



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
CURSO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA MODERNA**

**ÁDILA MARCELE DE JESUS FREITAS DOS SANTOS**

**SHAKESPEARE APAIXONADO: UM CALEIDOSCÓPIO DE  
INTERTEXTOS**

**Salvador  
2020**

**ÁDILA MARCELE DE JESUS FREITAS DOS SANTOS**

**SHAKESPEARE APAIXONADO: UM CALEIDOSCÓPIO DE  
INTERTEXTOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina LETA08 – Conclusão de Curso, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como pré-requisito para a obtenção do título de Bacharel em Língua Estrangeira.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

**Salvador  
2020**

Ficha catalográfica

Santos, Ádila Marcele de Jesus Freitas dos.

Shakespeare apaixonado: um caleidoscópio de intertextos  
/ Ádila Marcele de Jesus Freitas dos Santos. – Salvador,  
2020.

38 f.

Orientadora: Elizabeth Santos Ramos.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) –  
Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2020.

1. Shakespeare, William , 1564. 2. Intertextualidade. 3.  
Cinema e literatura. 4. Adaptações para o cinema. I. Título.  
II. Ramos, Elizabeth Santos.

CDD - 791.436

Bibliotecária Sandra Batista de Jesus CRB-5/1914

**ÁDILA MARCELE DE JESUS FREITAS DOS SANTOS**

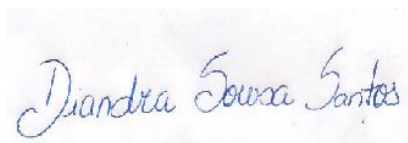
**SHAKESPEARE APAIXONADO: UM CALEIDOSCÓPIO DE  
INTEXTOS**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Colegiado de Letras, do Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Língua Estrangeira Moderna.

BANCA EXAMINADORA:



ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup>. Dra. Elizabeth Santos Ramos  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil



Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Diandra Sousa  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil



Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Manoela Sarubbi Henares Figueiredo  
Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil

And here you are living despite it all.  
(Rupi Kaur)

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Carlos Henrique e Irinaide Ramos pelo amor incondicional e todo suporte durante todos meus anos de vida. Obrigada por amarem do jeito que sou. Vocês são essenciais na minha vida.

Às minhas irmãs Natali Freitas e Carla Mireli pela amizade, carinho e companheirismo de nossa irmandade. O incentivo de vocês sempre foi incrível.

A minha orientadora Elizabeth Ramos por me acolher e me ensinar a ser uma pessoa melhor dentro e fora da academia. Obrigada por me fazer uma pesquisadora.

Às minhas amigas de alma Cibele Rodrigues e Alassol Queiroz, obrigada pela amizade e apoio durante todos esses anos, vocês são demais.

Às minhas colegas de grupo de pesquisa por todas as tardes de estudos e ensino, tudo que aprendi com vocês está guardado em minha memória, sentirei falta de nossos cafés da tarde.

A Sarah Ferraz e Eneida Leão por todo acompanhamento e dedicação ao cuidar de mim. Obrigada por sempre estarem disponíveis.

A Universidade Federal da Bahia, meus colegas e professores por toda experiência aprendida durante todos esses anos de estudos, sou uma pessoa melhor pelos encontros da vida com vocês.

E ao universo por ter me concedido a dádiva de vivenciar todo esse ciclo entre os bons e maus momentos, sou apenas grata.

SANTOS, Ádila Marcelle de Jesus Freitas dos. Shakespeare apaixonado: um caleidoscópio de intertexto. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Língua Estrangeira Moderna) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## RESUMO

A proposta desta monografia é analisar o roteiro cinematográfico e o filme *Shakespeare Apaixonado* (1998) de John Madden e roteiro de Tom Stoppard e Marc Norman, a partir do conceito de intertextualidade. A comédia romântica, baseada na peça teatral do dramaturgo William Shakespeare, *Romeu e Julieta* (1597), estabelece também diálogos com outras obras shakespearianas, apresentando-nos o próprio bardo como personagem principal. Os intertextos apontados em forma de citação e alusão exemplificam o processo de adaptação mencionado por Robert Stam, em que o filme, o hipertexto, incorpora, cita e modifica vários hipotextos que servirão para a sua constituição, assim como também os embasamentos das afirmações de Genette, Kristeva sobre intertextualidade.

Palavras-chave: William Shakespeare. John Madden. Shakespeare Apaixonado. Intertextualidade. Marc Norman. Tom Stoppard.

SANTOS, Ádila Marcele de Jesus Freitas dos. Shakespeare apaixonado: um caleidoscópio de intertexto. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Língua Estrangeira Moderna) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

### **ABSTRACT**

This monography aims to analyze the screenplay and the film *Shakespeare In Love* (1988) directed by John Madden and written by Tom Stoppard and Marc Norman, under the context of intertextuality. The romantic comedy, based on William Shakespeare's play, *Romeo and Juliet* (1597), engages in dialogues with other Shakespeare's works, bringing the own bard as the main character. The quoted texts allud and exemplify the adaptation process Robert Stam mentions, where the film – the hypertext – embodies and also changes many hypotexts that will contribute to its structure, as well as Genette Kristeva's theoretical basis about intertextuality.

Keywords: William Shakespeare. John Madden. Shakespeare In Love. Intertextuality. Marc Norman. Tom Stoppard.



## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	WILLIAM SHAKESPEARE E O PERÍODO ELISABETANO .....	11
2.1	O dramaturgo William Shakespeare.....	11
2.2	Período elisabetano.....	13
3	UM CASAL DE AMANTES COM MÁ ESTRELA: A PEÇA <i>ROMEU E JULIETA</i> .....	17
4	<i>SHAKESPEARE APAIXONADO</i> : UM CALEIDOSCÓPIO DE INTERTEXTOS.....	22
5	<i>TOM STOPPARD E SHAKESPEARE APAIXONADO</i> .....	25
5.1	O dramaturgo Tom Stoppard.....	25
5.2	<i>Shakespeare Apaixonado</i> : do roteiro cinematográfico ao filme .....	26
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	36
	REFERÊNCIAS.....	37

## 1 INTRODUÇÃO

*Romeu e Julieta* (circa 1592) é talvez uma das peças mais conhecidas de William Shakespeare e muito dessa projeção deriva das inúmeras adaptações encontradas nos mais diversos tipos de artes e mídias. O casal de amantes “joguetes da fortuna” é ampla e publicamente reconhecido, mesmo por aqueles que nunca leram o texto dramático.

No entanto, embora tão ressignificada, não é frequente encontrarmos adaptações que construam, numa só releitura, diálogos intertextuais com outras peças do Bardo, simultaneamente. Por essa razão, surpreende a riqueza do texto dramático do dramaturgo tcheco Tom Stoppard (1937-), *Shakespeare in Love* (1998), adaptado no filme homônimo, com roteiro escrito pelo próprio e Marc Norman, e premiado com o Oscar, em 1999. O filme arrebatou, ainda, o prêmio de melhor filme e várias outras categorias.

É sobre o roteiro e o filme *Shakespeare in Love* que concentraremos nossa atenção, na presente monografia. Aqui, iremos visitar o recorte feito por Stoppard, no percurso da vida de William Shakespeare que, ao se fixar em Londres, precisa escrever e vender suas peças, para poder sobreviver no cenário artístico efervescente da capital inglesa. Tudo leva a crer que o dramaturgo tcheco parte do período em que o Bardo tenta retomar sua vida no mundo do teatro, após os “anos perdidos”, época que se inicia em 1585, se estende por cerca de sete anos, e sobre a qual nada se sabe. Entremeando elementos ficcionais e biográficos, trechos de sonetos e peças de Shakespeare, com humor e habilidade, os roteiristas e diretores construíram um texto incrivelmente rico de história e fatos que se aproximam e se distanciam da vida e das obras de William Shakespeare.

Aqui, encontramos um William Shakespeare tomado de um bloqueio de escrita, sem poder honrar as encomendas de peças que já havia aceito. Para resolver o problema, só mesmo o surgimento de uma musa. É nesse contexto que surge Lady Viola que, travestida de homem, para poder atuar na encenação de *Romeu e Julieta*, se insere no cotidiano de trabalho do dramaturgo inglês, em sua condição de autor e diretor da peça, e com ele termina protagonizando uma tórrida relação de amor, forçosamente interrompida, quando a moça é obrigada a se casar com Lord Wessex, dono de terras na Virgínia.

