



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

LUANA BRITO BRASIL

SHAKESPEARE NO PAÍS DO FUTEBOL:
UMA TRADUÇÃO DE *ROMEU E JULIETA*

Salvador
2013

LUANA BRITO BRASIL

**SHAKESPEARE NO PAÍS DO FUTEBOL:
UMA TRADUÇÃO DE *ROMEU E JULIETA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos de Tradução Cultura e Intersemiótica

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Ramos

Salvador
2013

LUANA BRITO BRASIL

**SHAKESPEARE NO PAÍS DO FUTEBOL:
UMA TRADUÇÃO DE *ROMEU E JULIETA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Cultura.
Área de concentração: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Data de Aprovação ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Elizabeth Santos Ramos (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof^a. Dr^a. Marinyze Prates de Oliveira
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof^a. Dr^a. Denise Carrascosa França
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Às minhas avós Joselina e Eliete,

Que tão depressa se foram, sem que
com elas eu pudesse compartilhar mais
uma vitória.

AGRADECIMENTOS

Sobretudo à Profa. Dra. Elizabeth Ramos, que com a sensibilidade de seus gestos e de suas palavras, consegue transformar abóboras em carruagens.

À minha família: pai, mãe e irmã, pelo apoio incondicional.

Aos colegas de curso, com quem troquei tantas boas ideias.

Aos professores, que tanto contribuíram para a minha formação.

À James, sempre ao meu lado nas madrugadas dedicadas à escrita.

À todos os amigos que incansavelmente diziam: “Vai dar tudo certo.”

À minha querida amiga Maria Juliana Assis, sempre disposta a me ajudar.

*[...] Abstraí-me do vento lá fora:
o meu livro era difícil.*

*Olhei as suas páginas como rostos
que se ensombram pela profunda reflexão
e em redor da minha leitura parava o tempo. —
De repente sobre as páginas lançou-se uma luz
e em vez da tímida confusão de palavras
estava: tarde, tarde... em todas elas.*

Rainer Maria Rilke

RESUMO

A partir da aplicação aos Estudos de Tradução de algumas noções apresentadas pelo filósofo Jacques Derrida, podemos dizer que a tradução resulta de um exercício de leitura e interpretação, permitindo que novas leituras sejam adicionadas a um texto fonte na condição de suplemento, revitalizando a anterioridade e mantendo-o vivo, pronto para ser fruído pelas gerações futuras. Tal aspecto mostra-se evidente em releituras de obras escritas por autores canônicos, como as do dramaturgo inglês William Shakespeare. Assim, de um lado temos a peça *Romeu Julieta* (circa 1594) que narra a tragédia de dois jovens amantes pertencentes a famílias inimigas, do outro, o filme *O Casamento de Romeu e Julieta* (2005), baseado no conto *Palmeiras, um caso de amor* do escritor Mario Prata e dirigido por Bruno Barreto, que traz à tela do cinema uma comédia sobre o romance entre a capitã do time de futebol feminino do Palmeiras e o médico oftalmologista, líder da torcida do Corinthians. A partir dos hipotextos de Shakespeare e Prata, Bruno Barreto constrói seu hipertexto fílmico (tradução intersemiótica), evidenciando na tradução, seu *status* de recriação a partir de um texto e uma série de outros com os quais dialoga. A pesquisa objetiva analisar traços de ressignificação e atualização do drama shakespeariano identificados na narrativa cinematográfica de Barreto, tendo em vista o panorama das relações entre textos discutidas por Julia Kristeva e Gérard Genette, de modo a contribuir de modo crítico para futuras reflexões sobre a análise de traduções.

Palavras-chave: Futebol, *Romeu e Julieta*, tradução intersemiótica, William Shakespeare.

ABSTRACT

Through the application to Translation Studies of some notions presented by the philosopher Jacques Derrida we can say that translation results from an exercise of reading and interpretation, allowing new readings to be added to a source text as a supplement, revitalizing its anteriority and keeping it alive, ready to be appreciated by future generations. Such aspect appears to be evident in readings of canonical works written by authors like the English playwright William Shakespeare. Therefore, on one side we have the play *Romeo Juliet* (circa 1594), the tragedy of two young lovers from enemy families, on the other, there is the film *O casamento de Romeu e Julieta* (2005), based on the short story *Palmeiras, um caso de amor*, written by Mario Prata and directed by Bruno Barreto, who brings to the movie screen a comedy about the romance between the captain of the female football team Palmeiras, and the ophthalmologist, leader of Corinthians football firm. From the hypotexts of Shakespeare and Prata, Bruno Barreto builds up his filmic hypertext (intersemiotic translation), demonstrating on the translation its status of recreation from a text and a series of others with whom it dialogues. The research aims to analyze features of resignification and update of Shakespearean drama identified in the cinematographic narrative of Barreto, in view of the panorama of relations between texts discussed by Julia Kristeva and Genette, in order to contribute to critical reflections on future translation analysis.

Keywords: Football, *Romeo and Juliet*, intersemiotic translation, William Shakespeare.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Quadro de personagens	44
Figura 2. Distintivo do Esporte Clube Palmeiras (1942)	44
Figura 3. Distintivo do Sport Clube Corinthians Paulista (2011)	45
Figura 4. Celebração do casamento de Romeu e Julieta na igreja	48
Figura 5. Capa do DVD de lançamento	54
Figura 6. Julieta na janela	58
Figura 7. Romeu	58
Figura 8. Romeu na quadra	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ESCALANDO O TIME	18
1.1 OS TITULARES	20
1.2 OS RESERVAS	23
2. TIRO INICIAL: (RE) CONSTRUINDO <i>ROMEU E JULIETA</i>	27
2.1. <i>ROMEU E JULIETA</i> , O TEMPO E SEU TEMPO	27
2.2 O MITO DO AMOR ROMÂNTICO	37
3. JOGANDO COM <i>ROMEU E JULIETA</i>	42
3.1 TROCAS, TROPEÇOS E TRAPAÇAS: A QUESTÃO DA IDENTIDADE	48
3.2 O ESQUEMA TÁTICO: <i>TRANSTEXTUALIDADE</i>	52
3.2.1 <i>A intertextualidade</i>	53
3.2.2 <i>A paratextualidade</i>	53
3.2.3 <i>A architextualidade</i>	54
3.2.4 <i>A metatextualidade</i>	55
3.2.5 <i>A hipertextualidade</i>	59
4. DO ZERO A ZERO À VITÓRIA: O CAMPO É UM PALCO	61
4.1 O FUTEBOL NA CULTURA BRASILEIRA	63
4.2 A TORCIDA: A QUESTÃO DO NOME	66
4.3 A ARQUIBANCADA É UMA PRAÇA PÚBLICA	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	77
ANEXO	80

INTRODUÇÃO

*De onde peguei isso? De onde peguei isso? Eis a questão que sempre tive vontade de me colocar quando ouço ou leio uma obra literária digna desse nome [...]. E de onde peguei isso? É uma pergunta que faço também a mim mesmo cada vez, isto é, muito raramente, que não sei de onde pego isso.
(Valery Larbaud)*

Ao pensarmos na tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema contemporâneo é muito comum que, muitas vezes, essas adaptações fílmicas sejam criticadas pelo seu caráter infiel ao chamado texto original. Em outros momentos, as adaptações são vistas como meras cópias, nas quais seus diretores e roteiristas, aqui entendidos como tradutores, se tornam invisíveis, não implicando, portanto, qualquer trabalho criativo.

O termo tradução intersemiótica surge, pela primeira vez, nos anos 50 do século XX, com os estudos realizados por Roman Jakobson em que o linguista descreve três tipos de tradução: a intralingual, que ocorre entre signos verbais de uma mesma língua; a interlingual, em que a interpretação dos signos verbais ocorre entre línguas distintas; e a intersemiótica, que corresponde à interpretação de um signo verbal para um não-verbal e vice-versa. (JAKOBSON, 1970, p. 63-72) Entretanto, alguns estudiosos, como Julio Plaza suplementaram este conceito, dando a ele um olhar mais abrangente:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2010, p. 14)

Assim, a tradução intersemiótica, mais do que um simples trânsito entre signos, é um exercício criativo, uma tessitura de elementos inscritos em diferentes contextos históricos, que nos permitem assistir às adaptações com olhares distintos daqueles que as veem unicamente sob a ótica da “angústia da influência” ou “do débito”, numa relação quase edipiana com o “mito do pai”.

Através das traduções intersemióticas de obras canônicas para o cinema, por exemplo, é possível refutar as reflexões de Harold Bloom (sobre as quais grande parte da crítica se apoia), quando em seu *O cânone ocidental*, afirma que não é função de literatura reparar ou denunciar injustiças sociais, uma vez que o estético é autônomo e não redutível à ideologia (BLOOM, 2001, pág. 19). A nosso ver, é precisamente por não ser autônomo, que o estético possibilita à literatura e a outras artes o caráter de denúncia. Com a tradução intersemiótica, a arte pode escapar do envelhecimento, da doença, da morte e do esquecimento.

Tomemos como exemplo a produção dramática do dramaturgo inglês William Shakespeare que vem ganhando destaque, ao longo do tempo, em grande parte graças ao número de adaptações para o cinema. “Cada verso de cada uma de suas peças já foi analisado, reanalisado, editado e reeditado; os mínimos detalhes de sua vida foram examinados sob incontáveis microscópios [...]”. (BURGUESS, 1996, pág. 89)

O poeta e dramaturgo quinhentista, inglês, nascido e criado na pacata cidadezinha de *Stratford-upon-Avon*, na Inglaterra, desde a infância se encantava com as encenações, em que atuavam trupes itinerantes de atores vindos da Londres do período Elizabetano. Quando o jovem desaparecia, todos já sabiam: estava assistindo a alguma peça ou se divertindo em companhia dos atores. Já casado e com três filhos, decidiu abandonar a cidade natal e iniciar sua carreira como ator, dramaturgo e poeta, em algum momento entre os anos de 1585 e 1592, em Londres, onde fervilhavam as oportunidades para jovens atores e dramaturgos, graças ao intenso incentivo à cultura dispensado pela rainha Elizabeth I, às artes, de maneira geral, e ao teatro em particular. Em sua biografia *Shakespeare*, o escritor e diretor Claude Mourthé nos conta que a soberana chegou até mesmo a fundar a sua própria trupe – Os Homens da Rainha – e a construir um teatro em *Whitehall*, no palácio real.

Ao chegar à capital inglesa, William Shakespeare tinha uma determinação: fazer fortuna. Para tanto, iniciou sua produção navegando entre diferentes gêneros dramáticos. A primeira fase de sua produção engloba duas peças históricas (*Henrique VI* e *Ricardo III*), uma comédia (*A megera domada*) e duas tragédias (*Tito Andrônico* e *Romeu e Julieta*). A última, uma de suas peças mais conhecidas, revela, segundo Burgess (1996), um interesse por

parte do dramaturgo em agradar diferentes camadas da sociedade, abordando uma diversidade de temáticas, como lutas, baixa comédia, truísmos filosóficos, jovens amantes condenados, morte prematura, dentre outras.

Romeu e Julieta foi composta, provavelmente, no ano de 1594, e traz a história ambientada na cidade de Verona, na Itália, de dois jovens pertencentes a famílias inimigas, que se apaixonam e encontram nessa rivalidade um obstáculo para a realização do amor. A situação culmina, evidentemente, em final trágico, visto que se trata de uma tragédia romântica.

Na construção de *Romeu e Julieta*, Shakespeare retoma textos da mitologia grega, como *Píramo e Tisbe* das *Metamorfoses* de Ovídio, ou recorre ainda ao conto traduzido por Arthur Brooke em versos ingleses – *A Trágica História de Romeu e Julieta* – publicado em 1562. O fato é, no mínimo curioso, quando se considera que uma das bases de eleição do cânone é pautada sobre a originalidade. Aqui, encontramos “o centro do cânone” (BLOOM, 2001), o autor sem precedentes ou antecedentes, recorrendo a produções anteriores, para formular sua obra, levando-nos a constatar que a noção de autenticidade, frequentemente atribuída às obras de arte, é uma falácia, uma vez que o novo sempre se constrói a partir da anterioridade. William Shakespeare, ao longo de toda a sua produção dramática, baseou-se em outros textos. Sua obra, portanto, é tão original quanto as que precederam sua criação, assim como são originais aquelas que se constroem a partir de seus textos. Afinal, cada filme que adapta uma obra shakespeariana, é único e original, refletindo as singularidades dos seus diretores, roteiristas, atores, iluminadores, figurinistas, fotógrafos, para mencionar apenas alguns. Em 2005, rompendo com o caráter de autonomia e destituição do viés ideológico da estética artística proposto por Bloom, o diretor Bruno Barreto traz à tela do cinema a comédia *O Casamento de Romeu e Julieta* cujo título do filme já anuncia a ruptura com a sina dos famosos amantes de Verona. Aqui, eles se casam e realizam o decantado amor. Na produção fílmica, a história shakespeariana é deslocada para um ambiente que tem como pano de fundo o futebol brasileiro:

- a paixão do casal se constrói entre a capitã do time feminino do Palmeiras e o médico oftalmologista, líder da torcida do Corinthians, na cidade de São Paulo.

