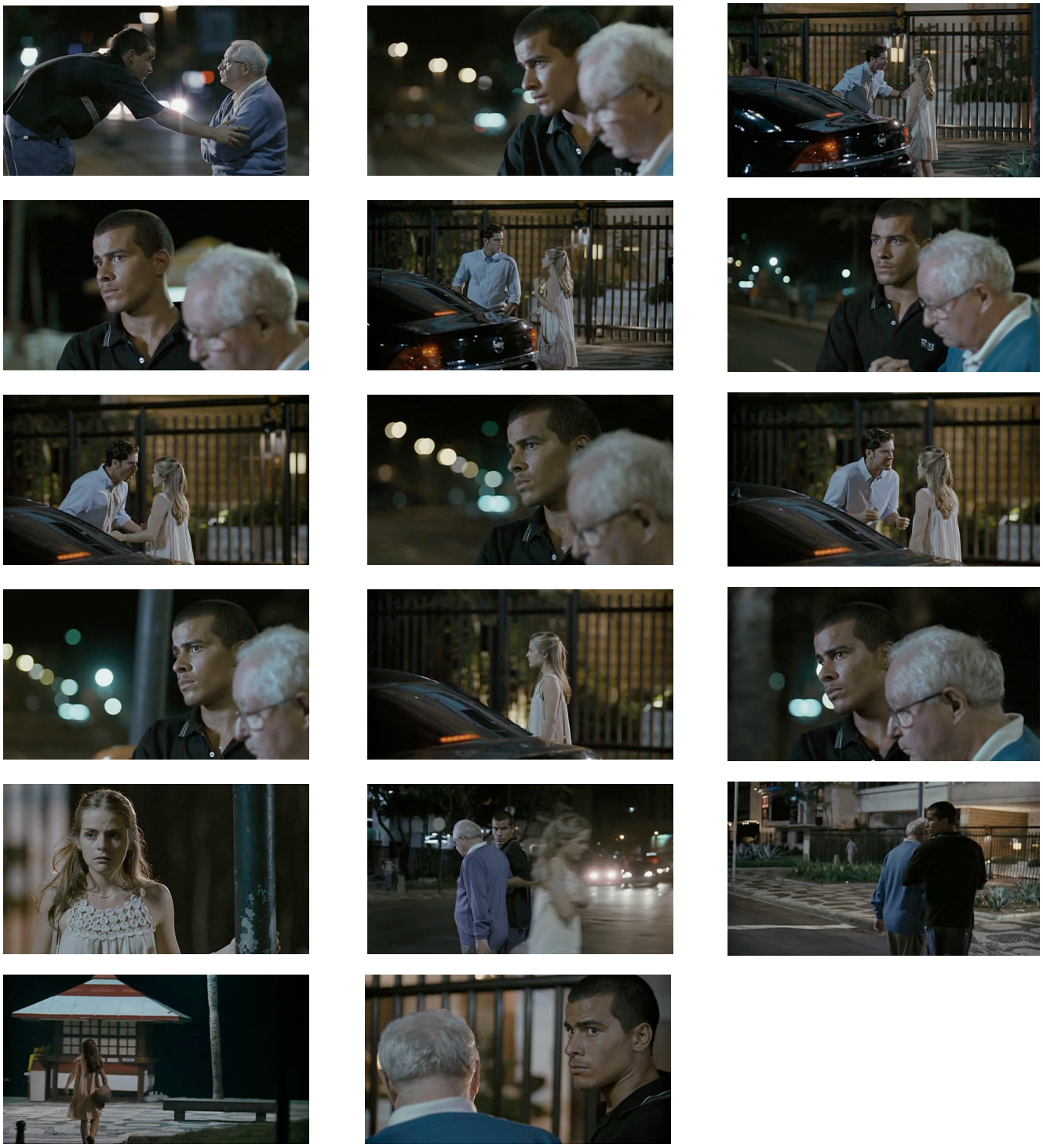


Figura 32.