Na construção do roteiro e do filme propriamente dito, Stoppard e Norman fazem uso de diversas relações de intertextualidade com a própria biografia de Shakespeare, com trechos ou menções a diferentes peças de sua autoria, com o cenário social e artístico da Londres do século XVI. Para os espectadores que desconhecem esses “polos” textuais, o filme não

passará de mais uma história de amor. No entanto, para aqueles que têm conhecimento do contexto e da conjuntura em que o Bardo produziu suas peças, o filme possibilita ricas conexões. Em *Shakespeare Apaixonado* temos a oportunidade de observar e analisar um caleidoscópio de intertextos, construídos de forma extremamente criativa, que trazem à tona as diversas obras shakespearianas, as condições em que viviam os atores e a importância do teatro na era elisabetana, em pleno Renascimento inglês.

A monografia irá, portanto, desenvolver-se em torno dos conceitos de intertextualidade aplicados ao processo de adaptação como “dialogismo intertextual” formulado por Robert Stam, que nos possibilita entender o filme como um grande e complexo hipertexto, que incorpora, cita e modifica vários hipotextos. Assim, a partir da linha cronológica traçada ao longo das observações sobre intertextualidade, tomaremos emprestado também as perspectivas de Julia Kristeva, a partir de Samoyault e Gerard Genette, a partir de Robert Stam, que nos permitem apreciar uma série de pistas verbais, que o filme toma, amplia, ignora, subverte ou transforma.

A metodologia que adotamos para construir esta monografia deriva, basicamente, dos textos teóricos estudados ao longo de três anos de Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), muitos deles com reflexões sobre intertextualidade. Além disso, a leitura da produção dramática de William Shakespeare e a fruição de adaptações dessa produção nos possibilitaram fazer uma análise do filme e compreender que as traduções da obra shakespeariana, para inúmeras formas de mídias, permitem que textos produzidos nos séculos XIV e XVII sobrevivam até os nossos dias vivam, renovados a cada releitura.

Para fins de organização, este trabalho está dividido em três seções. Na primeira seção – “William Shakespeare e o período elisabetano” – passeamos pelos contextos e conjunturas de William Shakespeare, dramaturgo da Renascença elisabetana. Na segunda parte, trataremos do texto dramático *Romeu e Julieta*, concentrando-nos na relação dos dois amantes. Na terceira e última seção, “*Shakespeare Apaixonado*: um caleidoscópio de intertextos” iremos nos dedicar ao filme *Shakespeare Apaixonado*, abordando, sobretudo, as relações intertextuais identificadas na produção.

## 2 WILLIAM SHAKESPEARE E O PERÍODO ELISABETANO

Neste capítulo, iremos tratar sobre a vida e carreira de William Shakespeare e o período elisabetano, no qual ele viveu.

### 2.1 O dramaturgo William Shakespeare

Em abril de 1564, nascia, na pequena cidade de Stratford-upon-Avon, aquele que é considerado o maior dramaturgo inglês de todos os tempos, William Shakespeare. O novo recém-nascido de John Shakespeare e Mary Arden chegou ao mundo já realizando um grande feito, pois ter sobrevivido ao surto de peste negra que acontecia, nos tempos de seu nascimento, já era um grande acontecimento – naquele ano, o surto foi perverso e pelo menos 200 pessoas morreram, cerca de dez vezes mais que a taxa normal. “Em certo sentido, a maior conquista da vida de Shakespeare não foi escrever *Hamlet* ou os sonetos, mas apenas sobreviver a seu primeiro ano.” (BRYSON, 2008, p. 30).

Pouco se sabe sobre sua primeira infância em Stratford, pois naquele tempo os registros não eram muitos precisos – ainda que começassem a ser feitos com mais cuidado. O que se sabe sobre seus primeiros dias, é que foi batizado no dia 26 de abril, e conforme a tradição, os batismos ocorriam o mais rápido possível, antecipando qualquer imprevisto de morte da criança, antes de registrar.

De acordo com Bryson (2008, p. 30),

Se Shakespeare nasceu em 23 de abril, um domingo de 1564, então a escolha óbvia para o batizado teria sido dois dias depois, no dia 25 de abril. Porém, algumas pessoas achavam que o dia de São Marcos trazia má sorte e por isso defende-se – talvez com um pequeno toque de esperança – que o batismo tenha sido protelado por mais um dia, para dia 26 de abril.

A vida do dramaturgo ainda não é de todo conhecida, em muitos aspectos, e entre sua juventude e início de vida adulta existe um grande hiato, a respeito do qual não se viu e nem se sabe nada. Porém, uma nova luz surge, para os estudiosos biográficos, sobre os caminhos tomados por Shakespeare, quando ele solicita o registro de pedido de licença para se casar, com Anne Hathaway. O rapaz tinha, então, 18 anos e Anne, 26 anos. Como era menor de idade, foi necessária a permissão de seu pai e, além disto, um pedido de autorização do casamento com urgência ao bispo, pois Anne estava grávida. “Então em 28 de novembro de 1582, o bispo de Worcester autorizou o casamento de ‘William Shagspere’ e ‘Anne Hathway

of Stratford’.” (HELIODORA, 2008, p. 26). Pouco se sabe sobre o casamento e a convivência do casal, a não ser que tiveram três filhos: Susanna (1583-1649), a primogênita e razão do casamento, e depois os gêmeos Judith (1585-1662) e Hamnet (1585-1596). O resto é silêncio.

Contudo, Shakespeare tinha ambições na vida e a maior delas era enriquecer. Como isso não seria possível, se continuasse a viver na pequena cidade, então com seus 21 anos de idade incompletos, deixou mulher e filhos em Stratford e seguiu para Londres, onde iniciaria seu vínculo no teatro.

Com as comédias, passando pelas peças históricas, até as tragédias, o dramaturgo encantou o teatro elisabetano por muitos anos e deleitou sua maior espectadora: a Rainha Elizabeth I. Suas peças são sempre construídas em cinco atos e são classificadas em três gêneros: comédia, tragédia e histórica, divisão que, provavelmente, surgiu com a publicação do fôlio, após a morte de Shakespeare por dois amigos do bardo, John Heminges (1566-1630) e Henry Condell (1576-1627).

Sete anos após a morte de Shakespeare e a publicação das obras de Jhon, Heminges e Condell comemoraram o resultado de seus exaustivos esforços; a primeira publicação do chamado *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories e Tragedies* (*Comédias, histórias e tragédias do Sr. William Shakespeare*, mais conhecido como First Folio (Primeiro fôlio) [...]). (SANTOS, 2008, p. 172-173, grifo do autor).

Desta forma, essa talvez tenha sido a primeira vez que as obras shakespearianas tenham sido classificadas e continuaram a ser compiladas. No entanto, essa divisão pode ser um tanto problemática, pois, nem sempre, os textos irão se encaixar nos ditames dos gêneros.

As comédias são, em sua maioria, caracterizadas pelo disfarce (*cross-dressing*) de personagens, frustrações amorosas, ambientação em países estrangeiros, confusões envolvendo a identidade dos personagens, desentendimentos de ordem romântica e/ou matrimonial, fuga para um cenário distante – “*greenworld*”, local onde os conflitos poderão ser resolvidos –, além de um final feliz, em geral marcado por múltiplos casamentos.

As tragédias são ambientadas em países estrangeiros com personagens principais, heróis, que sofrem com seus dilemas e decaem por conta de suas próprias decisões, em razão do *blind-spot*, que impede o herói de enxergar a verdade mesmo sendo ela óbvia para o espectador, o que levam às decisões erradas, que terminam por conduzir à morte de diversos personagens, inclusive a sua própria.

Nas peças históricas, Shakespeare conta os fardos e fatos dos antigos reis da Inglaterra visando à ascensão do império inglês. O dramaturgo mantinha certo cuidado ao construir seus

personagens, evitando desagradar a Rainha Elizabeth I, como é o caso de *Ricardo III*, que termina com a vitória da Dinastia Tudor, dos ancestrais da própria Rainha, na Guerra das Rosas, sobre a inimiga Casa dos York.

## 2.2 Período elisabetano

O período elisabetano, assim denominado em alusão ao longo e próspero reinado da Rainha Elizabeth I (1558-1603) foi um marco na monarquia inglesa, conhecido como a Era de Ouro, graças às suas diversas conquistas fruto do expansionismo marítimo e da relativa estabilidade interna, após um longo tempo de guerra – Guerra das Rosas (1455-1485), conflito entre as casas de York e Lancaster que culminou com o destronamento de Ricardo III e a ascensão ao trono do Conde Richmond, o futuro Rei Henrique VII, avô de Elizabeth I, dando início à Dinastia Tudor. Assim como o simultâneo Renascimento, o período elisabetano representa uma das maiores e mais significativas contribuições para a evolução da linguagem artística da Inglaterra.