- o antagonismo próprio da temática futebolística é utilizado como estratégia para a reconfiguração da rivalidade entre as famílias Montéquio e Capuleto.
- a máscara do Romeu shakespeariano é o fingimento do protagonista que se traveste de torcedor do Palmeiras.

Os créditos apresentados no filme informam ao espectador que *O Casamento de Romeu e Julieta* é baseado no conto *Palmeiras, um caso de amor* escrito de Mario Prata, que é também um dos roteiristas do filme. O texto literário, parte integrante de uma coleção sobre o futebol, narra a trajetória do clube *Sociedade Esportiva Palmeiras* ao longo dos anos, a partir das confusões desencadeadas por um torcedor corintiano, que se faz passar por palmeirense, para assim conseguir o consentimento do pai de sua amada para namorá-la. As personagens desta narrativa escrita, agora, se deslocam para dois adultos, em fase de elaboração de suas teses de doutorado e torcedores de clubes esportivos distintos: Riane, palmeirense, e Romeu, corintiano, ambos apaixonados e desejosos de viver um romance, apesar da rivalidade futebolística que, aparentemente, impede sua relação afetiva.

Na construção das suas comédias, Shakespeare faz uso de determinadas estratégias, que podem ser identificadas em grande parte de sua produção nesse gênero: a luta dos amantes para superação de um conflito, a situação de separação e união, as identidades trocadas, os enredos superpostos, os trocadilhos, o servo ou criado inteligente, bem como o final feliz, são algumas das características mais comuns às comédias shakespearianas.

Em *O casamento de Romeu e Julieta*, é possível identificar algumas dessas estratégias, evidenciando não apenas traços formais deste gênero dramático, mas também caracterizando o vínculo com a anterioridade e as características de outras obras do dramaturgo, num movimento de entrelaçamento de elementos que fazem ecoar diferentes textos dentro de um mesmo texto. Cabe-nos, então, recorrer às palavras de Octávio Paz, quando afirma que “de um lado, o mundo se apresenta como uma coleção de heterogeneidades; do outro, como uma superposição de textos, cada um

ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções” (PAZ, 1990, p. 13)¹.

Em *O Casamento de Romeu e Julieta*, a “coleção de heterogeneidades” se dá com a presença de pelos menos três tradutores: (a) Shakespeare tradutor de outros textos para a construção da sua peça; (b) Prata retomando o texto shakespeariano na construção do seu conto; (c) e Bruno Barreto construindo a narrativa fílmica a partir dos dois textos dos autores citados.

Assim, a pesquisa proposta constrói-se sobre um tripé: o texto dramático, o texto literário e o texto fílmico.

No seu desenvolvimento, tomaremos como base as discussões suscitadas na área dos Estudos da Tradução, difundidas pelo filósofo Jacques Derrida, que entendem a tradução como transformação resultante de um exercício de leitura e interpretação por parte do tradutor, e rejeitam a ideia de tradução como cópia ou reprodução de um texto dito original: “Se o tradutor não restitui, nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí, completar-se-á engrandecendo-se”. (DERRIDA, 2006, p. 46).

Nesse exercício de transformação, a noção de suplemento apresentada pelo teórico permite-nos também, perceber que a adição de novas leituras ao texto de partida suplementam lacunas existentes na obra de arte anterior, não no sentido de vazio ou de enfraquecimento, mas como resultado do caráter plural da obra artística que a torna aberta a infinitas interpretações, todas dependentes do olhar e do contexto no qual se processa a leitura.

Nossas análises considerarão, ainda, o conceito de intertextualidade articulado por teóricos como Julia Kristeva, e à sua sistematização em categorias transtextuais por Gérard Genette.

Diante dessas observações, propomo-nos a investigar as escolhas que configuram a ressignificação e a atualização da peça *Romeu e Julieta* de William Shakespeare no filme *O Casamento de Romeu e Julieta* dirigido por Bruno Barreto.

Ao analisar os referidos traços de deslocamento do texto dramático shakespeariano, na tradução para o filme *O Casamento de Romeu e Julieta*,

¹ Minha tradução de: “En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el outro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones.”

dedicaremos parte das discussões ao futebol, traço da cultura brasileira inserido na produção fílmica para re-configurar a rivalidade entre as famílias Montéquio e Capuleto. Nesta dissertação, a importância do futebol será considerada como traço de identidade cultural brasileira, a partir das reflexões de alguns teóricos como o professor e ensaísta brasileiro José Miguel Wisnik: “Pode-se dizer que a memória coletiva brasileira é demarcada e compartilhada, no século XX, mais do que por qualquer outra coisa, pelas Copas do Mundo de futebol.” (WISNIK, 2008, pág. 174-175) Valendo-se de uma afirmação do inglês Alex Bellos, autor de *Futebol: o Brasil em campo*, Wisnik chama atenção para o fato de o Brasil ter sido o único país a ter participado de todas as Copas, sendo possível estabelecer-se um contraponto com os britânicos que dividem o século XX a partir das guerras mundiais.

Ela é o índice efetivo de uma cultura e que o jogo tem um papel exponencial, como a instância capaz de catalisar a experiência coletiva e dar-lhe um foco. Ao fazer isso, o futebol concentra questões que envolvem o cerne recorrente das interpretações do Brasil, e que se manifestam de múltiplos modos e perspectivas, no ensaísmo, na ficção, na música. (WISNIK, 2008, pág. 175)

Ao entendermos que a tradução resulta de um processo de interpretação, apropriação e deslocamento de idéias anteriores, podemos dizer que a tradução intersemiótica adquire o *status* de recriação, sendo, portanto, tão original quanto o texto que a antecedeu. Dessa forma, a análise das escolhas tradutórias feitas na produção fílmica, nos possibilita compreender aspectos relacionados a uma ampla rede intertextual de sistemas que estará sempre dialogando com outros textos.

O escritor Mario Prata parte do texto dramático e constrói um texto de ficção (conto), num exercício de transformação de gêneros literários. Bruno Barreto, por sua vez, a partir dos textos de Shakespeare e de Prata, constrói sua narrativa fílmica (tradução intersemiótica). Cria-se, assim, um jogo entre expressões artísticas (literatura e cinema) e diferentes gêneros literários (o dramático e o conto).

Devido ao fato de o cinema ser considerado um meio de comunicação de massa, que se dirige a um amplo número de espectadores, ao contrário do

texto literário de Mário Prata ou da peça shakespeariana, a tradução de uma obra de William Shakespeare para o cinema brasileiro, no contexto da contemporaneidade, com marcas da identidade e da formação social do Brasil, através de temáticas como o futebol, revela-se de grande importância para a memória, a inovação e a ampliação do alcance de uma produção literária canônica.

Para a análise proposta, serão objetos de estudo: o texto² dramático *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare e o filme *O Casamento de Romeu e Julieta* dirigido por Bruno Barreto (2005). Em alguns momentos, recorreremos também ao conto *Palmeiras, um caso de amor* (2002) de Mario Prata (1946-), embora não seja o foco de nossa análise. A partir do método bibliográfico e considerando alguns aspectos da proposta desconstrutivista de Derrida, a análise será construída, tendo em vista os seguintes procedimentos: (a) leitura da peça *Romeu e Julieta* de William Shakespeare e do conto *Palmeiras, um caso de amor* e a apreciação do filme *O Casamento de Romeu e Julieta*, visando estabelecer uma relação dialógica entre, a peça, o conto e o filme; (b) pesquisa bibliográfica sobre o futebol brasileiro como fenômeno sociocultural, visando estabelecer uma relação entre as discussões apresentadas e a escolha da temática como recurso de reconstrução da rivalidade entre as famílias Montéquio e Capuleto; (c) leitura de textos críticos, de entrevistas com o escritor, diretor, produtor, roteiristas, atores, dentre outros, tendo em vista a peça, o conto e o filme; (d) leitura de textos teóricos no campo dos Estudos da Tradução, com especial enfoque na tradução intersemiótica e nas relações de Intertextualidade.

Por questões organizacionais, esta dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, abordaremos alguns conceitos pertinentes à tarefa da tradução, para em seguida desenvolver sua análise. No segundo, faremos a contextualização sociocultural do dramaturgo William Shakespeare, traçando um breve percurso histórico de sua vida e obra. Nesse capítulo apresentaremos, ainda, uma sinopse do texto dramático *Romeu e Julieta*, discutindo alguns aspectos de sua estrutura e assinalando sua importância para a literatura e para o teatro. No terceiro capítulo faremos a análise do filme,

² O texto dramático que será utilizado na análise é uma tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995), pois esta edição apresenta notas e comentários do tradutor que podem proporcionar uma leitura mais apurada do texto dramático.

convocando para o diálogo, em alguns momentos, o conto escrito por Prata, articulando teorias do âmbito dos Estudos da Tradução e das relações intertextuais. No quarto, apresentaremos algumas reflexões sobre o futebol e sua relação com a cultura brasileira e analisaremos a reconstrução da rivalidade entre as famílias inimigas a partir da rixa futebolística.

Como de praxe, a dissertação será concluída com um capítulo que resumirá nossas considerações a propósito da pesquisa conduzida.

1. ESCALANDO O TIME

Traducir es la forma más profunda de leer.
(Gabriel García Márquez)

Apesar de o linguista Roman Jakobson ter sido o primeiro a elaborar uma classificação, no âmbito da prática da tradução, contemplando o trânsito entre diferentes signos e permitindo-nos abranger um expressivo número de sistemas semióticos, dentre os quais está o cinema, o primeiro estudo sistemático abordando a adaptação fílmica como tradução só foi de fato publicado em 1992, por Patrick Cattrysse. Depois de seu trabalho, no qual propunha uma análise de filme *noir*³ americano, várias dissertações e teses surgiram seguindo essa linha, contribuindo para que os Estudos de Tradução, que até então se concentravam nos textos escritos, passassem a incluir como *corpora* materiais não-escritos como objeto de pesquisa. No desenvolvimento de suas análises, Cattrysse fundamentou-se, principalmente, nas teorias descritivas de tradução (*Descriptive Translation Studies*), articuladas nas décadas de 60 e 70.

Sob a perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução, que tem como expoentes André Lefevere e Gideon Toury, as análises tradutórias eliminam o caráter prescritivo das normas que visavam construir o texto traduzido como espelhamento do texto de partida. O grande mérito dos autores foi ter trazido à tona a importância de se analisar o texto de chegada como resultado de escolhas do tradutor, sujeito inserido em um polissistema (cultural, social, político, psicológico), que irá influenciar suas escolhas. Sob a ótica do descritivismo, as análises de textos traduzidos eram destituídas de juízo de valor, e em certa medida, afastavam-se das antigas concepções norteadas pela prescrição de regras.

Entretanto, em *Tradução e diferença*, Cristina Carneiro Rodrigues (2000) chama-nos a atenção para a necessidade de examinarmos até que ponto as conclusões a que chegaram os descritivistas, de fato se distanciam das concepções vigentes anteriormente de equivalência. Para Rodrigues os

³ Nos Estados Unidos, os filmes *noir* eram, em sua maioria, adaptações de romances policiais.

descritivistas, assim como os linguistas, partem do pressuposto de que há um sentido pensado pelo autor que pode ser recuperado pelo tradutor:

Apesar das críticas que Lefevere (1983) faz ao “crescente essencialismo” de algumas das propostas de pesquisas inseridas nos chamados Estudos de Tradução, seus trabalhos, assim como os de Toury, de Nida e de Catford, não escapam a essa crítica. Todos esses autores pressupõem a existência de um sujeito racional, autônomo, livre da influência de seu contexto, que, com o auxílio de um instrumental adequado, teria o poder de atingir a suposta essência dos textos. (RODRIGUES, 2000, pág. 164)

A afirmação acima parece direcionar-se particularmente à dificuldade encontrada por Lefevere em posicionar-se diante da diferenciação dos modos de se estudar a tradução, dividida em “texto literário” e “texto não-literário” – “E essa é uma maneira de manter intacta a separação tradicional entre linguagem denotativa e conotativa e retomar as tipologias de textos tradicionais.” (RODRIGUES, 2000, pág. 114) No caso dos textos pragmáticos ou informativos, a forma não constituiria papel fundamental para a tradução, apenas a mensagem. Já nos textos literários, objeto de nosso interesse, forma e conteúdo seriam relevantes para a tradução. Assim, embora rejeite a possibilidade de haver uma equivalência textual, o autor aponta para a existência de uma dada “mensagem” que deve orientar a tradução, evidenciando o caráter ainda essencialista conferido aos Estudos Descritivos de Tradução, preso a um modelo de pensamento dicotômico tradicional exposto pelos pares: literário x não-literário, arte x ciência.