A seqüência acima, com os dezessete planos que a compõem, demonstra claramente esse

movimento. A cena é guiada pelo olhar de Dé, atravessando o senhor idoso para o outro lado da rua. Chega o instante em que Nina, deixa sozinha pelo namorado, olha rapidamente em direção à rua, onde estão Dé e o senhor. Ela então atravessa ligeira, sem perceber o reiterativo olhar de Dé, que inclusive vira o pescoço para vê-la caminhar em direção à calçada da praia. Nina, nesse caso, não nota Dé. Depois, no decorrer da história, ele finge ser surfista, depois entra de penetra na *rave* para conseguir beijá-la. Se ela tivesse o mínimo de atenção às pessoas que estão a seu redor (Dé, por exemplo, trabalha na barraca na frente do prédio e ela, de fato, nunca se apercebera dele). Isso demonstra duas coisas: ao focar a primeira parte do filme na história pregressa de Dé e seu irmão, e, em seguida, construir a relação do casal a partir do olhar dele (marcado aqui pelo uso do plano ponto-de-vista), o filme escolhe uma perspectiva particular para contar a história, vinculando ao personagem pobre do pólo contrastante e definindo, com isso, o seu discurso (demonstrado na dicotomia entre Dé, o rapaz pobre mas de boa índole, e o ex-namorado, rico, porém agressivo e mal-educado).

Além disso, *Era uma vez...*, já que se vinculou narrativamente ao ponto de vista de Dé, aponta para uma transformação em Nina, que, num primeiro momento, não percebe nem se envolve com pessoas mais pobres que lhe cercam, mas, depois de conhecer Dé (lembremos que ele teve que se fingir de rico para poder se aproximar), ela se abre para o encontro com o outro, fronteiriço, que lhe margeava a vida, mas de quem ela nada sabia. Na cena acima comentada, temos inscrita na mise-en-scène (de modo semelhante a *O casamento de Romeu e Julieta*) a conformação do "amor à primeira vista". No entanto, aqui o privilégio do ponto de vista é de Dé, quem de fato se apaixona apenas pelo olhar. Nina, portanto, deve se livrar da concepção de mundo, no sentido gramsciano, da alta elite carioca para, em um certo sentido, "aprender a ver".

Isso fica muito claro no restante da seqüência supracitada: Nina segue para a calçada da praia e se senta em um banco. Ela está nervosa, distraída. Dé a observa do outro lado da rua. Em um movimento de chicote, a câmera corre para a direita e mostra um grupo de meninos de rua que se aproxima de Nina. Dé, então, começar a caminhar para junto dela, até que senta subitamente no banco e assusta Nina, que supõe estar sendo roubada, grita e se agita. Dé, com força, fala que não está tentando roubá-la. A cena ganha uma montagem mais rápida, com uma linha musical de tensão acompanhado o desenvolvimento da ação. Ela demora, mas aos poucos percebe o grupo de meninos de rua e que Dé, de fato, tenta ajudá-la. Um dos meninos empunha uma faca, mas Dé, no linguajar próprio da favela, retruca, "Qualé, neguinho?" - e aqui, fica claro que a questão da **língua falada** endossa novamente o processo intercultural de adaptação, posto que se busca (como em *Maré, nossa história de*

amor) o realismo dos diálogos, diretamente relacionado com as **dominantes genéricas**, que se insere na linha de filmes contemporâneos sobre a favela carioca. Ou seja, a fotografia, o ritmo, a escolha dos atores e a própria mise-en-scène constroem essas estruturas partilhadas que caracterizam o filme em relação aos demais.

Na seqüência dessa cena, após um instante de indecisão, os meninos se afastam e Dé se oferece para acompanhar Nina até sua casa. Ela está visivelmente abalada, mas se percebe que ela não consegue interagir com Dé, sequer olhá-lo diretamente nos olhos ou agradecer pela ajuda em um momento de tensão. Pelo contrário, é exatamente a impossibilidade de oferecer um olhar ou uma palavra de agradecimento que marca o modo como Nina se insere na narrativa do filme.





Figura 33.