O reinado de Elizabeth I é marcado por um fenômeno essencialmente londrino de criação e florescimento da dramaturgia e da construção de casas de espetáculos. Conhecido como teatro elisabetano, o período vai de 1558 a 1642, data do fechamento dos teatros, por ordem do Parlamento inglês, resultante das inúmeras oposições, sobretudo dos Puritanos.

A forma do teatro elisabetano difere de tudo que havia existido antes. Afastava-se das formações dos ciclos bíblicos – peças de mistério – das apresentações da Idade Média – nas quais as carroças eram os palcos e precisavam cumprir o trajeto entre a igreja e a praça seguinte –, o teatro elisabetano contava com atores, homens sem nenhum tipo de filiação à instituição religiosa ou qualquer outra organização. Os textos bíblicos, já conhecidos e surrados, uma vez proibidos, possibilitaram, entretanto, o surgimento de novos autores e novas obras. Os repertórios faziam o espetáculo se delongar por mais de um dia, exigindo que os atores começassem a se profissionalizar para o entretenimento da plateia, já que a atividade teatral perdia plateia cativa nas comemorações religiosas e, passava a viver, como até hoje, de bilheteria (HELIODORA, 2008).

Aos poucos, os locais para as apresentações, onde, antes, as carroças se acomodavam, tornaram-se fechados. Quando havia apresentações, a população entrava e os “portões” eram fechados, delimitando, assim, a quantidade de público e organizando o pagamento da bilheteria.

[...] eram os pátios internos das hospedarias, via de regra, construídas como um quadrilátero, com um único portão de entrada para o pátio interno [...] a grande vantagem era que sendo a entrada única, o portão permitia a cobrança de ingressos para o pátio. Na parede oposta ao portão de acesso, o grupo de atores encostava sua carroça, que se transformava em um palco um tanto elevado do chão e, portanto, fácil de ser visto por todos os que ficavam de pé no recinto. (HELIODORA, 2008, p. 66).

Podemos classificar os teatros elisabetanos em dois grupos – aqueles dentro do distrito de Londres e aqueles localizados por todo o interior da Inglaterra. Os primeiros configuram as *playhouses* (teatros cobertos, muito usados no inverno), *inn yards* (pátios) e *open air amphitheatres* (anfiteatros ao ar livre). A utilização de cada um dependia dos frequentadores, da quantidade de público, ou do clima. É indispensável lembrar que Londres foi a única cidade naquela época a ter edifícios construídos com a finalidade de apresentação de peças de teatro.

A evolução dos pátios para o teatro a céu aberto não demorou, e a primeira casa de espetáculos *The Theatre* (1576) foi construída por Burbage (1531-1597), que alugou, durante 21 anos, um terreno de propriedade de Gileas Alen, fora dos limites da cidade, portanto livre do controle dos Puritanos – que recorriam a qualquer tipo de razão para a suspensão dos espetáculos, muitas vezes responsabilizando, até mesmo, eventos naturais.

Burbage fez uso do esquema usado nos pátios das hospedarias onde normalmente os atores se apresentavam. Ao construir em 1576 o ‘Theatre’ (não havendo outro, esse nome bastava), Burbage introduziu algumas alterações cruciais para o desenvolvimento do teatro elisabetano: o espaço cênico propriamente dito foi bastante ampliado e parcialmente protegido por um telhado; na estrutura do prédio em si, por trás do espaço antes ocupado pelas carroças, foi criado um novo espaço, que veio a ser chamado de ‘palco interior’, com uma porta a cada lado e camarins; o resto do quadrilátero abrigava dois ou três níveis de arquibancadas, onde pagavam mais caro os que preferiam sentar-se durante o espetáculo, ao invés de permanecerem em pé em torno do palco, como acontecia nas antigas hospedarias; para não desperdiçar espaço, acima do palco interior havia um outro espaço igual, chamado palco superior; e, em outro nível, ainda acima, ficava o espaço para os músicos. (HELIODORA, 2008, p. 67).

Um ano depois da abertura do *The Theatre*, mais um teatro já havia sido construído, o *Curtain* (1577), e a partir daí os teatros elisabetanos começaram a evoluir, adotando uma nova forma arquitetônica, para melhor visibilidade dos presentes e operação dos ambientes das peças encenadas. Um dos principais teatros, e talvez o mais conhecido, neste período, foi o *The Globe* (*O Globo*), localizado nas proximidades do rio Tâmsa, em Southwark. A construção durou seis meses e sua tão esperada inauguração ocorreu em 1598. A diferença de

tempo entre a inauguração do *The Globe* e *The Threate* é exatamente de 21 anos, pois logo após o fim do contrato de aluguel deste, o teatro foi fechado, tendo, em seguida, suas madeiras furtadas e usadas, posteriormente, na construção do *The Globe* (HELIODORA, 2008).

Mas um teatro exige mais do que apenas um local e madeira furtada.

Para angariar fundos, foi organizada uma nova empresa, com dez cotas, cinco das quais ficando em mãos dos Burbages e as outras cinco sendo vendidas a membros fiéis da companhia. Um desses se chamava William Shakespeare que, com isso, tornou-se a única figura, de todas que aparecem no período elisabetano, a participar do teatro em todos os seus aspectos: autor, ator, sócio da companhia de atores e, agora, sócio da casa de espetáculo. (HELIODORA, 2008, p. 70)

Assim, nasceu *The Globe* inaugurado com a peça *Júlio Cesar* (1599) de William Shakespeare. O local possuía características estruturais, no que diz respeito ao espaço cênico, semelhante aos demais teatros elisabetanos da época, com formato octogonal e a presença de três tipos de palco – o externo, o interno e o superior. Nesta configuração, a plateia se acomodava à frente e nas laterais.

**Figura 1 – *The Globe***



**Fonte:** Ducley (2007).



Ao longo do período elisabetano, a Inglaterra foi palco de grande desenvolvimento cultural, intensa fertilidade e florescimento das artes, que trouxeram como consequência a ascensão dos teatros, graças ao apreço e ao incentivo da própria rainha, grande apreciadora e estimuladora da criação dramática, com que se deleitava e enriquecia os recursos governamentais. “Por um lado, ela própria gostava deles, mas era igualmente pertinente o fato de seu governo receber gordos lucros.” (BRYSON, 2008, p. 76). Vários nomes se destacaram na dramaturgia neste tempo, sendo um dos mais influentes, William Shakespeare (1564-1616), que apresentou à população inglesa um novo estilo de composição dramática.

Ao tempo em que vivenciava tantas mudanças sociais, a população inglesa passava por diversas fases entre a abertura e o fechamento dos teatros, em face dos diversos surtos da peste negra, a Peste Bubônica, doença que já havia dizimado a população inglesa em outras épocas, e que ainda se manifestava como um dos principais problemas de saúde pública. A instabilidade no funcionamento dos teatros diz respeito, também à interferência dos Puritanos, que tinham aversão a qualquer tipo de entretenimento que enaltecesse os prazeres carnais, considerando “[...] os teatros, com seus trocadilhos lascivos e figurinos antinaturais, um antro natural para prostitutas e personalidades escusas, um criadouro de moléstia infecciosa, uma distração ao culto e uma fonte de doentia excitação sexual.” (BRYSON, 2008, p. 75). Ademais, com a Reforma Protestante, existia, ainda, a resistência católica ao reinado da Rainha Elizabeth I, acusada de impostora do trono, por ser filha bastarda do falecido Rei Henrique VIII (1491-1574) com Ana Bolena. “A monarca foi, durante anos, atacada por sucessivos Papas que, primeiramente, a excomungaram e, posteriormente, começaram a articular abertamente seu assassinato”. (BRYSON, 2008, p. 33).

Elizabeth I, “a rainha virgem”, decidiu que jamais se casaria e escolheu dedicar fidelidade apenas a Deus e ao seu país. Enfrentou adversidades durante todo seu reinado, desde o próprio Parlamento inglês, que questionava a presença de uma mulher no poder, até o governo de outros países, como a Espanha, durante as batalhas marítimas em conquista de territórios. Também a Escócia, onde reinava sua prima, a Rainha Mary, havia tentado tomar seu trono. Mas, ao fim e ao cabo, foram 47 anos de reinado benquisto. Elizabeth viu a Inglaterra tornar-se dona dos mares e da economia da Europa. Faleceu no Palácio de Placentina, Greenwich, Inglaterra, no dia 24 de março de 1603, sem deixar descendentes diretos.