Tal concepção foi alvo da crítica de algumas das vertentes do pós-estruturalismo, dentre as quais está a desconstrução do pensamento tradicional articulada pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida. Frequentemente associadas às reflexões no campo da tradução, as noções discutidas pelo pensador são pertinentes à nossa pesquisa na medida em que nos permitem pensar a tradução, sob um viés menos exclusivo, em que o “desejo” de supressão da *diferença* possa dar lugar à sua potencialização no ato de leitura tanto do tradutor, quanto do crítico.

Nesse sentido, nas páginas que se seguem, iremos demonstrar nossas escolhas teóricas, objetivando esclarecer de que forma entendemos o exercício da tradução.

1.1 OS TITULARES

Tomando como ponto de partida a noção de que o significado estaria localizado no significante (na mensagem), e que o seu leitor/tradutor seria responsável por decifrá-lo e recodificá-lo, preservando-o em sua “essência”, Derrida traz em sua obra *Gramatologia* (1967) uma crítica a tal concepção e confere ao leitor o papel de produtor de significados decorrentes de uma trama de convenções sob as quais ele está inserido. Rosemary Arrojo analisa as conclusões do filósofo e afirma que:

O desmascaramento do “desejo exigente, potente, sistemático e irreprimível de um significado transcendental”, nas palavras de Derrida (1973: 60), proposto pela reflexão desconstrutivista, traz, portanto, como consequência primordial, a necessidade de se assumir a responsabilidade pela inevitável produção de significados que sublinha todas as atividades e relações humanas. Esse desmascaramento envolve também a aceitação do desejo de poder autoral que motiva qualquer ato de leitura ou compreensão. (ARROJO, 1992, pág.38)

A afirmação acima conduz-nos a duas questões, que abordaremos a seguir. A primeira delas é que, ao ler uma obra literária e traduzi-la para uma nova mídia, o tradutor não preservará em sua integridade o significado idealizado pelo seu autor, uma vez que este não se encontra no texto ou na ordem do significante. Afinal de contas, o significado não se insere inerte, em um significante, com contornos fixos. Significar é construir. “A ordem do significado não é nunca contemporânea, na melhor das hipóteses é o avesso ou o paralelo sutilmente defasado – o tempo de um sopro – da ordem do significante.” (DERRIDA, 2008, pág. 22) Aqui, a noção de signo é questionada na medida em que Derrida parece apontar um problema decorrente da aproximação conferida à relação do significante com o *logos*. Não é possível pensarmos o significado como significante, ou como algo que deve estar

contido na palavra, na marca inscrita, na *presença* – mas como algo que se produz a cada leitura, sendo, portanto instável.

O segundo ponto do qual trataremos mantém estrita relação com o primeiro. A instabilidade do significado, sempre a ser construído no ato da leitura, torna o traduzir uma tarefa árdua, que rompe com hierarquias de sentido e autoria, originalidade, fidelidade. Para embasarmos, ainda que indiretamente, nossa conclusão, lançaremos mão da reflexão derridiana acerca das metáforas propostas por Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* (1978)⁴, texto no qual o autor versa sobre a prática tradutória. Benjamin descreve a relação do círculo com a tangente, em que a última toca em apenas um ponto e segue o seu curso em linha reta:

Cada vez que fala do contato (*Berührung*) entre o corpo dos dois textos no curso da tradução, Benjamin o chama “fugitivo” (*flüchtig*). Ao menos por três vezes, esse caráter “fugitivo” é sublinhado, e sempre para situar o contato com o sentido, o ponto infinitamente pequeno do sentido que as línguas apenas afloram [...] O que pode ser o infinitamente pequeno de sentido? Em que medida avaliá-lo? A própria metáfora é ao mesmo tempo a questão e a resposta. (DERRIDA, 2006, pág. 48)

Acompanhemos esse movimento de amor, o gesto desse amante (*liebend*) que trabalha na tradução. Ele não reproduz, não restitui, não representa; no essencial ele não *devolve* o sentido do original, a não ser nesse ponto de contato ou de carícia, o infinitamente pequeno de sentido. Ele estende o corpo das línguas, ele coloca a língua em expansão simbólica; e simbólica aqui quer dizer que, quão pouco de restituição haja a cumprir, o maior, o novo conjunto mais vasto deve ainda *reconstituir* alguma coisa. (DERRIDA, 2006, pág. 49)

A contradição da unidade de um conjunto, no caso do nosso objeto, a tradução de um texto dramático ou ficcional para a narrativa cinematográfica, agora mais vasta – aqui, não no sentido da dimensão ou da complexidade, mas em relação à lógica de multiplicidade de ressignificações decorrente do ato de leitura – pode ser interpretada como resultante da impossibilidade de identificação dos *rastros* de um texto dito “original”, submetidos que estão ao campo da leitura e à sua instabilidade. Ser ou não ser tradução, eis a questão

⁴ O texto *A tarefa do tradutor* foi escrito em 1923 e publicado como uma introdução à tradução dos poemas de Baudelaire. A versão utilizada em nossa leitura é uma tradução de Harry Zohn para o idioma inglês.

do leitor, que parece não encontrar resposta em outro lugar a não ser na leitura. O próprio termo *tradução*, por vezes substituído por *leitura*, já que só ocorre a partir dela, pode também ser pensado em lugar de *escritura*, quando nos referimos particularmente à materialidade de sua existência.

A *escritura* conforme nossa leitura das reflexões articuladas por Derrida deve ser pensada a partir da noção de *suplemento*, conceito que embora cada vez mais frequente no campo da tradução, traz em si uma dimensão paradoxal, exemplificada pelo par ausência X presença:

Pois, o conceito de suplemento – que aqui determina o de imagem representativa – abriga nele duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária. O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo plenitude, a *culminação* da presença. [...] Mas o suplemento supre. Ele não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; se ele colma é como se cumula um vazio. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. (DERRIDA, 2008, pág. 177-178)

O suplemento traz ao signo inesgotáveis acréscimos que não vão, todavia, produzir relevos, posto que sua disposição em substituir não o libera de uma tarefa motivada pela ausência.

Nesse sentido, entendemos a tradução como *suplemento* do texto de partida, em que seu tradutor, ao tentar suprir o “original”, *escreve*⁵ o seu próprio “original”, distinguindo-o daquele proposto. Ao *Romeu e Julieta* shakespeariano faltava a releitura de Bruno Barreto, que se inscreve, portanto, como suplemento da anterioridade. Tal concepção mobiliza outra noção derridiana representada pelo neo-grafismo *differánce*. Na língua francesa, a palavra diferença é grafada como *differénce*. Como o sufixo “ence” é pronunciado “ance”, Derrida promove a substituição deliberada da letra “e” pela letra “a” na escrita da palavra. Assim procedendo, constrói um jogo de significações a partir da etimologia da palavra. Afinal, o verbo latino *differre*, ou diferir, “tanto pode significar ‘adiar, procrastinar, retardar’, quanto ‘divergir, discordar’, ‘ser diferente’, ‘distinguir-se’” (RODRIGUES, 2000, pág. 198). Derivamos daí, a

⁵ *Escrever* aqui, não somente no sentido de grafar através das palavras, mas também de produzir, criar, elaborar, como no caso das traduções intersemióticas que mobilizam outros signos, além do verbal.

conclusão de que a tradução adia infinitamente a sua gênese, o texto do qual parte, pois ao suplementá-lo, o faz em lugar dele, em outro tempo que já não é mais o idealizado pelo seu autor. Analogamente, o texto traduzido distingue-se do “original”, pois apesar de guardar em si a marca da anterioridade ou o seu *rastro*, a mesma marca se deixará moldar também pelo devir operado no ato de leitura. Com efeito, noções como *suplemento*, *differánce* e *rastro*, funcionam em nossa pesquisa, não apenas como modos de se pensar a tradução, mas também exercendo papel metafórico de “titulares” no que diz respeito às reflexões acerca da leitura a ser empregada em nossa análise. É importante salientar que o termo *differánce* já foi traduzido de diferentes formas na língua portuguesa, com a tentativa de se contemplar a inaudibilidade da troca da letra “a” pela letra “e”, proposta pelo filósofo. Maria Beatriz Nizza da Silva, tradutora de *A escritura e a diferença* (1967/1971), Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro, tradutores de *Gramatologia* (1967/1973), bem como Rogério da Costa, tradutor de *A farmácia de Platão*, sugerem o termo “diferência”, apagando o contraste entre escrita e fala estabelecido na língua francesa. Já Anamaria Skinner, tradutora de *Jacques Derrida* (1991/1996) utiliza o termo “diferença”, no sentido de promover a distinção na grafia, através da letra “s”, mas mantendo o mesmo som da palavra “diferença”. Optaremos, portanto, pela grafia *diferensa* a qual adotaremos ao longo desta dissertação.

1.2 OS RESERVAS

Embora a Desconstrução proposta por Derrida ofereça-nos uma série de possibilidades de problematização e de reflexões de significativa relevância para pensarmos a leitura e a tradução, parece-nos incongruente a tentativa de estabelecermos um modelo fixo e rígido de análise. O reconhecimento da singularidade de cada leitor, no processo de leitura, conduz-nos a ideia de que a desconstrução não poderá ser pensada como um método.

Neste sentido, algumas abordagens dos estudos literários, embora pertencentes a uma corrente de pensamento estruturalista, podem nos oferecer uma possível sistematização para análise literária. Assim pensando, acreditamos estar adotando uma conduta plural, condizente com nossa maneira de abordar a Tradução.

A partir da segunda metade da década de 1960, Julia Kristeva introduz o termo *intertextualidade* para tratar do cruzamento de enunciados retomados em um texto:

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal 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 do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA, 1969, pág. 115 apud SAMOYAL, 2008, pág. 15)

A definição proposta por Kristeva parece-nos pertinente se tomarmos como exemplo uma tradução, no caso de nosso objeto uma adaptação cinematográfica. A narrativa fílmica seria aqui entendida como uma retomada de um determinado texto de partida, ou ainda um cruzamento entre um ou mais textos. *O casamento de Romeu e Julieta*, construído a partir de um texto dramático e um texto ficcional, sobre os quais falaremos mais tarde, parece estar em consonância com a noção articulada por Kristeva. Todavia, o termo *transposição*, ainda que problematizado pela própria autora, encontra em nossa leitura um “impedimento”, como veremos adiante.

No ensaio intitulado *Traducción: literatura y literalidad* (1990), Octavio Paz afirma:

[...] a tradução implica uma transformação do original. Essa transformação não é, nem pode ser, senão literária, porque todas as traduções são operações que se servem dos dois modos de expressão a que, segundo Roman Jakobson, se reduzem todos os procedimentos literários: a metonímia e a metáfora. O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; não obstante, está sempre presente, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que mesmo distinto o reproduz: metonímia e metáfora.⁶ (PAZ, 1970, pág. 14)

⁶ Minha tradução de: “[...] la traducción implica una transformación del original. Esa transformación no es ni puede ser sino literaria porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los dos modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonímia y la metáfora. El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonímia o metáfora.”

No fragmento citado a questão dos pólos ausência x presença se deixa evidenciar, na medida em que a transformação necessária para que a tradução ocorra não nos permite entender o texto original como “presente” ou “contido” no texto de chegada, tampouco como ausente, já que é chamado de tradução. Faz-se necessário, portanto, identificarmos nele a presença de fragmentos do original, isto é, a identificação da semelhança na diferença.

Assim, o problema da definição proposta por Kristeva encontra-se na utilização do termo *transposição*, tendo em vista que, a palavra “transportar” envolve uma reorganização das partes, sem que, contudo, haja nelas uma transformação. Cabe aqui utilizarmos como exemplo, a referência de Eugene Nida ao termo *transposição*, quando o aplica a uma fileira de vagões de carga:

Segundo sua descrição, a carga pode ser distribuída entre os diferentes vagões de forma irregular. Assim, um vagão poderá conter muita carga, enquanto outro poderá carregar muito pouca; em outras ocasiões, uma carga muito grande tem que ser dividida entre vários vagões. De maneira semelhante, sugere Nida, algumas palavras “carregam” vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um. Da mesma maneira o que importa no transporte de carga não é quais vagões carregam quais cargas, nem a sequência em que os vagões estão dispostos, mas, sim que todos os volumes alcancem seu destino, o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores. (NIDA, 1975 apud ARROJO, 2007, pág. 12)

Deste modo, a “nova articulação do tético” não envolveria a dimensão produtiva dos signos, isto é, não levaria em consideração a multiplicidade dos sentidos atribuídos aos enunciados. Além disso, o uso do termo “denotativo” em Kristeva, transpira uma linha teórica ainda fundamentada em dicotomias como conotação x denotação, frequentemente criticadas por algumas das vertentes do pós-estruturalismo que nos servem como fundamentação teórica. Convém-nos, portanto, substituir o termo *transposição* por *transformação* para, a partir de então, conduzirmos nossa discussão, sistematizando as concepções de *intertextualidade*.