Torna-se evidente, nessa seqüência, a filiação ao olhar de Dé como mobilizador da ação dramática e, paralelamente, à incapacidade de Nina em olhar para ele. O desenvolver da história, dessa maneira, será o progressivo amadurecimento da capacidade de Nina de olhar para o outro, de não fazer escolhas ajuizadas em concepções preconceituosas. Como o mundo em que eles vivem não consegue realizar a transposição em direção a um olhar mais justo e correto, o destino do casal não pode ser outro senão a catástrofe. O fim trágico de *Romeu e Julieta* é então atualizado no momento em que a fuga dos jovens (que escapam da perseguição da polícia e dos repórteres), acaba na barraca de Dé, em frente ao prédio de Nina. Lá dentro, cercados pelos policiais, pela imprensa e por familiares e amigos dos dois, Dé tem a consciência de que, mesmo se sair dali com vida, eles não conseguirão ficar juntos - e isso não apenas porque ele seria porventura preso ou não conseguiria explicar a situação, mas, principalmente, porque suas condições sociais nunca permitirão o pleno envolvimento do casal. Isso fica evidente em uma cena, na metade final do filme, em que o pai de Nina convida Dé para almoçar em um restaurante de alta classe e Dé, visivelmente, não consegue se portar adequadamente no local. A chegada de um ex-namorado de Nina, que troca com o pai dela gentileza mal-intencionadas, deixa Dé ainda mais desconfortável. A postura corporal de ambos denota a posição dentro da cena: o ex-namorado, bem-vestido, mantém a cabeça erguida e o olhar fixado em Nina; Dé, ao contrário, está com os ombros arqueados, cabisbaixo, as mão entrelaçadas sob a mesa, as sobrancelhas arqueadas e o olhar tímido e desconfiado.

Assim, eles saem da barraca, ele com a arma apontada para ela, mas dizendo que se entregará. Até que um tiro acerta Dé, que cai morto no chão. Nina, completamente aturdida, pega a arma e atira em direção aos policiais, que revidam e também ela morre. A impossibilidade da união é aqui sacramentada pela interferência direta do Estado (através da força policial) e da própria mídia (pela espetacularização do seqüestro), que endossam a separação entre o asfalto e a favela. A morte do casal, nesse caso, não aventa nenhuma chance de conciliação nesse conflito – pois, da mesma forma que em *Maré, nossa história de amor*, o fosso social não pode, nem será aterrado com um beijo ou um aperto de mão.

A morte deles então, tornada evento midiático repleto de câmeras e jornalistas (aparato e profissionais a quem costumeiramente se atribui a tarefa de auxiliar nossa visão e nosso julgamento), demonstra exatamente o modo como o espaço-tempo da encenação não pode permitir desfecho celebratório para o romance. Com isso, o filme consegue demonstrar, dentro da mise-en-scène e através da construção dos planos, a sua perspectiva sobre a história narrada, enfatizando a necessidade, ainda

que as condições sociais coloquem entraves, de haver menos separação de classe e mais envolvimento. Mesmo que considere isso ainda uma utopia - visto que o casal, ao fim, é morto pela polícia, aparato social de sustentação da ordem urbana -, o filme não deixa de registra o seu discurso em favor desse contato.

Intensamente carregado de um tom de fábula moral (já evidenciado no título, que remete aos contos de fada), *Era uma vez...* adapta a história de *Romeu e Julieta* em diálogo com outra obra: o livro-reportagem *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura. O livro, que aparece fisicamente nas mãos dos personagens, é um relato do autor depois de passar nove meses na favela de Vigário Geral (onde ocorreu a famosa chacina de 1993), mostrando o cotidiano e as condições de vida da população do local. Assim, o conflito entre as famílias na peça shakespeariana é usado como referência à noção de "cidade partida"[22]: ou seja, é através da união da trama da peça com a divisão social que separa morro e asfalto, que o filme atualiza Shakespeare – dando-lhe outra forma, noutro gênero e com sentidos outros, ainda que guarde, em sua estrutura mais interna, a trama veronense que lhe serve de fonte.

***

Em um momento da cena do balcão em *Carnaval no fogo*, com Oscarito como Romeu e Grande Otelo como Julieta, acontece o seguinte diálogo:

> Julieta: Ouço passos lá dentro. Vai, Romeu, ele quer te matar!
> Romeu: Ele quem?
> Julieta: O meu pai, o senhor de Capuleto. Se ele te vir aqui...
> Romeu: Vai ser um espeto!

Essas quatro linhas sintetizam o argumento exposto neste tópico acerca dos filmes brasileiros adaptados de *Romeu e Julieta*. Ao se apropriar da matriz shakespeariana para criar um esquete cômico, Watson Macedo e Alinor de Azevedo põem em choque tradições, gêneros e linguagens que aumentam exponencialmente as camadas de significado da cena como um todo. Ao invés de simplesmente buscar em Shakespeare uma ou mais seqüências, transpondo-as o mais aproximado possível do texto-fonte,

---

[22] Na página inicial do site do filme, há uma imagem panorâmica de Ipanema, com a praia e os prédios, à esquerda, e o morro do Cantagalo, à direita, separados por um rasgo na foto – trata-se da formalização imagética da idéia de "cidade partida". Cf: http://www.sonypictures.com.br/Sony/HotSites/Br/eraumavez/index.php

em *Carnaval no fogo* é precisamente a *tensão intercultural* que sintetiza o embate entre comédia carioca e tragédia elisabetana, dando à cena a enorme carga expressiva que lhe é característica[23].