### 3 UM CASAL DE AMANTES COM MÁ ESTRELA: A PEÇA *ROMEU E JULIETA*

[...] De tudo isso há muito o que falar.  
 Mais triste história nunca aconteceu  
 Que esta, de Julieta e seu Romeu.  
 (SHAKESPEARE, Ato V, Cena III)

Um das mais conhecidas peças de Shakespeare, *Romeu e Julieta* (1597) foi encenada inúmeras vezes ao longo dos séculos, sendo para a maioria dos leitores/espectadores uma tragédia, embora para alguns estudiosos shakespearianos seja uma das peças mais difíceis de classificar. O mais interessante que se pode falar sobre a peça é que, assim como Stoppard escreveu *Shakespeare Apaixonado* baseado nas obras Shakespearianas, William escreveu *Romeu e Julieta* a partir de obras anteriores que tinha o mesmo enredo. A primeira aparição do par romântico Romeu e Julieta parte de Luigi da Porto. Logo em seguida, Bandello adapta a história que foi traduzida para o francês por Pierre de Boistreau de Launay, e dessa tradução francesa, Artur Brooke traduz, novamente, desta última vez para versos, intitulado o poema *Tragical History of Romeo and Juliet*, em 1562, que serviu de base para que Shakespeare escrevesse a sua tragédia. Assim, logo de início, em seu prólogo, já há a indicação de que a história irá contar os infortúnios do amor entre dois jovens de famílias inimigas, na cidade de Verona, Ou seja, o prólogo anuncia uma tragédia.

(*Coro*)  
 Duas casas, iguais em seu valor,  
 Em Verona, que nossa cena ostenta,  
 Brigam de novo, com velho rancor,  
 Pondo guerra civil em mão sangrenta.  
 Dos fatais ventres desses inimigos,  
 Nasce, com má estrela, um par de amantes,  
 Cujá derrota em trágicos perigos  
 Com sua morte enterra a luta de antes.  
 A triste história desse amor marcado  
 E de seus pais o ódio permanente,  
 Só com a morte dos filhos terminado,  
 Duas horas em cena está presente.  
 Se tiverem paciência para ouvir-nos,  
 Havemos de lutar para corrigir-nos. (Sai)<sup>1</sup>

Shakespeare apresenta-nos Romeu, o jovem herdeiro da família Montéquio, um romântico incorrigível que, de início, declara-se apaixonado por sua musa, Rosalina – personagem que acabamos não conhecendo, dado o curto espaço de tempo que ocupa na peça

---

<sup>1</sup> Os trechos de cenas shakespearianas serão todos em tradução de Bárbara Heliadora.

e no coração de Romeu. E Julieta, a jovem filha dos Capuleto, que, com cerca de 14 anos, está em idade para casar e está pretendida pelos pais a um noivo, o bem nascido Páris. E assim em um baile em casa dos Capuleto, Romeu e seus amigos (seu primo Benvólio e o amigo Mercúcio) entram infiltrados para se divertirem, e nesse “palco”, logo que Romeu vê Julieta, ambos sabem que o rumo de suas vidas estava entrelaçado. Naquele momento, seus destinos se cruzam permanentemente.

Porém, da alegria de um novo amor que floresceu, deriva o pesar, ao descobrirem quem são.

AMA

O seu nome é Romeu, e é um Montéquio.  
Único filho do seu inimigo.

JULIETA

Nasce o amor desse ódio que arde?  
Vi sem saber, ao saber era tarde.  
Louco parto de amor houve comigo,  
Tenho agora de amar meu inimigo. (Ato II, cena I)

E na cena memorável de Julieta na varanda, secretamente observada por Romeu, pode-se compreender que ambos sabem os riscos desse amor proibido, mas se veem incapazes de recuar.

ROMEU

Zomba da dor quem nunca foi ferido.

*(Julieta aparece ao alto.)*

Que luz surge lá no alto, na janela?  
Ali é o leste, e Julieta é o Sol. [...]  
É a minha dama, oh, é o meu amor!

[...]

JULIETA

Ai de mim!

ROMEU

Fale!  
Fale, anjo, outra vez, pois você brilha  
Na glória desta noite, sobre a terra,  
Como o celeste mensageiro alado  
Sobre os olhos mortais que, deslumbrados,  
Se voltam para o alto, para olhá-lo,  
Quando ele chega, cavalgando as nuvens,  
E vaga sobre o seio desse espaço.

JULIETA

Romeu, Romeu, por que há de ser Romeu?  
**Negue o seu pai, recuse-se esse nome;**  
 Ou se não quer, **jure só que me ama**  
**E eu não serei mais dos Capuletos.**

ROMEU (*à parte*)

Devo ouvir mais, ou falarei com ela?

JULIETA

**É só seu nome que é meu inimigo:**  
**Mas você é você, não é Montéquio!**  
**O que é Montéquio?** Não é pé, nem mão,  
 Nem braço, nem feição, nem parte alguma  
 De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!  
 O que há num nome? O que chamamos rosa  
 Teria o mesmo cheiro com outro nome;  
 E assim Romeu, chamado de outra coisa,  
 Continuará sempre a ser perfeito,  
 Com outro nome. Mude-o, Romeu,  
 E em troca dele, que não é você,  
 Fique comigo.

ROMEU

**Eu cobro essa jura!**  
**Se me chamar de amor, me rebatizo:**  
**E, de hoje em diante, eu não sou mais Romeu.**

JULIETA

Quem é que, assim, oculto pela noite,  
 Descobre o meu segredo?

ROMEU

Pelo nome,  
 Não sei como dizer-lhe quem eu sou,  
**Meu nome, cara santa, me traz ódio,**  
**Porque, para você, é de inimigo.**

JULIETA

Nem cem palavras eu sorvi ainda  
 Dessa voz, mas já reconheço o som.  
 Você não é Romeu, e um Montéquio?

ROMEU

Nem um nem outro, se você não gosta. (Ato II, cena I)

Juntos, Romeu e Julieta saboreiam um amor proibido, idealizado e condenado. Casam-se às escondidas em cerimônia celebrada pelo Frei Lourenço, confessor de Romeu. Mas, por uma briga que acaba resultando na morte de Teobaldo (primo de Julieta) e Mercúcio (amigo de Romeu), o príncipe de Verona resolve exilar Romeu. Desesperada com a partida do amado, Julieta pede auxílio ao Frei Lourenço.

O plano do religioso, na tentativa de salvar o casal, é que Julieta tomasse uma poção que a faria parecer morta. Assim, o frade enviaria uma carta a Romeu, contando-lhe a trama, antecipadamente, para que ele viesse buscá-la, possibilitando que os amantes pudessem viver longe do caos que se instalara na cidade e na vida do casal. Porém, pelos desencontros do caminho, a carta não chega às mãos de Romeu, antes da má notícia de que Julieta, seu amor, estava morta. Assim que toma conhecimento da tragédia, parte Romeu de seu exílio em retorno a Verona, para encontrar Julieta. Desesperado e aturdido, e sem encontrar sentido para viver, Romeu se entrega à sua própria dor e compra um veneno para provocar sua morte.

No último ato, final da peça, Romeu adentra a cripta dos Capuleto e encontra Julieta “morta”. Vendo o corpo inerte de sua amada, ele toma o veneno que havia trazido para se unirem, para além deste mundo. O Frei, chega à cripta na certeza de que seu plano havia dado certo, mas encontra Romeu morto e Julieta ainda desacordada. No breve segundo em que Julieta “volta à vida” e vê Romeu morto ao seu lado, tão desesperada quanto seu amado, a menina se despede do Frei, pede que ele parta sem ela e abraça a morte, desta vez verdadeiramente, com um punhal, para se unir a Romeu, finalmente.

ROMEU

[...] Hei de partir. Aqui sempre estarei,  
Com seu criados vermes. Aqui mesmo  
Eu hei de repousar por todo o sempre,  
E libertar da maldição dos astros  
A carne exausta. Olhos, um olhar.  
Braços, o último abraço! E vós, ó lábios,  
Portal do alento, selai com este beijo  
Pacto eterno com a Morte insaciável.  
Vem, meu caminho amargo, insosso guia.  
Piloto insano atira neste instante  
Contra as rochas a barca desgastada.  
Ao meu amor! (*Bebe.*) Honesto boticário,  
Rápida é a droga. E assim, com um beijo, eu morro.  
(*Cai.*)

JULIETA

Pois pode ir. Eu não vou me afastar.