No início da década de 1980, o teórico Gérard Genette articula em *Palimpsestes* uma tipologia geral para designar todas as relações que um texto mantém com outros textos, dando a ela o nome de *transtextualidade*. O título

de sua obra, embora não objetive contemplar particularmente o campo dos Estudos de Tradução, constitui uma relevante metáfora para se pensar a tradução. O termo *palimpsesto* remete-nos aos manuscritos antigos que, ao serem apagados e reutilizados para os mesmos fins, deixavam expostos vestígios do texto anterior. O novo manuscrito era, portanto, literalmente escrito sobre o anterior. Dessa forma, a tradução seria um palimpsesto, ou seja, um novo texto escrito sobre os vestígios do texto de partida que poderiam ser identificados pelo leitor.

Sob o guarda-chuva do termo transtextualidade, Genette distingue cinco tipos de relações transtextuais que, embora possuam caráter restritivo, podem coexistir num mesmo texto. São eles: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitextualidade*. Tais relações são, a nosso ver, extremamente relevantes nas análises de traduções intersemióticas, uma vez que contemplam uma série de aspectos que não estão diretamente relacionados com a tradução propriamente dita. A taxonomia de Genette nos possibilita, por exemplo, considerar alusões, referências, citações no corpo do texto traduzido, as capas dos DVDs, os cartazes dos filmes no cinema, os trailers, os textos críticos publicados, os títulos dos filmes, pontos que funcionarão como sistematização no desenvolvimento da nossa análise. Entretanto, por questões organizacionais, o detalhamento dessas categorias ficará reservado ao capítulo de análise, onde aplicaremos os termos com referência direta ao nosso objeto.

2. TIRO INICIAL: (RE) CONSTRUINDO *ROMEU E JULIETA*

2.1 *ROMEU E JULIETA*, O TEMPO E SEU TEMPO

Depressa: o tempo foge e arrasta-nos consigo: o momento em que falo já está longe de mim.
(Nicolas Boileau)

Em uma pequena cidade da Inglaterra, Stratford-upon-Avon, situada em Warwickshire, nasce o dramaturgo William Shakespeare. Não há documentos que comprovem a data precisa do nascimento, apenas o registro paroquial do seu batismo em 26 de abril de 1564. Embora muito pouco se saiba sobre sua infância e adolescência, é possível encontrar algumas informações a respeito do dramaturgo a partir de 1582, ano de seu casamento com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: uma menina, Suzanna e um casal de gêmeos, Judith e Hamnet, este falecido aos 11 anos de idade, segundo relatos extraídos da biografia escrita por Claude Mourthé (2006).

O biógrafo inglês John Aubrey relata que William Shakespeare mudou-se para Londres ainda muito jovem, no começo dos anos 1580: “Esse William, naturalmente voltado para a poesia e a arte do comediante, veio a Londres com cerca de dezoito anos. Foi ator num dos teatros e tem se saído extremamente bem.” (AUBREY apud MOURTHÉ, 2006, pág. 24) A partir da década de 1590, Shakespeare escreve suas primeiras peças, dentre elas *A comédia dos erros*, sendo esta, talvez, uma das primeiras a revelar um pouco do seu repertório de leituras, pois “é certo que teve conhecimentos de Plauto, já que *A comédia dos erros* retoma *Os Menecmas*”. (MOURTHÉ, 2006, pág. 25) Plutarco, Suetônio, Sêneca, Ovídio, todos estes nomes, são constantemente associados ao campo de leitura do dramaturgo inglês. É também possível afirmar que o dramaturgo tinha vasto conhecimento sobre cultura geral e a História do seu país, uma vez que além de poemas, comédias e tragédias, adicionou em sua produção um grande número de peças históricas – *Henrique VI*, *Ricardo III*, *Rei João*, *Ricardo II*, *Henrique IV*, *Henrique V* e

Henrique VIII – por ordem cronológica de publicação⁷. Vale lembrar que as peças históricas traziam referências unicamente à História de monarcas ingleses, não estando aí incluídas, por exemplo, peças como *Julio Cesar*.

Durante os primeiros anos da carreira de William Shakespeare, a Inglaterra vivia uma época de prosperidade e estabilidade proporcionando o ressurgimento do valor da aprendizagem e de uma nova perspectiva de vida. A Renascença, que começou na Itália cerca de duzentos anos antes, chegou até a Inglaterra, e trouxe com ela novas idéias e formas de expressão através da arte. Durante o Renascimento europeu, observa-se significativo retorno à ciência e à educação, e um interesse particular pelos clássicos. A Igreja havia perdido parte de seu poder que um dia havia tido na Europa, e o público foi novamente despertando os olhares para os estudiosos pagãos e escritores da Grécia e de Roma. Peças de dramaturgos como Eurípedes, Plauto e Sêneca que antes tinham sido proibidas pela Igreja, eram mais uma vez lidas e encenadas. Da mesma forma, as histórias de origem popular, integrantes do conjunto da literatura oral, eram também contadas em público, e alguns dramaturgos como Shakespeare, faziam uso delas. Em *Romeu e Julieta*, há, por exemplo, uma referência à figura mitológica popular – *Queen Mab* (Rainha Mab), também conhecida como “Rainha das Fadas”, que parece ter tido suas origens na cultura celta, já que, de acordo com a enciclopédia *online Mythica*⁸, seu nome pode derivar tanto de *Mabb* da mitologia gaélica, ou de *Maeve* (*Maebhe*) dos contos de Cuchullain, figura mitológica de grande expressividade no folclore irlandês. No texto dramático shakespeariano, a fada também é chamada de feiticeira.

Não se sabe ao certo quando *Romeu e Julieta* foi escrita. Apesar do primeiro quarto (QI) ter sido publicado em 1597, diferentes olhares foram lançados sobre os posicionamentos da crítica a respeito das primeiras performances: alusões a eventos históricos no texto dramático e até semelhanças de estilo com outras peças mais precisamente datadas apontam para uma possível data de composição entre os anos de 1591 e 1596.

⁷ Seguimos a ordenação proposta pela coleção: *The complete works of William Shakespeare*, que embora não apresente datas definitivas de publicação, considera ser esta uma forma de explicitar a evolução do trabalho do autor, ao longo de sua obra.

⁸ Disponível em: < <http://www.pantheon.org/articles/m/mab.html> >

De acordo com o Professor G. Blakemore Evans (2003), em publicação para a coleção *The New Cambridge Shakespeare*, a história de *Romeu e Julieta* tem suas raízes no folclore e na mitologia. Para ele, a peça pode ser mais bem descrita como um romance de separação, exibindo analogias mais óbvias com as histórias de *Hero e Leandro*, *Píramo e Tisbe*, *Tristão e Isolda*, e com posteriores obras medievais como *Floris e Blanchefeur* e *Troilus e Criseyde* de Geoffrey Chaucer.

Esta última, traduzida para o português como *Tróilo e Créssida*, serviu também como intertexto para uma tragédia shakespeareana, homônima. Trata-se de uma peça inovadora, uma vez que, mesmo sendo uma tragédia, não traz ao espectador a morte do herói (Tróilo), embora se encerre com a destruição do amor entre ele e Créssida. Além dessas características, Shakespeare insere ao longo da peça um tom de comédia obscena, em que se discutem e se questionam valores como a honra e a hierarquia, além de sentimentos como o amor.

Tróilo e Créssida, que a maioria vê como uma das peças mais enfadonhas e ambíguas de Shakespeare, descobre o leitor moderno como um documento contemporâneo da investigação e observação de numerosas infidelidades e sua crítica a respeito das pretensões trágicas, e, acima de tudo, o seu debate implícito entre o que é essencial na vida humana e o que só é existencial nos temas do século XX [...] Esta é uma tragédia do tipo especial "a tragédia" e, portanto, é impossível chamá-la de "tragédia convencional". (OATES, 1996)

É interessante observar que as inserções próprias das comédias obscenas feitas em *Tróilo e Créssida*, peça escrita entre 1601 e 1602, já haviam sido implementadas por William Shakespeare no romance-tragédia *Romeu e Julieta*, nas falas das personagens da Ama e de Mercúcio.

O poema de Chaucer que por sua vez baseou-se em Bocaccio (*Il Filostrato*), embora com menor teor de misoginia, deixou sua marca na principal fonte de Shakespeare para a construção da sua famosa peça, isto é, o conto traduzido por Arthur Brooke em versos ingleses – *A Trágica História de Romeu e Julieta* – publicado em 1562. Cabe aqui, uma explanação sobre o que vêm a ser os “romances” na dramaturgia. Trata-se de texto escritos em “língua

romance” ou românica, que só tiveram essa classificação no século XX, são influenciados pelo fenômeno do culto à mulher e ao amor cortês que teve início na Idade Média, no longo e lento período de desenvolvimento do renascer do teatro.

No que diz respeito à trama, o *Romeu e Julieta* shakespeariano remete à cidade de Verona, na Itália, onde duas nobres famílias rivais – Montéquio e Capuleto – constantemente se enfrentam, causando tumultos na cidade.

Romeu Montéquio, apaixonado por Rosalina, é aconselhado pelo primo Benvólio a ir ao baile de máscaras da família Capuleto, numa tentativa de esquecer seu amor pela jovem, conhecendo outras damas. Durante o baile, Romeu vê e se apaixona pela jovem Julieta Capuleto, confirmando a característica shakespeariana de que “o amor entra pelos olhos” (HELIODORA, 1997, pág. 11).

Desconhecendo as origens familiares de cada um, os jovens trocam juras de amor. Ao mesmo tempo, Teobaldo, primo de Julieta reconhece Romeu durante a festa, e indignado com o atrevimento de sua presença, tenta expulsá-lo, mas não obtém sucesso devido às leis de hospitalidade que o Senhor Capuleto segue à risca.

Ainda na noite do baile, Romeu e Julieta descobrem a impossibilidade do seu amor em face da rivalidade entre as famílias, mas mesmo assim, decidem casar-se no dia seguinte. Com a ajuda do Frei Lourenço e da Ama que cuida de Julieta desde criança, os dois se casam em segredo.

Após a cerimônia de seu casamento, Romeu encontra o primo Benvólio e seu amigo Mercúcio em uma briga com Teobaldo, que estava à procura de Romeu para questioná-lo sobre o seu atrevimento de ter comparecido ao baile dos Capuleto e acaba por desafiá-lo num duelo de espadas. Agora, diante de um parente, já que havia se casado com Julieta, Romeu não responde à provocação, mas Mercúcio, por não compreender a omissão do amigo, aceita o desafio, iniciando uma luta de espadas. Durante a luta, Mercúcio é morto, e para se vingar da morte do amigo, Romeu mata Teobaldo. A pena imposta a Romeu pelo príncipe é a do banimento de Verona. Antes de partir, refugia-se na cela do Frei Lourenço, e lá, recebe o recado da amada para visitá-la naquela noite.

Romeu e Julieta têm sua primeira noite de amor e ao nascer do dia, o rapaz foge para Mântua, deixando Julieta em aflição. O pai da jovem decide casá-la com seu pretendente Páris, primo do Príncipe Escalo, e a jovem, desesperada, procura o Frei Lourenço, que lhe sugere fingir aceitar o casamento com Páris, convencendo-a a tomar um remédio, cujo efeito de catalepsia, a faria parecer morta. Assim, ao acreditarem na morte de Julieta, os Capuleto levariam a filha para o túmulo da família, onde Romeu iria encontrá-la.

O plano dá certo em parte, já que Romeu não recebe a notícia de que sua amada estaria viva dentro do prazo previsto. O rapaz é avisado por Baltasar, um empregado da família Montéquio, de que Julieta estaria morta não sendo, todavia, informado sobre o plano do Frei Lourenço. Movido pela dor da perda da amada, Romeu compra um veneno mortal e vai ao encontro de Julieta, supostamente morta. Próximo ao túmulo dos Capuleto, encontra Páris, que incomodado com presença do jovem Montéquio, o desafia numa luta que termina com a morte do suposto pretendente à mão de Julieta. Já na sepultura, Romeu bebe o veneno e morre diante do corpo da amada. Frei Lourenço chega e acorda a jovem que, ao se dar conta da morte do marido, se mata com um golpe da sua própria adaga. Questionado pelo Príncipe Escalo, o frade conta a todos sobre a tragédia protagonizada pelos jovens apaixonados e as famílias decidem por fim à rivalidade existente entre elas.