De modo semelhante, os filmes que adaptam *Romeu e Julieta* no Brasil não se limitam a buscar no texto shakespeariano alguns elementos para transpô-los de maneira fidedigna, ou mesmo apenas a estrutura dessa trama tão famosa. Seja ao propor uma reflexão sobre o próprio processo adaptativo (*Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, *Maré, nossa história de amor*, ou *Didi, o cupido trapalhão*), seja ao inserir a história em um contexto determinado, que modela a matriz shakespeariana a partir das especificidades culturais (*O casamento de Romeu e Julieta* ou *Era uma vez...*), os filmes demonstram que a presença de Shakespeare no cinema brasileiro, apesar de toda carga simbólica que pesa na obra do Bardo inglês, ocorre numa constante inter-relação entre texto e contexto, oriundos de matrizes culturais diversas, em que os significados são produzidos precisamente através do choque entre ambos.

Nesse sentido, é fundamental reafirmar que a estratégia de Shakespeare, ao adaptar para o teatro o poema *The Tragical History of Romeo and Juliet* (de Arthur Brooke, a partir de uma livre tradução de um poema italiano de Bandello), representou uma das mais importantes misturas de gêneros da história da literatura. Como já discutimos anteriormente, o tema do amor, nos palcos, sempre foi típico do universo da comédia (pensemos em Plauto, Menandro e nas próprias comédias shakespearianas). Assim, ao levar o amor trágico para o teatro, Shakespeare nos mostra uma das contribuições mais valiosas da sua literatura: as histórias podem e devem ser re-escritas, recriadas, re-significadas. O próprio Shakespeare, inclusive, é universal não porque ele pode ser lido em qualquer contexto, mas porque os contextos podem lê-lo e reinventá-lo, dando-lhe mais sentido – e mais vida.

---

[23] O efeito certamente seria outro se tivéssemos, em *Carnaval no fogo*, Oscarito e Grande Otelo desempenhando uma cena de alguma *comédia* de Shakespeare.

Considerações finais

Em um episódio do programa *Os Trapalhões*, exibido em 1986, pela Rede Globo, um dos esquetes é uma paródia da famosa cena do balcão da peça *Romeo and Juliet* (1595-1596), de William Shakespeare. No início da cena, a cantora de Jovem Guarda Rosemary, no papel de Julieta, está em primeiro plano, na sacada de um suposto palácio - nitidamente construído em estúdio -, pintado de rosa bem chamativo e com detalhes amarelos. Ela traja um vestido que remete ao tempo medieval e tem os cabelos loiros amarrados numa longa trança. O som de um alaúde toca o tema *A time for us*, composto por Henry Mancini para o filme *Romeo and Juliet* (1968), de Franco Zeffirelli. Após um *zoom- out*, surge ao pé da sacada Renato Aragão, vestido de roupas medievais carnavalescamente coloridas, no papel de Romeu, e Dedé Santana, com vestimenta semelhante, como um amigo. O alaúde está sendo tocado por Romeu que, com as tradicionais feições cômicas de Aragão, acompanha com a voz: "A time for us, a time for us... Chivas, Ballantines, Old Eight, Smirnoff...".

Logo em seguida, o som do tema de Mancini é sobreposto pelo famoso solo inicial de *Brasileirinho*, choro composto em 1947, por Waldir Azevedo, e que é costumeiramente associado à nossa identidade musical. A seqüência do esquete é uma série de patacoadas, em que Romeu, com a necessidade de convencer o velho Capuleto de que é um homem justo para se casar com Julieta, é enganado por Mercúcio (interpretado por Zacarias), ocasionando os trocadilhos e qüiproquós característicos da série de programas de televisão e filmes do quarteto *Os Trapalhões*.

Ao encenar o tema de *Romeo and Juliet*, através da atualização cômica do programa televisivo, o episódio supracitado constrói um envolvimento expressivo de vários meios: o teatro elisabetano, o esquete cômico televisivo, a música popular e mesmo o cinema (que surge através do tema do filme de Zeffirelli). Tal procedimento de apropriação consiste em misturar essas diversas retóricas, criando um amalgama de referências que insere inúmeras camadas de significado a partir da matriz shakespeariana que lhe serviu de fonte. Além disso, ao sobrepor *A time for us* a *Brasileirinho*, identificamos um processo de adaptação do tema shakespeariano ao ambiente cultural do país – procedimento esse que, conforme vimos ao longo desta tese, com o

nome de *adaptação intercultural*, em larga escala define as várias adaptações e apropriações da obra de William Shakespeare na cultura audiovisual brasileira.