(*Sai Frei Lourenço.*)

Que prende o meu amor em sua mão?  
Um veneno lhe deu descanso eterno.  
Malvado! Nem sequer uma gotinha  
Para eu segui-lo? Vou beijar-lhe os lábios;  
Talvez que neles reste algum veneno  
Que me restaure a minha antiga morte.  
(*Beija-o.*)  
Que lábios quentes! (Ato V, cena III)

Cumpra-se o anúncio do epílogo da peça: Dos fatais ventres desses inimigos, / Nasce, com má estrela, um par de amantes, /Cuja derrota em trágicos perigos / Com sua morte enterra a luta de antes. / A triste história desse amor marcado / E de seus pais o ódio permanente, / Só com a morte dos filhos terminado [...].

Somente com a morte de seus filhos e a intervenção do príncipe de Verona, a paz reina na cidade e entre as famílias.

PRÍNCIPE

Uma paz triste esta manhã traz consigo;

**O sol, de luto, nem quer levantar.**

Alguns terão perdão, outros castigo;

De tudo isso há muito o que falar.

**Mais triste história nunca aconteceu**

**Que esta, de Julieta e seu Romeu.**

#### 4 SHAKESPEARE APAIXONADO: UM CALEIDOSCÓPIO DE INTERTEXTOS

Um caleidoscópio é um aparelho óptico formado por um pequeno tubo de cartão ou de metal, com pequenos fragmentos de vidro colorido, que, através do reflexo da luz exterior em pequenos espelhos inclinados, apresentam, a cada movimento, combinações variadas e agradáveis de efeito visual. E justamente por isso que o encanto surge nesse instrumento, a possibilidade de observar imagens únicas. Assim, quando olhamos para *Shakespeare Apaixonado* não se vê apenas uma comédia romântica, mas sim um caleidoscópio com infinito ambiente de “imagens” de intertextualidade de obras shakespearianas. Mas o que seria intertextualidade?

O termo intertextualidade e a sua teorização foram se transformando a partir de novas perspectivas de estudos ao longo dos anos. Mikhail Bakhtin, no final da década de 1920, foi quem primeiro teorizou sobre esse fenômeno, ao observar a polifonia presente na obra de Dostoievski, em que “[...] o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’.” (BAKHTIN, 1929 apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60).

Tiphaine Samoyault, em seu livro *Intertextualidade* (2008), defende que foi a partir de Bakhtin e através dos estudos de Julia Kristeva, que o termo intertextualidade surge. Kristeva o introduz, primeiramente, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e, posteriormente, em sua obra *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse* (1969).

[...] o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavras (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária [...]. (KRISTEVA, 1969 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 145).

Kristeva afirma que as palavras estão carregadas de suas significações, seus usos e empregos e os transportam no texto, que deles se valem e os transformam, quando em contato com outras palavras ou enunciados. Ainda segundo Tiphaine Samoyault, Julia Kristeva, reproduz essa ideia abstrata de vários teóricos de *Tel Qel*, na obra intitulada *Théorie d'ensemble*, reformulada por Philippe Sollers (KRISTEVA, 1971 apud SAMOYAUULT, 2008, p. 75): “todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”.

Samoyault (2008) afirma que essa reflexão marca um rompimento com a tradicional crítica das fontes que consideravam os mesmos fenômenos, mas de um ponto de vista estritamente biográfico ou psicológico, “[...] os problemas de influência, de transmissão de ‘hereditariedade’ ou de herança regulamentavam essa abordagem. Ao encadeamento positivista e às metáforas líquidas da fluidez, do contínuo e do escoamento, propõe-se substituir a ideia de um sistema relações.” (SAMOYAULT, 2008, p. 17).

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de crítica das fontes de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação – posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA, 1974, apud SAMOYAULT, 2008, p. 60)

Essa recapitulação mesmo que sucinta, nos permite perceber que a intertextualidade diz respeito à construção de uma nova obra a partir de outras já existentes, que se comunicam, pois nenhuma obra é criada sem se fundamentar sobre algo que a antecedeu.

Nosso ponto de vista não vem absolutamente afirmar uma espécie de passividade do autor, que faria apenas uma montagem dos pontos de vista dos outros, das verdades dos outros, que renuncia inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. Não se trata absolutamente disso, mas de uma inter-relação inteiramente nova e particular entre a sua verdade e a verdade de outrem. O autor é profundamente ativo, mas sua ação tem um caráter dialógico particular [...]. (BAKHTIN, 1970 apud SAMOYAULT, 2008, p. 19).

Essa afirmação é complementada por Julia Kristeva ao afirmar que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1969 apud SAMOYAULT, 2008, p. 16).

Em estudo publicado em 1928, intitulado *Palimpsesto*, Gerard Genette amplia tal conceito, definindo-o como “presença efetiva de um texto em um outro’.” (SAMOYAULT, 2008, p. 29), como é o caso, por exemplo, da citação, da alusão, da paródia, do pastiche. Todo texto se insere num outro texto. Nada nasce do nada. Todo texto possui relação com um texto anterior. A forma como se dão as ligações entre os diversos tipos de textos também pode ser diversa, isto porque sendo variadas as manifestações da intertextualidade, também o são os liames que unem direta ou indiretamente os textos.

Em *Palimpsesto*, Genette (1928 apud STAM, 2000, p. 65, tradução nossa) propõe a taxonomia da transtextualidade, sob a qual insere cinco relações, que contemplam a



“transcendência textual do texto, ou seja, tudo o que estabelece a relação de um texto, seja esta implícita ou explícita, com outros textos”.<sup>2</sup> “Ele chama transtextualidade o objeto da poética, isto é, o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede e repertoria cinco tipos [...]” (SAMOYAULT, 2008, p. 29).

A taxonomia construída por Genette é particularmente útil, quando buscamos examinar as relações intertextuais entre um texto fílmico e outro escrito, como é o caso desta monografia. Afinal, sob o termo transtextualidade, o teórico insere as seguintes relações:

- intertextualidade: a primeira relação considerada como a presença efetiva de um texto em outro texto, é a co-presença entre dois ou vários textos;
- paratextualidade: a segunda relação refere-se à totalidade de um trabalho literário entre o próprio texto e seus “paratextos” – títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações – ou seja, todas as mensagens e comentários que vêm para envolver o texto;
- metatextualidade: a terceira relação vista como a relação crítica, por excelência. É a relação de comentário que une um texto a outro texto.;
- arquitextualidade: a quarta relação que estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence – incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, os títulos – em que o texto se inclui e que tornam cada texto único;
- hipertextualidade: a quinta e última é a relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto” e um texto anterior ou “hipotexto” que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia. Ou seja, toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto).

Em outras palavras, textos, sejam eles literários ou não, são destituídos de um significado único, sendo oriundos e originando outros textos, tecendo uma malha gradativa e virtualmente infinita de referências textuais.

É, portanto, com base nas reflexões formuladas por diversos teóricos, ao longo do tempo, que desenvolveremos nossa análise do filme *Shakespeare Apaixonado*.

---

<sup>2</sup> “All that which puts on text in relation, whether manifest or secret with other texts”.

## 5 TOM STOPPARD E SHAKESPEARE APAIXONADO

Neste capítulo iremos desenvolver uma breve história do roteirista e dramaturgo Tom Stoppard e do roteiro cinematográfico e filme *Shakespeare Apaixonado*.

### 5.1 O dramaturgo Tom Stoppard

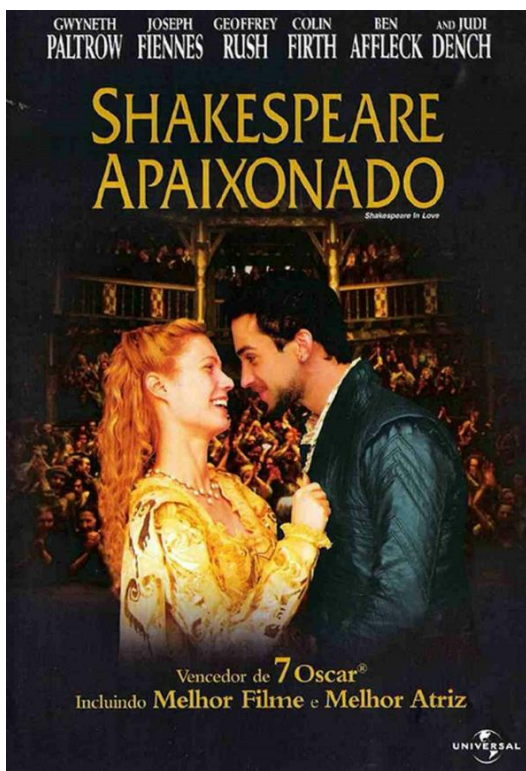
Tomás Straußler, mais conhecido como Tom Stoppard, nasceu em 3 de julho de 1937, na República Tcheca. É dramaturgo e roteirista, sendo seu trabalho reconhecido pelo brilho verbal, pela ação engenhosa e pela destreza estrutural.