Podemos destacar aqui um nome que é comumente associado à dramaturgia shakespeariana: Aristóteles. Filósofo grego (384 a.C – 322 a.C), autor de diversas obras fundadoras da filosofia ocidental, Aristóteles integra em sua *Poética*, tratados sobre a poesia épica e a tragédia, vindo esta última, por assim dizer, apresentar uma forma de se pensar o teatro que parece ter sido incorporada ao drama shakespeariano. Devemos chamar atenção para o termo “incorporada”, pois como evidenciaremos mais tarde, não se trata de uma retomada apenas do pensamento aristotélico, mas de uma leitura produtiva, de problematizações de pontos apresentados pelo filósofo, de modo a produzir efeitos e conferir nuances de *diferença* ao seu drama.

O final trágico, bem como as ações desencadeadas pelas circunstâncias vividas pelas personagens, são talvez, alguns dos traços da tragédia conforme proposto por Aristóteles em sua *Poética*, que ficam mais evidentes no texto

shakespeariano. No capítulo VI, em que o filósofo define a tragédia, delimitando suas partes ou elementos essenciais, o leitor depara-se com o seguinte trecho:

[...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa. (ARISTÓTELES, 1996, pág. 74)

No drama shakespeariano, ambos os heróis Romeu e Julieta morrem muito jovens e por escolha própria. Os conflitos não ocorrem necessariamente entre eles, na condição de personagens, mas também ou principalmente entre situações. Isto é, as situações conflitantes vividas pelos personagens alavancam a ação de modo a conduzi-los ao infortúnio que constitui a própria finalidade da tragédia. Lembramos que a unidade do mito, sob a perspectiva aristotélica é a ação, que, ao final da peça, irá possibilitar a catarse, através do terror e da piedade.

Apesar do esforço do filósofo, em atribuir à ação um papel de destaque para a estrutura dramática, sendo os personagens apenas o fundamento de sustentação da ação, tal característica parece não ocorrer no drama shakespeariano, como explica o teórico Anatol Rosenfeld: “Em Shakespeare, ao contrário, muitas vezes se tem a impressão de que a ação se destina a expor os caracteres. [...] no drama grego o caráter é função da ação, ao passo que no drama shakespeariano a ação é função do caráter [...]” (ROSENFELD, 1996, pág. 137).

Assim, os personagens ganham contornos individuais e variados, de modo a deslocar a figura humana para uma posição de destaque. Essa valorização do sujeito pode também, ser lida sob uma perspectiva histórica, já que a peça se constrói em pleno período Renascentista, proporcionando uma dimensão mais rica ao mosaico de *rastros* que constituem o ato da leitura. A

substituição da figura divina, que antes ocupava papel central em quase todas as manifestações culturais no Medieval, pela figura do homem pode ser pensada como mais uma das características do mundo renascentista, que se deixa refratar no drama shakespeariano.

Outro ponto que nos chama particularmente a atenção é o emprego do tempo no drama shakespeariano. Ao comparar as versões de Arthur Brooke e de Shakespeare, Evans (2003) afirma que, diferentemente da versão de Brooke, na qual os fatos se desenvolvem lentamente num período de no mínimo nove meses, a versão do dramaturgo inglês parece não andar a passos lentos. Shakespeare utiliza o tempo como um poderoso instrumento dramático. Ao invés dos meses propostos por Brooke, o nosso dramaturgo comprime a ação dramática em quatro dias e noites (de domingo a quarta-feira) e finaliza na manhã do quinto dia (terça-feira). O recurso utilizado por Shakespeare desencadeia, portanto, uma tensão, que resulta na condescendência e simpatia do público pelas ações impetuosas dos amantes, e possibilita, de forma mais contundente, a efetivação da catarse através do terror e da piedade, como mencionamos anteriormente.

O público, assim como Romeu e Julieta, é arrastado pela corrida aparentemente esmagadora e pela pressão dos acontecimentos, mesmo que alguns desses eventos não estejam, de fato, além do controle racional dos amantes. Shakespeare atinge parte deste efeito não ignorando o tempo (ou relógio) real, mas ressaltando-o. A peça, talvez mais do que qualquer outra peça de Shakespeare, é extraordinariamente cheia de palavras como *hora, dia, noite, hoje, amanhã, ano, horas, minutos* e dias específicos da semana, dando-nos uma sensação de eventos que se movem de modo constante e inexorável em um quadro temporal restrito.⁹ (EVANS, 2003, pág. 10)

Para além do que é proposto por Aristóteles em relação ao eixo catártico, centralizado na dualidade pensamento e caráter, vistos através da imitação da ação humana, e que qualificam e distinguem as ações, a peça

⁹ Minha tradução de: "The audience, like Romeo and Juliet, is swept along by the apparently overwhelming rush and pressure of events, even though some of those events are, in fact, not beyond the lovers' rational control. Shakespeare achieves part of this effect not by ignoring actual (or clock) time, but by stressing it. The play is unusually full, perhaps more so than any other Shakespearean play, of words like time, day, night, today, tomorrow, years, hours, minutes and specific days of the week, giving us a sense of events moving steadily and inexorably in a tight temporal framework."

Romeu e Julieta não só agrega características da estrutura dramática aristotélica como também arrebatava o público através da construção temporal em constante movimento.

Em sua obra *Física*, Aristóteles analisa a questão do tempo de forma mais detida no capítulo IV que ficou conhecido como “tratado do tempo”. Aqui, o filósofo define o tempo a partir da sua relação com a noção de *movimento*. O termo deve, entretanto, ser entendido de forma mais ampla, não apenas como um deslocamento espacial, mas como crescimento, mudança:

Percebemos o tempo juntamente com o movimento; pois, quando estamos no escuro e não experimentamos nenhuma mudança corporal, se houver qualquer movimento na alma sentimos como se, junto com o movimento, algum tempo tenha também transcorrido, e quando sentimos que algum tempo passou, sentimos também que algum movimento ocorreu simultaneamente. Consequentemente, o tempo é ou um movimento, ou algo pertencente ao movimento.¹⁰ (ARISTÓTELES, 1995, pág. 152)

Shakespeare parece empregar essa noção de *movimento* no seu drama, na medida em que as passagens de tempo são constantemente marcadas a partir de comentários feitos pelas personagens, eliminando o tempo inativo e avançando em movimentos imediatos, que vão culminar no final trágico. Um exemplo desse tipo de construção pode ser encontrado na fala da Senhora Capuleto a respeito dos planos para o casamento de Julieta com Páris, quando afirma: “Antes de quinta-feira, não; temos tempo/Vamos ficar atrapalhados para acabar nossos preparativos. Já está anoitecendo”.¹¹ (SHAKESPEARE, Ato IV, Cena II, pág. 339)

Conduzamos agora ao nosso palco, o prólogo de *Romeu e Julieta*:

¹⁰ Minha tradução de: “Percibimos el tiempo junto con el movimiento; pues, cuando estamos en la oscuridad y no experimentamos ninguna modificación corpórea, si hay algún movimiento en el alma nos parece al punto que junto con el movimiento ha transcurrido también algún tiempo; y cuando nos parece que algún tiempo ha transcurrido, nos parece también que ha habido simultáneamente algún movimiento. Por consiguiente, el tiempo es o un movimiento o algo perteneciente al movimiento.”

¹¹ Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995) de: “No, not till Thursday, there is time enough/We shall be short in our provision, ‘Tis now near night.”

Na bela Verona, onde situamos nossa cena, duas famílias iguais na dignidade, levadas por antigos rancores, desencadeiam novos distúrbios, nos quais o sangue vil tinge mãos cidadãos.

Da entranha fatal desses dois inimigos ganharam vida, sob adversa estrela, dois amantes, cuja desventura e lastimoso fim enterram, com sua morte, a constante sanha de seus pais.

Os terríveis momentos de seu amor mortal e a obstinação do ódio das famílias, que somente a morte de seus filhos pôde acalmar, serão durante duas horas, o assunto de nossa representação.

Se a escutardes com atenção benévola, procuraremos remir-nos com nosso zelo das faltas que houver. (SHAKESPEARE, Prólogo, pág. 289)¹²

O texto acima oferece ao leitor e ao espectador algumas reflexões sutis em relação ao tempo. A primeira delas é o uso do termo *star-crossed lovers* para designar as personagens protagonistas. O termo em inglês, comumente utilizado para definir os casais desprovidos de sorte nos seus relacionamentos, denuncia uma zona de confronto entre dois tempos distintos. Se por um lado “a estrela de má sorte”, traduzida no fragmento supracitado como “adversa estrela”, remonta a ideais como o de predestinação, que fazia parte do imaginário medieval, do outro, as atitudes de Romeu e Julieta vêm contrapô-los, na medida em que as personagens desafiam os seus destinos, para se tornarem senhores de sua própria condição. A noção de “livre arbítrio” sugerida e tão largamente difundida no Renascimento acaba por oferecer ao leitor uma dupla dimensão temporal.

Talvez possamos ainda trazer à luz mais um enlace na cena desta leitura. Apesar da adesão de Shakespeare à unidade de tempo aristotélica, o dramaturgo parece configurar o aspecto temporal de forma anacrônica. Sean Gaston, professor na Brunel University, apresenta em obra sobre os principais conceitos do pensamento de Jacques Derrida, algumas discussões sobre a

¹² Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995) de: “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-crossed lovers take their life;/Whose misadventured piteous overthrows/Doth with their death bury their parents’ strife./The fearful passage of their death-marked 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;”

questão do anacronismo em Shakespeare, a partir da confusão da ordem própria do antes e do depois em *Troilus and Cressida*:

Assim como as unidades de ação, tempo e espaço, a questão do anacronismo, de “como um texto lida com sua própria datação”, era também uma inovação recente na época de Shakespeare. [...] Como se deve responder a esse sentido mais apurado em relação às datas, em relação ao que já não pertence ao seu tempo, em relação ao que há entre o antes e o depois? (GASTON, 2012, pág. 83)

Tendo em vista a dificuldade em atribuir uma data exata para a configuração do tempo em *Romeu e Julieta*, o anacronismo parece não se revelar de forma tão evidente no texto dramático. Uma data, constantemente sugerida por alguns estudiosos, toma por base uma das falas da Ama ao referir-se a um terremoto, que teria ocorrido onze anos antes do momento de sua fala. Alguns estudos indicam que, de fato, ocorreu um terremoto na Inglaterra, no ano de 1570, conduzindo-nos à conclusão de que a configuração do tempo remete a algo em torno do ano de 1581. Contudo, não há comprovação geológica dessa observação. O que se pode perceber, entretanto, é que o casamento romântico protagonizado pelas personagens principais não configurava uma prática comum no período vigente.

Em seu recente *O Livro do Amor* (2012), com o primeiro volume dedicado às vivências do amor e do sexo no período que se estende desde a Pré-História até a Renascença, a psicanalista Regina Navarro Lins afirma que o amor romântico se tornará uma possibilidade no casamento somente a partir do século XIX, mas os sinais de que a mudança estava a caminho já podiam ser percebidos em algumas manifestações artísticas do século XVI. Casar por amor era, contudo, uma ideia radical que se propagava não somente entre os aristocratas e intelectuais, mas também entre a classe média que crescia e há algum tempo invejava a conduta da nobreza na esfera do amor romântico. Lins aponta *Romeu e Julieta* como um dos exemplos de que o casamento romântico tinha sua contrapartida em práticas da época:

A peça *Romeu e Julieta* agrada, em diversos níveis, a muitas classes. Como vimos, a vida familiar havia começado a mudar. As batalhas tinham diminuído, os negócios mantinham os

homens perto de seus lares, marido e mulher passavam mais tempo juntos e era melhor que fosse uma união agradável. Muitos escritores discutiam se os casamentos deviam ser arrançados pelos pais ou feitos a partir da inclinação pessoal dos jovens. A classe média ansiava se igualar às maneiras amorosas dos cortesãos, mas sempre num contexto purificado e moral. (LINS, 2012, pág. 269)

Fica evidente, portanto, que Shakespeare, ao retomar a estrutura dramática aristotélica, promove um jogo de negociações com a filosofia grega. O dramaturgo inglês a tangencia em alguns pontos e produz *diferença*, ora atendendo a demandas artísticas de seu tempo, ora questionando pontos de sua sistematização, sem, contudo, deixar de se apropriar deles.

2.2 O MITO DO AMOR ROMÂNTICO

Compreender as razões pelas quais a peça *Romeu e Julieta* vem sendo relida e traduzida para as mais diversas culturas, desde a época de sua primeira encenação, até os dias atuais, é sem dúvida uma tarefa que implica uma diversidade de hipóteses. Entretanto, parece-nos relevante discutir a noção de mito e a sua construção no texto dramático em questão.