Ao atravessar esse conjunto amplo e matizado de obras, fruto das mais diversas aspirações estéticas e projetos cinematográficos - partindo desde o mais estruturalmente vanguardista, como *A Herança*, até o mais perceptivelmente comercial, como *Didi, o cupido trapalhão* -, buscamos nesta tese uma visão que abdicasse dos pontos de vista valorativos - que, como um professor e pesquisador em Cinema, eu claramente os tenho - em favor de uma percepção analítica que se ativesse aos procedimentos estilísticos e aos contextos de produção em cada caso particular.

Afinal, o tema da presença de Shakespeare no universo da cultura midiática, em quaisquer que sejam os lugares de interesse, é sempre posicionado em uma arena de disputa de significados, em que dicotomias discutidas nesta tese, como o erudito e o popular, a "alta" e a "baixa" culturas, o literário e o audiovisual, o estrangeiro e o nacional, estão constantemente sendo postas à prova.

É exatamente por reconhecer que estamos no meio de disputas por significados culturais - em um sentido mais amplo que envolve também varáveis sociais, econômicas e políticas -, que gostaríamos de reforçar a tese - repetida inúmeras vezes durante este trabalho - de que, nesse aspecto, não poderíamos usar uma metodologia que se interessasse em verificar as tensões de significado presentes *apenas* nos textos - ou seja, o método intertextual, com todas as suas categorias e abordagens, poderia ser utilizado como princípio de contato com as obras, e não como fim analítico *per se*. Uma nova metodologia, com seus respectivos conceitos e categorias, deveria ser desenhada, a fim de iluminar o modo como a cultura funciona como um prisma de refração dos sentidos no trânsito do texto-fonte para o filme adaptado.

Por isso, cremos que esta tese de doutorado se alicerça em uma dupla contribuição aos estudos de adaptação mais gerais e, particularmente, aos estudos de Shakespeare no cinema: primeiramente, buscou ampliar o debate em torno dos filmes shakespearianos, a partir do interesse em obras de origem não-anglófona, que, por isso mesmo, já indica inúmeras alterações no processo adaptativo, a começar pela tradução da língua falada (língua essa que, bem o sabemos, carrega toda a potência estética e o valor cultural agregado à figura de Shakespeare

dentro das comunidades falantes do inglês). Olhar pra esses filmes tentando observar neles a criatividade adaptativa e o manejo específico da linguagem cinematográfica, sem os preconceitos fundados na sacralidade da palavra shakespeariana, pode sem dúvida ajudar a iluminar os modos como o próprio Shakespeare, apesar de todas as questões culturais a ele associadas, continua sendo adaptado em vários meios e várias culturas.

Além disso - e talvez de maior valia -, a segunda contribuição central desta tese foi propor um método para o estudo das adaptações interculturais, com conceitos e categorias de análise próprios. Embora, na contemporaneidade, os estudos na área de cinema, arte e comunicação estejam cada vez mais privilegiando uma escrita mais fluida e ensaística, em uma deliberada fuga dos preceitos estruturalistas de estabelecimento de categorias totalizantes, ainda consideramos fundamental, para discutir as obras comentadas em nossa pesquisa, uma metodologia bem delineada, e que, consequentemente, pudesse se consolidar como uma forma satisfatória para o estudo da adaptação intercultural.

Por isso, embora o centro analítico fosse as adaptações de Shakespeare no cinema brasileiro, a metodologia proposta nesta tese se abre para que possamos refletir tanto sobre filmes adaptados de Shakespeare em outros países e outras culturas (e, como vimos, temos uma enorme gama de casos em que esse método pode ser utilizado), quanto sobre outras formas de adaptação intercultural da literatura para o cinema, ou seja, em outras épocas, outras cinematografias e a partir de outros autores. Não dá para inferir isso apenas pela suposição intuitiva, mas, cremos, só o tempo e a reflexão crítica e continuada em torno dessas categorias pode confirmar sua validade transversal. Ao se colocar assim de modo tão propositivo, o método de análise desenhado nesta tese se oferece para críticas, comentários, análises e confrontações que, esperamos, irão futuramente ampliar o debate e o diálogo em torno da teoria da adaptação, dentro e fora dos estudos de cinema e audiovisual no Brasil.