O início de sua vida foi marcado por diversas mudanças. Cresceu em plena Segunda Guerra Mundial, em Singapura, em companhia dos pais, até a prematura perda de seu pai, que obrigou a família a se refugiar na Índia, para proteger-se da invasão japonesa. Lá, sua mãe acabou conhecendo o oficial do Exército Britânico, Kenneth Stoppard, com quem, em 1946, veio a se casar. Logo, Tom adotou o sobrenome do padrasto e tornou-se Tom Stoppard. Já na Inglaterra, o rapaz foi criado e educado em Yorkshire, no norte do país, iniciando sua carreira como jornalista em Bristol, no famoso jornal regional *Western Daily Press*, entre os anos de 1958-1960. Logo depois, tornou-se crítico de teatro em Londres, trabalhando na revista *Scene* (1962-1963). Com a experiência adquirida ao longo dos anos, Stoppard escreveu sua primeira obra teatral, em 1960, a peça *A Walk on the Water* que posteriormente foi exibida na televisão, em 1963 – a versão teatral, com algumas adições e o novo título *Enter a Free Man*, chegou a Londres, em 1968.

Em 1967, Stoppard escreveu a peça *Rosencrantz e Guildenstern Are Dead* (1964-65), que se tornou um sucesso, entrando no repertório do Teatro Nacional da Grã-Bretanha, em 1967, e tornou-se, rapidamente, internacionalmente reconhecida. A ironia e o brilhantismo deste trabalho derivam da colocação de Stoppard de dois personagens secundários de *Hamlet*, no centro da ação dramática. A peça foi encenada na Broadway, em 1967 e, mais tarde, recebeu o Tony Award. Logo, inúmeros sucessos se sucederam em sua carreira, juntamente com nomeações e premiações, inclusive o roteiro cinematográfico *Shakespeare Apaixonado* (1998) escrito em parceria com Marc Norman, romancista e roteirista estadunidense.

## 5.2 *Shakespeare Apaixonado*: do roteiro cinematográfico ao filme

**Figura 2** – Capa do filme



**Fonte:** Adoro Cinema (2020).

*Shakespeare Apaixonado* (1998) é um roteiro escrito por Tom Stoppard e Marc Norman, que, posteriormente, se tornou filme, sob a direção deste último. A obra fílmica foi lançada internacionalmente pela Universal Pictures, em 3 de dezembro de 1998 e chegou aos cinemas do Brasil, no ano seguinte, em 12 de março. Premiada em diversos eventos da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas com treze indicações ao Oscar (1999), das quais ganhou sete, entre elas as de Melhor Filme, Melhor Roteiro e Melhor Atriz; indicação para três Globo de Ouro, vencendo na categoria de Melhor Roteiro Original; e como Melhor Roteiro, no Festival de Berlim (1999).

O roteiro e o filme são ambientados em 1593 – marco da provável publicação da peça *Romeu e Julieta* – e trazem o jovem dramaturgo William Shakespeare, em ascensão no cenário teatral londrino, padecendo de um bloqueio de criatividade, convicto de que perdeu seus dons e desesperado por uma nova inspiração: uma musa.

Embora este momento histórico, como vimos na seção “Dois tempos, dois dramaturgos”, corresponda à grande era dos espetáculos elisabetanos, o jovem Will não consegue entusiasmar-se e completar a sua nova peça, que ele intitula, primeiramente, *Romeu*

e *Ethel, a filha do Pirata*. No entanto, em um dos bailes da corte da Rainha Elizabeth I, do qual participa como “penetra”, Will vê sua musa inspiradora, que ele acredita irá resgatar seu dom.

**Figura 3** – O primeiro encontro



**Fonte:** Moreira Jr. (2014).

Lady Viola é uma jovem rica da nobreza inglesa, que gostaria de ser atriz, embora as mulheres da época fossem estritamente proibidas de subirem aos palcos, em nome da moral e dos bons costumes. Viola também se vê encantada por Will no baile e, depois de saber que se tratava de um poeta e dramaturgo, enlouquece, pois conhecia seus versos. Assim, fortalecida pelos sentimentos que a impulsionam, Viola disfarça-se de homem, para participar da audição de atores à nova peça de William e ganhar um papel, garantindo sua aproximação do ídolo.

**Figura 4** – Viola transvestida



**Fonte:** Pinterest ([200-]).

Não leva muito tempo para que Will descubra quem está por trás do jovem ator disfarçado, e eles se entregam a um amor proibido, que possibilita Will, finalmente, voltar a escrever uma peça, desta vez, a partir do amor entre os dois.

**Figura 5 – Viola e Shakespeare**



**Fonte:** Pinterest ([20--]).

Contudo, Viola se descobre noiva prometida pelo pai ao Lorde Wessex. Assim, a moça será para William, na arte como na vida, a perfeita Julieta, aquela que o herói não pode amar. Transformando seu amor em palavras, ele irá criar uma das maiores tragédias e começar a sua escalada rumo à consagração, pois agradou a pessoa mais importante naquele momento: a rainha.

**Figura 6 – A rainha Elizabeth I**



**Fonte:** Pinterest ([200-]).

Entremeando elementos ficcionais e biográficos, trechos de sonetos e peças de Shakespeare, com humor e habilidade, Marc Norman e Tom Stoppard construíram um roteiro rico de história e fatos que se aproximam e distanciam da vida e da produção de William Shakespeare.

Sabe-se que os filmes, em sua maioria, tem como fonte primária um texto literário – isto é, um hipotexto – e por causa dessa forte ligação entre literatura e cinema, o parâmetro de avaliação de filmes provenientes de obras literárias nos últimos anos tem se baseado no princípio da fidelidade (DINIZ, 2005). Porém esse critério vem perdendo força, na medida em que todo filme pode ser visto como uma leitura particular do diretor e do espectador, ambas feitas em contextos únicos. “Além disso, ela emerge dentro de um certo momento cultural, ocasionando a desvalorização de termos como ‘adaptação’, ‘transferência’, ‘violação’, ou ‘responsabilidade’ de um artista sobre outro, ou de uma obra sobre outra”. (DINIZ, 2005, p. 38).

Assim, um filme pode conter/citar um ou mais textos sem, contudo, constituir-se uma adaptação/tradução. Vale lembrar que, nesta pesquisa, usamos o termo “texto” conforme a definição de Barthes (1977 apud DINIZ, 2005, p. 38), “espaço multidimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se funde e contrapõe.”

Em *Shakespeare Apaixonado*, filme em que o personagem Will se apresenta como o dramaturgo William Shakespeare, encontramos várias citações/alusões de sua obra, entre elas *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Antônio e Cleópatra*, *Noite de Reis* e *Os dois Cavaleiros de Verona*. Embora as palavras sejam enunciadas em contextos totalmente diferentes daqueles dos textos de partida, reconhecê-las torna-se um jogo interessante por parte do espectador.

Logo de início, deparamo-nos com o título – *Shakespeare Apaixonado* – numa relação arquitetural e intertextual, que indica claramente em torno de quem o filme irá girar.

Em seguida, somos apresentados à primeira citação. O cenário é o local onde Will dorme, descrito no roteiro como: “Um espaço minúsculo e atulhado, no beiral de um prédio. Uma estante desorganizada, cheia de objetos enfiados entre folhas de papel. Entre eles, o olho do espectador se fixa numa caveira e uma caneca com a inscrição: ‘Lembrança de Stratford-upon-Avon’.” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 11) Will, impaciente, amassa e atira no lixo pedaços de papel. De repente, levanta-se e calça as botas, no momento em que Henslowe<sup>3</sup> entra, ofegante, com os pés machucados, e pergunta sobre a peça. Will responde evasivamente, usando as palavras de Hamlet, no Ato II Cena II, em sua carta para Ofélia:

---

<sup>3</sup> Uma referência a Phillip Henslowe, “empresário de teatro”, na Londres do período elizabetano.

“*Doubt that stars are fire, Doubt that then sun doth move*”<sup>4</sup> (“Duvida que as estrelas sejam chama, Duvida que o sol se mova...”).

Apesar de se inserirem em contextos diferentes, em ambos os casos as palavras sugerem dúvida: na peça, embora Hamlet afirme que ama Ofélia, ameaça deixá-la. No filme, embora o ator não mencione o trecho hamletiano, também deixa no ar a dúvida – fala que também se encontra um pouco mais adiante no roteiro – “Está tudo seguro, trancado aqui dentro” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 12), diz ele batendo com a mão na testa, para desespero de Henslowe, o dono do teatro, que esperava encontrar a peça escrita e concluída.