Diferentes abordagens já foram construídas no âmbito dos estudos sobre a mitologia, nesse sentido. Para efeitos desta dissertação, buscaremos, inicialmente, uma definição mais ampla e geral, de modo a não nos atermos a particularidades de uma dada abordagem, mas sem perdermos de vista a complexidade que a análise compreende. Convém ressaltar que não é objetivo nosso responder a questionamentos sobre a localização dos mitos no tempo, preocupação de muitos estudiosos sobre o tema. Para tanto, cabe-nos recorrer às palavras de Everardo Rocha, quando afirma que:

O mito é uma narrativa. É um discurso, uma fala. É uma forma de as sociedades espelharem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. [...] Mas o mito não seria uma narrativa ou uma fala qualquer. Se assim o fosse ele se descaracterizaria, perderia sua especificidade. Seria tragado, submerso pelo oceano de narrativas, falas e discursos humanos. (ROCHA, 1996, pág. 3)

A partir dos termos empregados no dicionário Aurélio, em seu estudo, Rocha também destaca três aspectos para a caracterização do mito. O primeiro deles é a sua proximidade com um tempo antigo ou uma “tradição”, de modo que a sua construção alegórica careça de interpretações na decifração do seu sentido. O segundo ponto está associado ao sentido figurado empregado ao termo “mito” cotidianamente. O mito não é factual, sendo por vezes considerado “inacreditável”. O terceiro e último aspecto está relacionado à sua funcionalidade social, uma vez que, apesar de não refletir uma verdade literal, seu valor deve ser buscado a partir da interpretação, que passa a ser uma forma de compreender uma determinada conjuntura social, sob as lentes da Antropologia. *Romeu e Julieta*, pertencente a uma tradição literária ocidental, portanto ficcional, e sendo constantemente (re)lida e interpretada em diferentes culturas e momentos da história, funciona não somente como um texto destinado à fruição, mas também como a representação de um ideal de relacionamento amoroso, caracterizado pelo sacrifício dos amantes, ação que os diferencia dos reles mortais.

Deslocando nossa discussão para o âmbito do amor, embora apoiadas na problematização do mito, em *Romeu e Julieta e a Origem do Estado*, os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquem de Araújo sugerem a viabilidade de uma abordagem antropológica da noção desse sentimento, tal como aparece na tradição cultural do Ocidente moderno, apoiando-se, particularmente, no texto dramático de Shakespeare. Neste sentido, cabe aqui valermos-nos de suas palavras, quando respondem ao seguinte questionamento:

Mas até que ponto podemos considerar *Romeu e Julieta* tecnicamente como “mito”? [...] Se considerarmos, entretanto, como uma das características próprias do mito a manipulação sintética de grandes oposições cosmológicas, e o esforço lógico de resolução de contradições básicas de uma cultura, então *Romeu e Julieta* é um mito. (VIVEIROS DE CASTRO e BENZAQUEM DE ARAÚJO, 1977, pág. 141)

Viveiros de Castro e Benzaquem de Araújo acrescentam ainda que a peça é um mito de origem do amor, devendo a palavra “amor” ser entendida como uma modalidade – um “tipo ideal”, tendo em vista que o amor entre os jovens Romeu e Julieta inaugura, no contexto da peça, um mundo novo, com

outras concepções sobre a relação entre os indivíduos e a sociedade. Apesar disso, *Romeu e Julieta* sofre, em certa medida, um processo de banalização e descaso, pois embora seja uma das peças mais conhecidas, não está entre “as melhores peças” pelo gosto da crítica e de alguns estudiosos.

Ao comparar o mito de *Romeu e Julieta* com os mitos indígenas, os antropólogos chamam particular atenção para o fato de o primeiro dedicar-se basicamente a explorar os estados internos dos protagonistas, confrontando-os com as ações de outros personagens e com o curso da trama. Esse exame minucioso da dimensão interna dos fenômenos conduz-nos a uma construção do caráter individual dos personagens.

O valor paradigmático, mitológico, de Romeu e Julieta deriva não do caráter típico dos personagens, mas justamente de seu caráter altamente individualizado. É como indivíduos que Romeu e Julieta se tornam símbolo (i.e encarnam valores gerais) – símbolos, a saber, do indivíduo. (VIVEIROS DE CASTRO e BENZAQUEM DE ARAÚJO, 1977, pág 144)

As ações praticadas pelos personagens fazem com que adquiram um *status* que ultrapassa a esfera do ordinário e do banal, reforçando o seu caráter alegórico, tornando ainda mais evidente a questão discutida na sessão anterior, quando abordamos os “contornos” individuais conferidos aos protagonistas.

A consagração de *Romeu* e de *Julieta* como mito do amor romântico e idealizado pode ser verificada nas mais diversas produções culturais, como a literatura, o cinema, séries de TV, novelas, dentre outras. Convém destacar aqui o filme lançado em 2010, *Cartas para Julieta (Letters to Juliet)*, dirigido por Gary Winick e o livro homônimo de Lise e Ceil Friedman, que transformam a personagem dramática *Julieta* numa heroína e conselheira amorosa de jovens apaixonados. Em *Cartas para Julieta*, Lise e Ceil Friedman afirmam: “E até os dias de hoje, sob o céu italiano, muitas garotas simples sentem-se como Julieta e muitos rudes galãs rivalizam em extravagância com Romeu.” (FRIEDMAN, 2006, pág. 135 apud RAMOS, 2010, pág. 49)

Em *Palmeiras, um caso de amor*, conto no qual o filme *O casamento de Romeu e Julieta*, se baseia, essa dimensão mitológica atribuída aos protagonistas do drama shakespeariano é reforçada pelo autor Mario Prata. Em suas respostas aos e-mails trocados em julho de 2011 (ANEXO – pág. 80),

o escritor chama atenção para o fato de que durante o seu processo criativo, não pensou em Shakespeare, e que não considera a sua obra uma adaptação do texto dramático:

Shakespeare, ao escrever Romeu e Julieta, escreveu todas as histórias de amor. Duas pessoas se amam, há um impecilho [sic] externo. Em Shakespeare a família genética dos dois, no meu conto, a família futebolística. Não há mais nada. (PRATA, 2011)

O autor acrescenta ainda que os nomes de seus personagens protagonistas – Riane e Romeu – não fazem referência ao texto shakespeariano, sendo o último uma homenagem a um antigo jogador de Corinthians.

O que nos parece curioso é que, em certa passagem do conto, Prata alude explicitamente aos personagens do dramaturgo inglês: "Eu estava mesmo me apaixonando. Mas a cabeça vasculhava atrás de outro Romeu. Para conquistar aquela Julieta, o Romeu era fundamental." (PRATA, 2005, pág. 18) Portanto, vemos aqui a construção de um intertexto a partir da alusão aos personagens shakespearianos.

Ao voltarmos nosso olhar ao filme, do qual Mário Prata participou como roteirista juntamente com o diretor Bruno Barreto, o contista parece reconhecer uma estreita relação com o texto dramático:

[Luana Brasil] Como foi o processo de adaptação do conto para roteiro de filme?

[Mario Prata] Aqui sim, entra um pouco do Shakespeare. Na época fazia muito sucesso no cinema o filme O Casamento Grego. E o Bruno Barreto tava com aquele negócio na cabeça. Um dia ele me disse: vamos por a palavra casamento no título? Ai eu disse: O Casamento de Romeu e Julieta. E ele? Mas é Riane. Eu: deleta-se. Aí começamos a trabalhar sempre com o inglês meio no meio. O texto final, o sermão do casamento é todo de WS. Numa das primeiras versões do roteiro me lembro que tinha inclusive o Frei. (PRATA, 2011)

Embora em seu texto *A tarefa do tradutor* (1978), Walter Benjamin defenda a importância de se considerar a intenção ou efeito pretendido (*intentio*) pelo autor para a tradução, o filósofo alemão reconhece na tradução

uma potência de “sobrevida¹³”, ainda que com a impossibilidade de restituição da intenção. Mais tarde em *Torres de Babel*, Derrida parece retomar essa questão, evitando, todavia, o tom melancólico¹⁴ empregado por Benjamin e reconhecendo uma dupla dívida que envolve ambos, autor e tradutor – a primeira dívida do tradutor por não restituir uma cópia e a segunda do autor por ter a sua assinatura imortalizada através do tradutor:

Se a estrutura da obra é “sobrevida”, a dívida não engaja junto a um sujeito-autor presumindo do texto original – o morto ou mortal, o morto do texto –, mas a outra coisa que represente a lei *formal* na imanência do texto original. Em seguida, a dívida não engaja a restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original: este, o sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação [...]. (DERRIDA, 2006, pág. 38)

Assim, o que propomos em nossa análise não é apresentar argumentos para atestar se determinada obra é ou não uma tradução, ou se, em certa medida esse era o objetivo do seu autor, mas de investigar as escolhas que configuram a ressignificação e a atualização da obra anterior, não estabelecendo hierarquias de sentido em relação à obra de partida e produzindo leituras que busquem contemplar tradutor e leitor envolvidos neste processo.

¹³ Na tradução de Fernando Camacho, da língua alemã para a língua portuguesa, o termo é traduzido como “sobrevivência” (pág. 30). Já na tradução de *Torres de Babel*, de Jacques Derrida, onde ele retoma o termo empregado por Benjamin, Junia Barreto opta pelo termo “sobrevida” (pág. 38), traduzido da língua francesa para a língua portuguesa.

¹⁴ O termo é empregado em alusão ao texto de Susana Kampff Lages: *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* (2002)

3. JOGANDO COM *ROMEU E JULIETA*

*Não, Tempo, não zombarás de minhas
mudanças!
As pirâmides que novamente construístes
Não me parecem novas, nem estranhas;
Apenas as mesmas com novas vestimentas.
(William Shakespeare)*

Em 2002, foi publicado o conto *Palmeiras, um caso de amor* escrito por Mario Prata, como parte de um projeto multimídia intitulado *Camisa 13*, sob a coordenação de Rodrigo Teixeira e Paulo Machline, com o objetivo de compilar narrativas baseadas nas melhores equipes de futebol do Brasil. O projeto contou com a participação de mais outros 12 escritores, dentre eles Luis Fernando Veríssimo, Eduardo Bueno, Sergio Augusto Olivetto, Ruy Castro, Nelson Motta, Alberto Helena Jr.

Como já mencionado no capítulo anterior, em sua narrativa, Prata tem como protagonistas Riane e Romeu, torcedores de clubes esportivos paulistanos distintos e rivais: Palmeiras e Corinthians. A relação entre o casal serve como pano de fundo para que a trajetória do Palmeiras, ao longo da história do futebol brasileiro, seja apresentada aos leitores como suplemento das 67 páginas de anexos contendo informações sobre o clube, inclusive fotografias antigas.

Três anos mais tarde, em 2005, o diretor Bruno Barreto decide traduzir o conto para o cinema a partir do roteiro que inicialmente seria elaborado pelo próprio Prata, mas que depois acabou contando com a participação de Jandira Martini, Marcos Caruso e também do diretor:

[Luana Brasil] Qual a sua opinião em relação ao filme *O casamento de Romeu e Julieta*, no que diz respeito ao processo de adaptação do conto e do texto dramático para o filme?

[Mario Prata] Um filme é sempre a obra de um diretor e nunca de um roteirista. O filme é a cara do Bruno. Limpinho, comportado, água mineral sem gás. É um bom filme, sem dúvida nenhuma. Mas é coisa do Bruno com quem tive a honra de trabalhar e fiquei impressionado com o respeito que ele tinha pelo teu texto já roteirizado. Quando eu percebi que

estava ficando cada vez mais longe do meu original, deixei o roteiro nas mãos dele que chamou a Jandira Martini e o Marcos Caruso, amigos e excelentes dramaturgos, que deram o tom final. Aliás, a irmã dele, a Paula Barreto, que era produtora do filme, sempre gostou mais da primeira versão do roteiro, que tinha mais a minha cara. Segue, em anexo, uma cópia do roteiro quando estava apenas um trabalhando nele. Você vai ver que foi bem modificado. Talvez até para melhor. Mas eu continuo gostando mais do meu, é claro. (PRATA, 2001)

Embora Prata destaque o papel central do diretor como sujeito criador de uma produção cinematográfica, é importante não esquecermos que um filme, muitas vezes, apresenta múltiplas *assinaturas*, ora dos roteiristas, ora do diretor, sem contarmos os outros profissionais engajados na produção. No caso das traduções intersemióticas, amplia-se ainda mais esse lastro de *assinaturas*, já que encontramos também os *rastros* do texto de partida, o trabalho dos atores e dos demais membros da equipe de filmagem.