Shakespeare no cinema é um campo muito grande e que já se constituiu como uma *area studies* no horizonte teórico-crítico do cinema tanto em volume de obras realizadas, quanto em material bibliográfico escrito para refletir sobre essas obras. Portanto, se envolver com isso demanda um trabalho hercúleo de leituras críticas e teóricas, além da procura, nos locais mais improváveis, de filmes que possam ter sido realizados a partir da literatura shakespeariana.

Como já foi reiterado nesta tese, devemos ampliar o escopo de análises para além do panteão de filmes canônicos que, independente de qualidade estética e importância histórica, não devem restringir o debate mais amplo sobre Shakespeare no cinema.

Nas diversas culturas em que Shakespeare foi adaptado, há certamente muitas questões que devem estar posicionadas no embate entre o texto-fonte e o filme adaptado. Países que foram colônias britânicas, sem dúvida, adaptam Shakespeare de modo diversos de outros, como o Brasil, em que a influência cultural dominante na época da colônia foi muito mais francesa e portuguesa, do que britânica. Na Índia, Austrália, Nova Zelândia, bem como no México, China, Rússia, Japão e Finlândia, há aspectos culturais específicos que se põem em tensão no processo adaptativo a partir de Shakespeare. No caso brasileiro, procuramos apontar esses aspectos, a partir das categorias de análise propostas, a fim de trazer novas luzes não apenas a determinadas questões dos filmes shakespearianos realizados por aqui, mas a própria formação cultural do país. Como vimos, Shakespeare no Brasil fala muito do que somos e do que queremos ser.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2000.

AMANCIO, Tunico. **Artes e Manhas da EMBRAFILME**: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFFF, 2000.

ANDERSON, Benedict. **Nação e Consciência Nacional**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira – 1. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1989.

ANDREW, Dudley. Adaptation. 2000 – In: NAREMORE, James (org.) **Film adaptation**. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000. p. 28-37.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art**. California: University of California Press, 2006.

ASSIS, Machado. Instinto de Nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio(org.). **Caminhos do Pensamento Crítico**. Rio de Janeiro: Pallas S.A Editora, 1980.

AUGUSTO, Sérgio. **Esse mundo é um pandeiro.** São Paulo: Companhia das Letras / Cinemateca Brasileira, 1989.

AVELLAR, José Carlos. **Cinema e literatura no Brasil**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

BAHKTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Minneapolis: University of Minnesota

Press, 1984.

BALL, Robert Hamilton. **Shakespeare on Silent Film**: a Strange Eventful History. New York: Theatre Art Books, 1968.

BAZIN, André. **O cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENTES, Ivana. The *sertão* and the *favela* in the contemporary Brazilian film. In: BAGIB, Lúcia (org.). **The New Brazilian Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008.

BAHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLUESTONE, George. **Novels into film**. 6 ed. Berkeley: University of California Press, 1973.

BORDWELL, David. **Narration in fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **A economia das trocas** simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRANIGAN, Edward. **Point of view in the cinema:** A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. New York: Mouton Publishers, 1984.

BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. In: **Graphos**: revista da pós-graduação em Letras [Publicada pelo curso de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba] Ano I, n.2, 1995.

BUCHANAN, Judith. **Shakespeare on Film**. New York: Longman-Pearson, 2005.

BURNETT, Mark. **Filming Shakespeare in the Global Marketplace**. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

BURNETT, Mark Thornton e WRAY, Ramona (org.). **Screening Shakespeare in the Twenty-First Century**. Edinburg: Edinburg University Press, 2006.

CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: ensaios sobre uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. **Formação da literatura brasileira**: Momentos Decisivos. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.

CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda. **Adaptations**: from text to screen, screen to text. London e New York: Routledge, 1999.

CATANI, Afrânio. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 189-298.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms**: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

CORRIGAN, Timothy. **Film and literature**: an introduction and reader. New Jersey (USA): Prentice Hall, 1998.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: Espetáculo, Narração, Domesticação. São Paulo: Editora Scritta, 1995 .

COURSEN, H. R. Filming Shakespeare's history: three films of *Richard III*. In: JACKSON, Russel. (Org.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 102-119.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CROWL, Samuel. Flamboyant realist: Kenneth Branagh. In: JACKSON, Russel. (Org.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 226-244.