O espectador encontra, mais adiante, o jovem Shakespeare no “consultório” do Dr. Moth, um “boticário, alquimista, astrólogo, intérprete de sonhos e sacerdote de alma” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 15), onde vai para resolver seu bloqueio de criatividade e perda do dom, como se estivesse no que hoje chamaríamos de “consultório do psicanalista”. Ali, ainda numa relação intertextual com *Hamlet*, ouve-se:

*Palavras, palavras, palavras*<sup>5</sup>... antes eu tinha um dom... Com as palavras eu moldava o amor, assim como o ceramista molda xícaras com a argila... amor que faz desmoronar impérios, amor que une dois corações até nas chamas e enxofre dos infernos... por seis *pence* cada linha, eu era capaz de provocar rebelião num convento... mas agora. (NORMAN; STOPPARD, p. 15, 1999, grifo nosso)

A cena retoma *Hamlet*, quando à pergunta de Polônio sobre o que ele estaria lendo, o protagonista responde: “Palavras, palavras, palavras” (SHAKESPEARE, Ato II, Cena II), sugerindo, talvez, que as palavras não têm sentido algum. No filme, fora desse contexto, elas adquirem ainda mais outro significado. A ironia está no fato de que o “dom” é o desejo sexual, numa óbvia retomada dos diversos jogos de palavras construídos por Shakespeare e trazidos pelos roteiristas ao longo do filme.

Para além da relação intertextual com o texto dramático de *Hamlet*, há uma clara relação metatextual de caráter biográfico, que alude à capacidade de Shakespeare de trabalhar as palavras, “para moldar o amor” e tantos outros sentimentos e características do ser humano.

Na cena seguinte do filme, Will passa por “um mercado movimentadíssimo, onde um pregador puritano, Makepeace, está fazendo seu sermão”, lançando imprecisões contra os teatros *The Rose* “que cheira não importa que nome tenha” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 14), referência recorrente em Shakespeare, e *The Curtain*, onde “atores incutem lascívia nas

---

<sup>4</sup> Para melhor observação entre as falas utilizamos a forma original em inglês e a forma em português para o texto de roteiro de Norman e Stoppard

<sup>5</sup> Grifo nosso para marcar o intertexto.

vossas esposas, rebelião nos vossos criadores, ociosidade nos vossos aprendizes e perversidade nos vossos filhos” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 14). O religioso termina seu discurso com as palavras de Mercutio, em *Romeu e Julieta*: “*A plague o’both your houses*” (Uma epidemia sobre as duas casas) (Ato III, Cena I). Will ouve atentamente, como se estivesse guardando a frase para futuro uso, sugerindo ter sido sua obra escrita a partir de eventos do cotidiano e também de textos já existentes.

Nesse contexto, a epidemia que amaldiçoa as famílias serão a paixão, o casamento em segredo entre os filhos das famílias inimigas e a morte de Mercúcio por Teobaldo. A comicidade reside no jogo de sentido em relação às duas casas: casas de espetáculos, no caso do pregador, e das famílias, no caso de *Romeu e Julieta*.

Na cena da taberna, temos *Antônio e Cleópatra* citados por William, que chega arrasado e com a voz tensa, ao voltar do quarto de Burbage, onde encontra Rosalina, numa relação íntima com o produtor. Após queimar as páginas que acabara de escrever, entra na taberna. Angustiado e horrorizado com seu bloqueio de criatividade, dirige-se ao balcão: “Quero tomar mandrágora” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 34), bebida usada, na época, como narcótico, como indica a fala da rainha egípcia, ao pedir a bebida para “dormir por um longo tempo” desesperada, porque seu amado tinha regressado a Roma: “Ah! Quero beber mandrágora... Para que eu possa passar dormindo toda a grande brecha de tempo em que está ausente o meu Antônio”<sup>6</sup> (Ato I, Cena V).

Nas duas situações, os protagonistas se encontram em enorme aflição. Will, porque se sente impotente, pressionado pelo dono do teatro que lhe havia adiantado pagamento; Cleópatra, ao ver a conjuntura se agravando e Antônio ausente. A ingestão de mandrágora, segundo crenças, além de aumentar a percepção e a criatividade, também servia para descanso e alívio. Ambos precisavam desses efeitos.

A referência à peça *Os dois cavaleiros de Verona* ocorre logo no início do filme, quando Will diz a Henslowe que ele lhe deve metade do salário pela peça anterior, numa referência ao objeto de atenção, recitado por Viola no dia em que vai tentar uma vaga como “ator”.

Que luz é luz quando Sílvia não vejo? /  
 Que alegria é alegria quando Sílvia está ausente? /  
 Só quando penso que ela está por perto /  
 A sombra da perfeição me nutre... /  
 Quando não estou perto de Sílvia à noite, /  
 Não há melodia no rouxinol /

<sup>6</sup> “Give me to drink mandrágora... That I might sleep out this graet gap of time, My Antony is away”.



Não há dia para viver.<sup>7</sup> (Ato III, Cena I).

Mas, dentre as citações de Shakespeare, uma das mais interessantes se dá, no filme, em forma de inserção, aludindo a trechos da peça *Noite de Reis*, e de tomadas do filme homônimo de Trevor Nunn. Numa das últimas cenas de *Shakespeare Apaixonado*, Viola vai ao encontro de Will levar-lhe o dinheiro da aposta entre a rainha e Lord Wessex. Ao dizer que a monarca exigia uma comédia para a Noite de Reis, Will responde, referindo-se à sua própria situação: “Uma comédia? Qual será o meu herói senão o mais triste e miserável do reino, doente de amor? [...] um duque e sua heroína, vendida em casamento, a meio caminho da América?” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 150). E o roteiro continua, sugerindo que a comédia estaria sendo criada:

INT. QUARTO DE WILL. DIA.

Uma folha em branco. Uma escrevendo: Noite de reis. Vemos Will sentado à mesa.

WILL (*voz over*)

–Minha história começa no mar... uma viagem arriscada para terras desconhecidas...um naufrágio...

EXT. DENTRO D’ÁGUA. DIA.

*Duas figuras mergulham na água...*

WILL (*voz over*)

–...as águas revoltas rugem e se elevam... o intrépido navio é despedaçado e todos os passageiros indefesos se afogam...

INT. QUARTO DE WILL. DIA.

*Will à mesa escrevendo...*

WILL

–...todos menos um... uma dama...

EXT. DENTRO D’ÁGUA. DIA.

*Viola dentro d’água*

WILL (*voz over*)

–...cujas alma é maior do que o oceano... e seu espírito, maior que abraço do mar... não será seu fim, mas uma vida nova que começa em praia desconhecida...

EXT. PRAIA. DIA.

*Viola está despertando em uma praia vasta e deserta...*

---

<sup>7</sup> *What light is light, if Silvia be not seen? / What joy is joy, if Silvia be not by? / Unless it be to think that she is by? / And feed upon the shadow of perfection... / Except I be by Silvia in the night / There is no music in the nightingale / Unless I look on Silvia in the day.* (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 40)

WILL (*voz over – continuando*)

– Será uma história de amor... pois ela será eternamente a minha heroína...

INT. QUARTO DE WILL. DIA.

*Will olha para cima.*

WILL (*voz over – continuando*)

–...e seu nome será... Viola.

Olha para o papel e escreve: “Viola”

Depois: “*Que país é este, amigos?*”

EXT. PRAIA. DIA.

*A cena se dissolve lentamente para Viola, caminhando pela praia rumo a seu admirável novo mundo.* (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 152-153).

Essas cenas finais, alternando as falas, as imagens do naufrágio e o processo de escrita em ação, introduzem o espectador, de modo bastante criativo, à peça *Noite de Reis*, onde o naufrágio é apenas narrado:

VIOLA

Que país, amigos, é este?

CAPITÃO

Ilíria, senhora.

[...]

CAPITÃO

É verdade, madame, e, para consolá-la com a sorte, assegure-se do seguinte: depois que nosso navio partiu-se ao meio, quando a senhora e os poucos que com a senhora salvaram-se agarrados em seu bote arrastado pela tormenta, avistei o seu irmão, muito previdente no perigo [...]

(Ato I, Cena II)

Muitos outros trechos de diversas peças e alusões a seus personagens são incorporados, em contexto bem diverso do texto de partida (as peças). Há ainda o caso da inserção intertextual, no filme, do Soneto 18 e de alguns trechos inteiros de *Romeu e Julieta*, que assumem papel crucial.

O soneto é recitado por Viola, que o recebe de Will. Embora o dramaturgo o tenha dedicado a seu patrono, no filme, o personagem ele o dedica à amada. Sua inclusão determina o tema do filme: os amantes, mesmo obrigados a se separar pelo casamento de conveniência, permanecerão inseparáveis para sempre, misteriosamente unidos, através do milagre da arte.