DAVIES, Anthony e WELLS, Stanley. (Org.). **Shakespeare and the Moving Image**: the Plays on Film and television. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DEBBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do Sertão**: emergência de uma identidade nacional. Fortaleza: Interarte, 2007.

DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

DINIZ, Thaïs Flores. Shakespeare em paródia: *Romeu e Julieta* no Brasil dos anos 50. In: MENDES, Elianne; OLIVEIRA, Paulo; BENN-IBLER, Veronika (org.). **Revisitações: 30 anos**.

Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999, p. 375-384.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, Mistério e Gangsters**: O filme policial no Brasil (1915-1951). Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ, 2011.

GARBER, Marjorie. **Shakespeare and Modern Culture**. New York: Random House, 2008.

GARDIES, André. Le narrateur sonne toujours deux fois. In: GAUDRAULT, André e GROESTEEN, Thierry (org.). **La transécriture**: pour une théorie de l'adaptation. Colloque de Cerisy, Québec: Nota Bene, 1992.

GARDNIER, Ruy (org.). **Cinema brasileiro**: Anos 90, 9 questões. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001 (Catálogo de mostra).

GAY, Penny. **The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies**. cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GORZ, André. **Metamorfoses do trabalho**: Crítica da Razão econômica. São Paulo: Annablume, 2003.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde. In: KNOPF, Robert. **Theatre and film**. New Haven: Yale University Press, 2005. p. 37-45.

GUZIK, Alberto. **TBC**: Crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HAKE, Sabine. **German National Cinema**. New York: Routledge, 2002.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. **Da diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HALLIDAY, F. E. **Shakespeare**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Shakespeare no Brasil. In: SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. 1 ed. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 321-334.

HENDERSON, Diana E. From popular entertainment to literature. In: SHAUGHNESSY, Robert. **Shakespeare and Popular Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 06-25.

HINDLE, Maurice. **Studying Shakespeare on Film**. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Macunaíma, da literatura ao cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio/Embrafilme, 1978.

HOPKINS, Lisa. **Relocating Shakespeare and Austen on Screen**. London: Palgrave MacMillan, 2009.

HORTON, Andrew. **Laughing out loud**: writing the comedy-centered screenplay. California: University of California Press, 2000.

HOWARD, Tony. Shakespeare's cinematic offshoots. In: JACKSON, Russel. (Org.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 303-323.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation.** New York: Routledge, 2006.

JACKSON, Russel. (Org.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

JESS-COOKE, Carolyn. **Shakespeare on film**: such things as dreams are made of. United Kingdom: Wallflower Press, 2007.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema** - Macunaíma: do Modernismo ao Cinema Novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

JORGENS, Jack. **Shakespeare on Film**. Bloomington: Indiana UP, 1977. Reimpresso Lanham e London: UP of America, 1991.

KNOPF, Robert. **Theatre and film**. New Haven: Yale University Press, 2005.

KOTT, Jan. **Shakespeare**: nosso contemporâneo. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: A Psychological History of German Film (1947). Princeton: Princeton University Press, 1966.

_____. **Theory of Film**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KRISTEVA, Julia. **Desire in Language**: a semiotic approach to literature and art. New York: Columbia University Press, 1980.

LEÃO, Liana de Camargo e SANTOS, Marlene Soares dos (org.) **Shakespeare**: sua época e sua obra. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LEHMANN, Courtney. **Shakespeare Remains**: Theater to Film, Early Modern to Postmodern. Ithaca: Cornell UP, 2002.

LOBO, Júlio César. Boca de Ouro. **Revista Famecos**, Porto Alegre, maio de 2003. In: http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/788/599.

LOW, Rachel e MANVELL, Roger. **The History of British Film – 1896-1906**. Volume 1. New York (US): Routledge, 1997.

LUKÁCS, George. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 2007.

MACHADO, Hilda. **As 100 Cadeiras**: Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica. - Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. Entre a chanchada e a Vera Cruz: Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor. In: **Alceu: Revista de comunicação, cultura e política**. v. 8 -, nº 15 -, jul./dez. 2007 -, Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2007. p. 60-67.

MACHADO, Rubens. O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 97-128.

MANVELL, Roger. **Shakespeare on the film**. New York: A. S. Barnes and Company, 1971.

Marinho, Flávio. **Oscarito, o riso e o siso**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MARTINS, Márcia A. P. **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

MARTINS, Wilson de Souza. **Paschoal Segreto**: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920) - Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film**: an Introduction to the Theory od Adaptation. New York: Clarendon Press, 1996.