Como hei de comparar-te a um dia de verão?

És muito mais amável e mais amena:

Os ventos sopram os doces botões de maio,  
 E o verão finda antes que possamos começá-lo:  
 Por vezes, o sol lança seus cálidos raios,  
 Ou esconde o rosto dourado sob a névoa;  
 E tudo que é belo um dia acaba,  
 Seja pelo acaso ou por sua natureza;  
 Mas teu eterno verão jamais se extingue,  
 Nem perde o frescor que só tu possuis;  
 Nem a Morte virá arrastar-te sob a sombra,  
 Quando os versos te elevarem à eternidade:  
 Enquanto a humanidade puder respirar e ver,  
 Viverá meu canto, e ele te fará viver.<sup>8</sup>

Já os trechos de *Romeu e Julieta*, incorporados às falas dos personagens do filme/atores da peça, fluem em dois níveis diferentes: o real do filme (na construção do amor entre os personagens) e o literário da peça, que está sendo ensaiada/encenada. No texto fílmico, a peça *Romeu e Julieta* tomou sua forma final graças à musa de Will, a jovem e nobre Viola, amante devotada do teatro, que trabalha em cena e no cotidiano, dando origem a uma verdadeira comédia existencial surgida dessa interação entre a vida real – dos personagens do filme – e a emocional – dos personagens da peça que Shakespeare vai criando. Enquanto Will e Viola encenam *Romeu e Julieta* no palco, estão apenas consumando, em termos estéticos, o que vêm fazendo já há algum tempo no quarto. É como se Will traduzisse para a cena teatral do *The Rose* o caso amoroso que acontece na vida real, e alimentasse, no palco, o amor que ele sabe impossível. O roteiro vale-se da montagem, ao intercalar, durante as falas, cenas da vida e do ensaio, sugerindo a relação entre o amor arrebatador e a criação artística.

Como vimos, as alusões podem aparecer também em forma de imagens visuais, procedimento que pode ser exemplificado com a cena da igreja na qual Lord Wessex vê, de relance, a figura de Will, que acreditava estar morto. A cena nos remete às várias aparições de fantasmas nas obras de Shakespeare. A visão de Lord Wessex assemelha-se àquela que Macbeth, o assassino de Banquo, tem de sua vítima. O fantasma que assombra Macbeth silenciosamente durante o jantar é semelhante ao fantasma que assombra Wessex na igreja. Difícil ainda não pensar no fantasma do rei Hamlet, logo ao início da tragédia homônima.

As citações no filme, porém, não se limitam a textos verbais e imagens visuais que os substituem. Personalidades importantes da era elisabetana, cujas vidas fizeram parte

---

<sup>8</sup> *Shall I compare thee to a summer's day?/ Thou art more lovely and more temperate;/ Rough winds do shake the darling buds of May, / And summer's lease hath all too short a date;/ Sometime too hot the eye of heaven shine / And often is his gold complexion dimm'd; / And every fair from fair sometime declines, By chance or nature's changing course untrimm'd;/ But thy eternal summer shall not fade;/ Nor lose possession of that fair thou ow'st;/ Nor shall Death brag thou wander'st in his shade, / When in eternal lines to time thou grow'st;/ So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this, and this gives life to thee.*

integrante da história do período, funcionam como verdadeiros hipotextos para o filme: Christopher Marlowe,<sup>9</sup> John Webster,<sup>10</sup> Philip Henslowe e a própria Rainha Elizabeth I.

A despeito da sua presença no filme, talvez a representação mais impactante seja a da Rainha Elizabeth I, apesar de seu personagem não ser o principal. De acordo com Thaís Diniz (2005), Viola que, à primeira vista, parece ser um duplo de Julieta no filme, na realidade simboliza a rainha. Ambas apresentam uma inteligência incomum para a época.

Além disso, Viola simboliza sua coragem, simplesmente por desafiá-la e contradizê-la, quando afirma que ‘os dramaturgos nada ensinam sobre o amor; embelezam-no, transformam-no em comicidade ou em luxúria. Não são capazes de representar o verdadeiro amor’[...]. (DINIZ, 2005, 47).

Mas o paralelo entre as duas vai além, estabelecendo-se entre a personagem Viola e a própria figura real de Elizabeth I, no sentido de que ambas executaram com louvor tarefas masculinas: Viola, como Romeu, e a Rainha, como monarca da Inglaterra: “conheço bem a mulher que exerce profissão de homem”, diz Judi Dench, a atriz que faz seu papel – “sim, juro por Deus que sei tudo a esse respeito.” (NORMAN; STOPPARD, 1999, p. 147).

---

<sup>9</sup> Christopher Marlowe, poeta e dramaturgo, nascido em 1564, talvez tenha sido o maior escritor inglês antes de Shakespeare.

<sup>10</sup> John Webster, dramaturgo, pouco se sabe sobre sua vida, começou no teatro trabalhando para Philip Henslowe.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento dessa pesquisa, foi possível analisar o roteiro cinematográfico e o filme *Shakespeare Apaixonado* e seu entremeado de diversas obras shakespearianas, sendo a principal delas e fio condutor, *Romeu e Julieta*.

Para o espectador comum, trata-se apenas mais um filme de época hollywoodiano, do tipo romântico, mas para os estudiosos de Shakespeare, a película é um banquete para desfrutar. A obra de Norman e Stoppard nos presenteia com um mosaico de personagens shakespearianos, rastros de sua biografia e locais.

Esses e outros exemplos sugerem que a obra de Shakespeare permanece aberta a futuras narrativas e novas reescritas, seja em forma de literatura ou de outras mídias. Exemplificam os tipos de reescrita a que está sujeita a produção do dramaturgo inglês, no século XXI, nos quais continuamos a encontrar rico material para possíveis novas interpretações, novos capítulos e novos recomeços.

## REFERÊNCIAS

- ADORO CINEMA. *Shakespeare Apaixonado*. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-12263/fotos/detalhe/?cmediafile=20155397>. Acesso em: 1 set. 2020.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DINIZ, Thaís F. N. *Intertextualidade em Shakespeare apaixonado, de John Madden. Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 3, p. 37-47, 2005.
- DUCLEY, William. [Sem título]. 2007. 1 ilustração. Disponível em: [http://www.cgsociety.org/cgsarchive/newgallerycrits/g72/115872/115872\\_1167743334\\_large.jpg](http://www.cgsociety.org/cgsarchive/newgallerycrits/g72/115872/115872_1167743334_large.jpg). Acesso em: 4 ago. 2018.
- HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- HELIODORA, Bárbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 26-67.
- ISABEL I da Inglaterra. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S. l.], [20-]. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Isabel\\_I\\_de\\_Inglaterra](https://pt.wikipedia.org/wiki/Isabel_I_de_Inglaterra). Acesso em: 10 fev. 2018.
- MOREIRA JR., Guilherme. Shakespeare apaixonado: ele precisou amar para falar sobre o amor. Obvious, [s. l.], 2014. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/horizonte\\_distante/2014/07/shakespeare-apaixonado-ele-precisou-amar-para-falar-sobre-o-amor.html](http://lounge.obviousmag.org/horizonte_distante/2014/07/shakespeare-apaixonado-ele-precisou-amar-para-falar-sobre-o-amor.html). Acesso em: 10 fev. 2019.
- NORMAN, Marc; STOPPARD, Tom. *Shakespeare Apaixonado*. Tradução de Jussara Simões. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, leitura*. São Paulo: Ática, 1978. cap. 3, p. 60.
- PINTEREST. *Confession Time: why i love shakespeare in love*. [200-]. <https://br.pinterest.com/pin/518336238362789529/>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- PINTEREST. *Hamlet and Other Tragedies | Kids Discover Online*. [200-?]. Disponível em: [https://br.pinterest.com/pin/74450200069442131/?nic\\_v2=1a2BCFqrJ](https://br.pinterest.com/pin/74450200069442131/?nic_v2=1a2BCFqrJ). Acesso em: 1 set. 2020.
- PINTEREST. *Shakespeare in love | Tumblr on We Heart It*. [20--]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/535576580672722643/>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- SAMOYAL, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: HUCITEC, 2008.
- SHAKESPEARE Apaixonado. Direção: John Madden. Manaus: Distribuidor: AMZ Midia Industrial S.A, Universal Pictures, 1998.

SANTOS, Marlene Soares dos. A dramaturgia shakespeariana. *In*: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 172-173.

SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. London: Penguin Group, 1994.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation. *In*: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-66.