MIRANDA, Luiz Felipe. Cinema e Cangaço - História. In: CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço**: o Nordestern no Cinema Brasileiro. Brasília: Avathar, 2005. p. 93-110.

_____. **Dicionário de cineastas brasileiros**. São Paulo: Art Editora/ Scretaria de Estado da Cultura, 1990.

MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo, Senac, 2000.

MOURA, Roberto. A Bela Época (Primórdios-1912)/ Cinema Carioca (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 09-62.

MUNSTERBERG, Hugo. **Film: The Photplay**: A Psychological Study and Other Writings. New York: Routledge, 2001.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____ (org.). **The New Brazilian Cinema**. Londres: I. B. Tauris, 2003.

_____. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias e distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAREMORE, James (org.) **Film adaptation**. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000.

NICOLL, Allardyce. **Film and theatre**. 3 ed. New York: Thomas Y. Cromwell Company, 1937.

NOBRE, F. Silva. **Shakespeare e o cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Pongetti, 1964.

NUNES, Carlos Alberto. Quadro cronológico das peças teatrais de Shakespeare. In: SHAKESPEARE, William. **Dramas históricos**: teatro completo. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. **E a tela invade a página**. Salvador: SCT, FUNCEB, ECBA, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo Perspectiva, 2008.

PILKINGTON, Ace G. Zeffirelli's Shakespeare. In: DAVIES, Anthony e WELLS, Stanley.

(Org.). **Shakespeare and the Moving Image**: the Plays on Film and television. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

REIMER, Carol J. & REIMER, Robert C. **Historical Dictionary of German Cinema**. Laham, Maryland: Scarecrow Press, 2008.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

ROTHWELL, Kenneth. **A History of Shakespeare on Screen**: a Century of Film and Television. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

RUSHDIE, Salman. A fine pickles. **The Guardian**, Londres, 2009. Sem paginação. Capturado da Internet: http://www.guardian.co.uk/books/2009/feb/28/salman-rushdie-novels-film-adaptations. Data do acesso: 10/05/2010.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation.** New York (USA): Routledge, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. 1 ed. Curitiba: Beatrice, 2008.

SHAUGHNESSY, Robert (org.) **Shakespeare on film**. Hampshire & New York: Palgrave, 1998.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptações literárias no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Rumores.** Ano 2, Edição 4, Número 2. 2009.

SOKOLYANSKY, Mark. Grigori Kozintsev's *Hamlet* and *King Lear*. In: JACKSON, Russel. (Org.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 203-215.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação.** Belo Horizonte: UFMG, 2004.

STAM, Robert e RAEGO, Alessandra (org.) **Literature and Film**: a Guide to Theory and Practice of Film Adaptation. London: Blackwell Publishing, 2005.

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (org.) **Film adaptation**. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

_____. **Literature through film**: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden (USA): Blackwell Publishing, 2005.

_____. **Subversive Pleasures**: Bakhtin, Cultural Criticism and Film. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TAYLOR, Neil. National and racial stereotypes in Shakespeare films. In: JACKSON, Russel. (Org.). **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge UP, 2000. p. 267-279.

VALENTE, Eduardo. As alegres comadres. **Contracampo**, Rio de Janeiro, 2003. In: http://www.contracampo.com.br/53/asalegrescomadres.htm

VANOYE, Francis. **Récit écrit, récit filmique**. Paris: Nathan, 1993.

VENEZIANO, Neide. **De pernas para o ar**: Teatro de Revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz (org.). **Cinema Novo and Beyond**. Connecticut: Herlin Press, 1998.

_____. *Este é meu, é seu, é nosso*: introdução à paródia no cinema brasileiro. **Filme Cultura:** Rio de Janeiro, v. XVI, n. 41/42, maio 1983.

_____. A chanchada e o Cinema Carioca. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p. 129-188.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1979.

_____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WHITE, Leslie. **O conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WOOLF, Virginia. The Cinema. In: _. **The Captain's Death Bed and Other Essays**. London: The Hogarth Press, 1950. 166-171.

XAVIER, Ismail. Cinema e teatro. In: XAVIER, Ismail (org.), **O cinema no século**. Rio de

Janeiro: Imago, 1996. p. 247-266.

_____ (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão-Mar.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical translation and film adaptation**: a practitioner's view. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2006.