No que diz respeito ao objeto de nossa análise, é possível pensarmos pelo menos dois processos tradutórios: (1) a tradução do conto para o filme; e (2) a tradução do texto dramático para o filme. No entanto, objetivamos aqui, tratar apenas desta segunda relação. Para isso, faremos inicialmente, um resumo do filme, para em seguida darmos prosseguimento à análise. Na tentativa de facilitar a leitura, na página a seguir, apresentaremos também os principais personagens, conforme aparecem no filme.

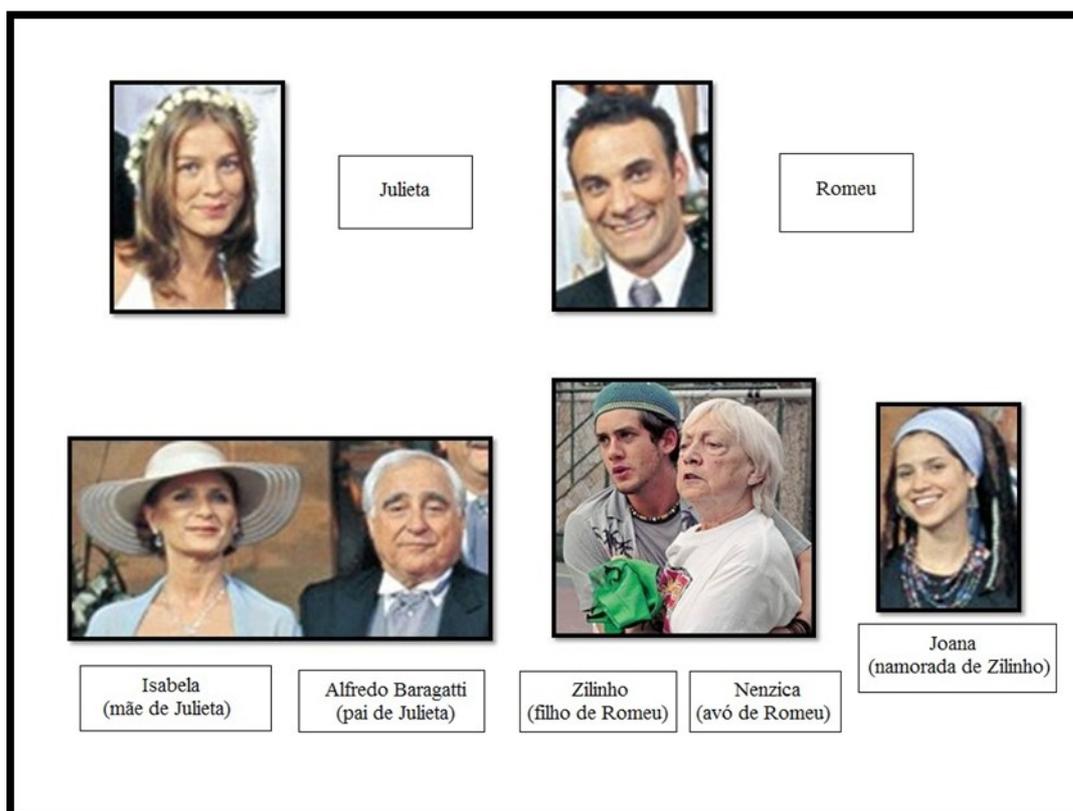


Figura 1. Quadro de personagens

Em *O Casamento de Romeu e Julieta*, a história inicia-se com o nascimento de Julieta, em São Paulo, 1974, ocasião em que o Palmeiras derrotava o Corinthians na final do campeonato paulista de futebol. Após breve introdução, apresentando momentos do crescimento da jovem Julieta e sua relação com o clube esportivo Palmeiras, a narrativa se desenvolve a partir do ano de 1999.

Julieta, filha de Alfredo Baragatti, um palmeirense fanático, membro do Conselho deliberativo do clube, foi desde muito jovem persuadida a ser também torcedora convicta. Além de já ter sido eleita musa do clube, é formada em educação física e é capitã do time de futebol feminino do Palmeiras.



Figura 2. Distintivo do Esporte Clube Palmeiras (1942)

Romeu é um médico oftalmologista viúvo, líder da torcida do Corinthians e mora com seu filho Zilinho e sua avó Nenzica, por quem foi criado após a morte de seus pais num acidente de avião. Assim como os seus familiares, Romeu é também fanático pelo clube.



Figura 3. Distintivo do Sport Clube Corinthians Paulista (2011)

Durante uma partida de futebol em que se enfrentavam os clubes paulistanos rivais, Julieta vê o seu futuro amado pela primeira vez e se impressiona ao observá-lo animando os torcedores corintianos, apesar da aparente derrota que o time viria a enfrentar no gramado. Por fim, o Corinthians consegue empatar o jogo e na saída do estádio, a jovem palmeirense se encanta ao vê-lo, mais uma vez, protegendo a avó do tumulto entre torcedores.

Após a partida, em casa com os pais, Julieta recebe a infeliz notícia de que os membros do Conselho do Palmeiras decidiram desativar a equipe de futebol feminino, e que seu pai, também membro do Conselho, não se manifestou contrário, evitando assim a sua demissão. Pai e filha discutem e acidentalmente, Julieta tem um olho machucado por uma fâsca de fogo da lareira de sua casa. Vai, então, a uma clínica para verificar o ferimento e acaba encontrando casualmente, Romeu, médico por quem é atendida. A paixão entre os dois se desenvolve rapidamente e logo um encontro romântico é programado entre os dois.

Zilinho, filho de Romeu, namora uma jovem do circo, aprendiz de mágica, e é surpreendido pelo pai, que chega em casa entusiasmado com a mulher que havia conhecido, estabelecendo uma conversa sobre as aventuras

amorosas dos dois. Ao mesmo tempo, Julieta conversa com a mãe, demonstrando sua ansiedade diante da possibilidade de estar apaixonada.

O encontro amoroso acontece e ambos trocam informações sobre suas vidas pessoais, o que naturalmente inclui suas relações com o futebol. Após ouvir de sua amada que o pai dela, fanático torcedor do Palmeiras, jamais permitiria que ela se relacionasse com um torcedor do time rival, Romeu decide fingir ser palmeirense para conquistá-la. Julieta percebe a mentira, mas se cala diante da atitude do médico, que demonstra querer agradá-la a todo custo. Já no primeiro encontro, os dois têm sua primeira noite de amor que termina de maneira mal sucedida, uma vez que Romeu não consegue concretizar o ato sexual, ao ver inúmeras referências ao Palmeiras no quarto de Julieta. O mesmo ocorre na segunda tentativa, pois Romeu, mais uma vez, carrega consigo a culpa de estar mentindo sobre sua filiação esportiva. Já na terceira tentativa, a jovem revela que sabia da mentira, dando-lhe um preservativo do Corinthians, e fazendo com que finalmente os dois pudessem consumir a relação.

Embora a mentira tenha sido revelada, Romeu é pressionado por Julieta a continuar a farsa, agora para seus pais, a quem é apresentado. Ele estuda a história do clube rival e consegue a aprovação de Alfredo Baragatti para namorar sua filha. No entanto, Isabela Baragatti, sua futura sogra, lembra-se de Romeu dos tempos de faculdade (ela estudou Psicologia na USP, enquanto ele cursava medicina) e percebe que ele é corintiano. Convencida por Julieta que afirma estar apaixonada pelo médico, Isabela resolve manter a encenação. O próximo desafio de Romeu será então, assistir a uma partida entre os clubes rivais, só que desta vez, vestido com a camisa palmeirense e ao lado da torcida verde. Ao fim da partida, além de enfrentar a tristeza da derrota do seu time, ele é visto com a camisa do clube rival por sua avó e pelo filho, a quem havia assegurado que ficaria em casa por não se sentir bem. Nenzica, profundamente decepcionada com o neto, o rejeita pela atitude, a seu ver, traidora.

Apesar do ocorrido, a relação entre os amantes torna-se cada vez mais forte. Romeu é, então, informado de que sua namorada estaria grávida. O médico decide contar a Baragatti a verdade sobre a sua filiação esportiva, mas tem suas palavras mal interpretadas pelo sogro, que entende que Romeu foi

lhe pedir a mão da filha em casamento. Atrapalhado, Romeu não consegue contar a verdade e ainda se vê obrigado a tornar-se sócio do clube, para poder acompanhar o sogro numa viagem a Tóquio, juntamente com outros membros da diretoria e torcedores inveterados do Palmeiras, por ocasião do jogo do clube contra o time inglês do *Manchester United*, pela Copa Intercontinental de 1999.

O médico viaja, o Palmeiras perde a partida, e conseqüentemente o título. Na volta para o Brasil, Romeu decide, mais uma vez, revelar toda a verdade para o sogro durante uma turbulência no avião. Como já esperado, Baragatti não reage bem e conta com a ajuda dos demais passageiros palmeirenses para perseguir o genro. Romeu se refugia na cabine dos pilotos até chegar ao Brasil, onde foge dos torcedores enfurecidos e consegue voltar para casa. Lá, reconcilia-se com a família, enquanto a namorada enfrenta a revolta do pai que não aceita a relação amorosa da filha.

Julieta, então, decide deixar a casa dos pais e morar com o namorado. Inconformado, Baragatti vai até o prédio de Romeu e arma uma grande confusão, chamando a atenção inclusive da vizinhança. Envergonhada, sua esposa declara na frente de todos a sua aversão ao futebol e ao temperamento do marido que constantemente impunha à família seu fanatismo pelo clube. Sem apoio, Baragatti não vê alternativa a não ser aceitar a situação.

Por fim, Julieta consegue patrocínio para formar seu time de futebol feminino e seu pai aparece para prestigiá-la durante o evento, sugerindo assim a retomada da paz entre as duas famílias. O filme encerra-se com o casamento de Romeu e Julieta, numa cerimônia que inclui dois grupos de convidados divididos entre corintianos e palmeirenses, estendendo suas faixas com os respectivos escudos. Na cena, o prólogo da peça shakespeariana é declamado pelo padre, com apenas algumas adaptações para o final feliz.



Figura 4. Celebração do casamento de Romeu e Julieta na igreja

3.1. TROCAS, TROPEÇOS E TRAPAÇAS: A QUESTÃO DA IDENTIDADE

Comumente classificado em relação ao seu gênero como “comédia romântica”, *O casamento de Romeu e Julieta* é, todavia, visto de outra forma pelo seu diretor. De acordo com entrevista concedida à *TV Uol*, em 2005, Barreto afirma que o seu filme é, na verdade, uma tragicomédia. Em certa medida, esta característica é própria também do drama shakespeariano, pois, apesar do desfecho trágico, podemos encontrar em *Romeu e Julieta* alguns traços de comicidade. Convêm-nos então, destacar alguns desses traços e pontuar de que forma tais elementos são reconstruídos ou não na narrativa fílmica. Contudo, neste exercício, é preciso indicar o conceito de comédia do qual partiremos.

As primeiras definições de ambas – tragédia e comédia – foram articuladas nos capítulos IV, V e VI da *Poética* de Aristóteles, filósofo do qual Shakespeare parece ter sido leitor, como vimos no capítulo anterior. Alguns estudiosos acreditam ter partido do filósofo a distinção entre os gêneros tragédia e comédia, através da oposição alto/profundo X baixo/superficial, respectivamente, de tal forma que a tragédia seria a imitação das ações “grandiosas”, enquanto a comédia seria a imitação dos “maus costumes”, “vícios” e do “ridículo”. Entretanto, a distinção parece não ter sido, de fato, explicitada na obra de Aristóteles.

Em *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*, a professora e pesquisadora Cleise Furtado Mendes, chama-nos particularmente a atenção para essa questão, a partir das críticas e comentários a respeito das traduções da *Poética*, em especial a de Eudoro de Souza, e as interpretações atribuídas à obra, ao longo dos anos. Para o crítico Northrop Frye, os termos: “bom” e “mau” podem significar “importante” e “sem importância”, funcionando como referência ao *tipo de ação* a ser desenvolvida pelo herói. Esses e outros termos devem ser cuidadosamente repensados, para que não se atribua a eles um sentido moralista e por vezes até hierarquizante, no que diz respeito à oposição trágico X cômico:

Parece-me claro que, de acordo com o texto que nos chegou da *Poética*, não se pode atribuir a Aristóteles a “origem” do rebaixamento crítico de que foi vítima, durante séculos, a forma cômica. Isto porque a *Poética* se apresenta como um sistema teórico-estético que possui suas próprias leis internas, regido, à semelhança do modelo artístico que prescreve, por critérios de lógica e necessidade; nesse contexto, qualquer pressuposto de inferioridade da mimese cômica estaria em desacordo com outros pontos dessa configuração dramatúrgica. (MENDES, 2008, pág. 49)

Ao criticar a topografia da comédia, constantemente associada à representação de algo que pertence ao “baixo”, portanto inferior, Mendes ainda sugere que a comicidade deve ser entendida como *força*, no sentido nietzschiano do termo, “agindo em meio a uma pluralidade de forças, contra as quais trava incessantemente combate” e “tem como impulso único apropriar-se de um aspecto do real e *dominá-lo* segundo suas próprias leis” (MENDES, 2008, pág. 86).

Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força, que não se torna maior, nem menor, que não se consome, mas apenas se transmuda [...] como força por toda parte, como jogo de forças e ondas de força ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo tempo ali minguando, um mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando. (NIETZSCHE, 1983, pág. 397 apud MENDES, 2008, pág. 86)

Assim, ao compreendermos a comédia como uma construção poética que deve causar um determinado efeito, faz-se necessário distingui-la da tragédia, na medida em que, diferentemente da construção trágica, ela impõe certa “insensibilidade” para que o riso seja provocado. Não é possível pensarmos a catarse na comédia, questão primordial no estudo realizado por Mendes, como emoções de tom nobre (terror e piedade). Pelo contrário, o espectador não se solidariza, uma vez que o efeito cômico funciona a partir de uma liberação do compromisso de piedade.

No caso da comédia shakespeariana, é importante compreendermos seu modo de recepção. Ao estudar os recursos dramáticos mais utilizados na comédia, Mendes destaca a troca de identidade – “situação em que uma personagem, voluntária ou involuntariamente, toma o lugar de outra de diferente sexo, condição social, vínculo de parentesco, etc..” (MENDES, 2008, pág. 167) – como um dos mecanismos de ação mais utilizados. Tal recurso costuma funcionar como um detonador de erros em série, de modo que os subsequentes acontecimentos e inversões de ponto de vista construam uma típica cena cômica, em que todos falam e ninguém entende. Em Shakespeare, a confusão de identidade se dá através do *disfarce* ou do *travestimento*:

O recurso ao travestimento ocorre em sete das doze comédias de Shakespeare. Em cinco delas, nada menos que sete mulheres adotam trajes masculinos, e as motivações iniciais, com variação pouco significativa, são nuances de um tópico romanesco já antigo no século XVI, que percorre os enredos rocambolescos das histórias de cavalaria: a proteção da mulher. (MENDES, 2008 pág. 170)

O *travestimento* feminino, em especial, guarda uma estrita relação com o fato de que, no período em que Shakespeare levava ao palco suas peças, as mulheres eram proibidas de atuar, sendo os papéis femininos interpretados por homens jovens, que ainda estavam em processo de mudança de voz. O que nos parece próprio do drama shakespeariano é que os disfarces acabam por se multiplicar, de modo a driblar a limitação imposta pela sociedade vigente e a promover um jogo entre ilusão e distanciamento:

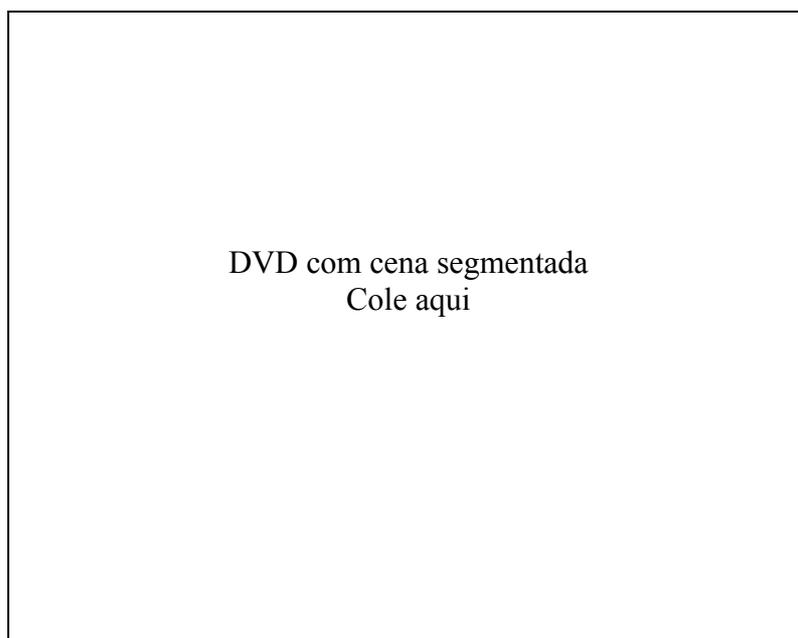
Shakespeare utiliza o travestimento das personagens femininas como um dispositivo para essa multiplicação, montando jogo sobre jogo e fazendo operarem juntas a

realidade física da atuação e a realidade imaginária da fábula. Logo nas primeiras cenas, uma jovem decide disfarçar-se como homem, e a revelação do disfarce em geral ocorre apenas no último ato, valendo essa “transformação” como um poderoso “efeito especial” da cena elisabetana. Assim, o espectador tem diante dele, durante quase toda a encenação, um jovem ator que interpreta uma mulher que finge ser um rapaz. (MENDES, 2008, pág. 169-170)

O jogo entre ilusão e distanciamento a que nos referimos acima, pode ser expandido no conceito de ‘suspensão da descrença’, termo cunhado pelo poeta inglês Samuel Coleridge, em 1817, para se referir à aceitação como verdadeiras, das fantasias, impossibilidades e contradições próprias da ficção, por parte do leitor ou espectador, que estabelece algo semelhante a um acordo silencioso de sustar o julgamento, em troca da diversão.

No caso de *Romeu e Julieta*, convém ressaltar que não há na peça uso de disfarces de maneira explícita. É apenas sugerido que, durante o baile oferecido pelos Capuleto, Romeu utilizou uma máscara para não ser reconhecido como Montecchio pela família inimiga. O disfarce, tal como aparece na peça, não aparenta ser um recurso de construção do jogo entre o par ilusão/realidade, mas um modo de suscitar a intriga entre o jovem casal que se apaixona, sem saber que pertencem a famílias inimigas. Esse jogo é, todavia, utilizado na peça de forma trágica, quando *Julieta* está aparentemente morta, conduzindo *Romeu* ao suicídio.

No filme, embora o disfarce não represente uma troca de sexo, Romeu mente sobre a sua filiação futebolística e a partir daí gera uma série de confusões até chegar ao disfarce propriamente dito, quando se vê obrigado pelo pai de Julieta a vestir uma camisa do Palmeiras e a assistir a um clássico Corinthians X Palmeiras no estádio:



Percebemos, a partir desse exemplo, que ao retomar a característica do disfarce ou troca de identidade, o filme constrói também uma relação dialógica com uma característica relevante da comédia shakespeariana. Além disso, este tipo de retomada de enunciados literários, denominada *intertextualidade* e a que nos referimos em nosso primeiro capítulo, nos permite pensar ainda outra mudança de identidade além da ocorrida com *Romeu*. A tradução da tragédia para um filme de comédia promove uma “mudança de identidade” do próprio texto, através da qual ao mesmo tempo em que o texto se reveste de novas características, assumindo uma nova identidade, tais características constituem também um vínculo com a anterioridade. Este vínculo ou *rastro* de outros textos, por sua vez, difere do texto original (no sentido de ser diferente e no sentido do adiamento derridiano), não reproduzindo, por exemplo, sua estrutura dramática trágica.

3.2 O ESQUEMA TÁTICO: *TRANSTEXTUALIDADE*

Por acreditarmos que a proposta teórica de Gerárd Genette pode oferecer maior sistematização na análise das relações intersemióticas, em particular entre texto escrito e o fílmico, detalharemos a seguir as relações transtextuais propostas por Genette e apresentaremos exemplos de como elas ocorrem no filme.

3.2.1 A *intertextualidade*

A primeira relação dialógica descrita por Genette é a *intertextualidade* – “[...] relação de co-presença entre dois textos ou entre vários textos [...]”.¹⁵ (GENETTE, 1997, pág. 1-2) É o caso das citações, plágios e/ou alusões. Nesse sentido, podemos destacar a cena final do filme, em que, durante a cerimônia do casamento de Romeu e Julieta, o padre “cita” o prólogo da peça. Os versos, contudo, são introduzidos com alterações para contemplar as atualizações promovidas pelo diretor:

Duas casas
 Duas famílias iguais em dignidade
 Na aprazível São Paulo
 Onde eu tenho a honra de celebrar a cerimônia de um
 casamento
 Que começou com antigas rixas entre palmeirenses e
 corintianos
 E que chega nesta ensolarada tarde a um belo fim
 Da prole de inimigos fatais
 Um casal de amantes se faz
 (BARRETO, 2005)

3.2.2 A *paratextualidade*

De acordo com Genette, a paratextualidade é, geralmente, uma relação menos explícita e mais distante, que estabelece uma ligação entre o texto propriamente dito e o que pode ser chamado de seu *paratexto*: título, subtítulo, prefácios, epígrafes, ilustrações, capas de livros, ou qualquer sinal de ordem secundária, isto é, que não corresponda à totalidade da obra. (GENETTE, 1997, pág. 3)

¹⁵ Minha tradução de: “[...] relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eideitically and typically as the actual presence of one text within another.”

Genette estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence – incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários, dentre outros, em que o texto se inclui e que tornam cada texto único. O título *O casamento de Romeu e Julieta* sugere a esperança de uma possível realização do amor entre as personagens shakespearianas, promovendo a restituição de um estado de equilíbrio. Esta condição, que é também uma das particularidades da comédia, vai de certo modo, influenciar na recepção da tradução para obra fílmica, visto que “a percepção do gênero é conhecida por guiar e determinar a um grau considerável as expectativas dos leitores e conseqüentemente, a recepção da obra”.¹⁷ (GENETTE, 1997, pág. 5).

3.2.4 A metatextualidade

A quarta relação descrita por Genette é frequentemente chamada de “comentário” – “[...] ela une um dado texto a outro, do qual ele fala sem necessariamente citá-lo (sem convocá-lo), na verdade até mesmo sem nomeá-lo.”¹⁸ (GENETTE, 1997, pág. 4) Esse tipo de relação parece ocorrer várias vezes no filme, portanto optamos por selecionar três exemplos que ocorrem em diferentes momentos da narrativa fílmica.

Nas primeiras cenas, em que ainda estão sendo dispostos na tela os créditos iniciais, ao som de uma trilha sonora cantada em idioma italiano, nos é apresentada uma pequena introdução à infância e adolescência de Julieta, desde seu nascimento até o ano em que a trama se desenvolve. Em quase todos os momentos, Julieta aparece vestida com alguma marca distintiva do Palmeiras: na ocasião de seu nascimento, final do campeonato paulista de 1974 em que se enfrentavam os clubes rivais Palmeiras e Corinthians, seu pai acompanhava a partida através de um pequeno rádio de pilha no hospital; com cerca de um ano, vestindo uma camisa do clube e brincando de bola enquanto os pais a assistem; alguns anos mais velha, assistindo a um jogo de futebol do Palmeiras com o seu pai, no estádio; dormindo agarrada a um periquito de pelúcia, então mascote do clube; sendo coroada Rainha do Palmeiras em

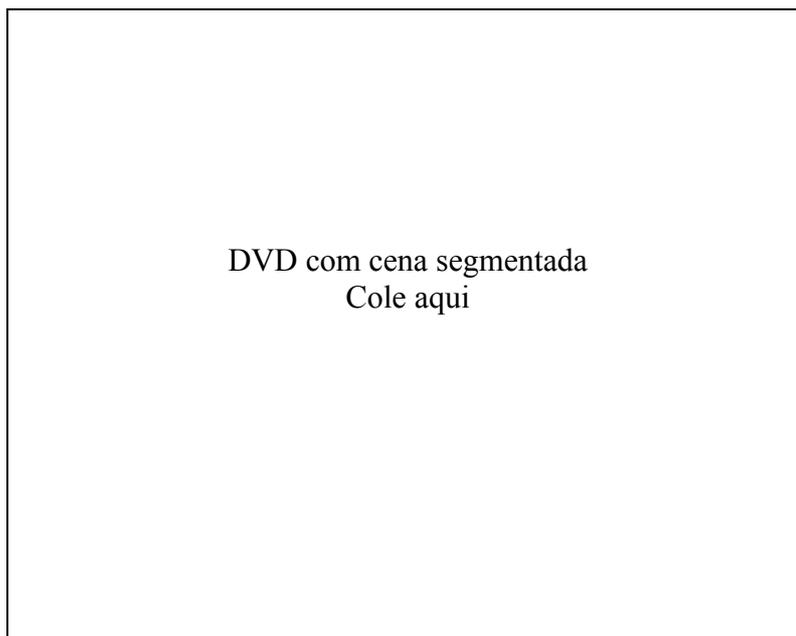
¹⁷ Minha tradução de: “generic perception is known to guide and determine to a considerable degree the readers’s expectations, and thus their reception of the work”

¹⁸ Minha tradução de: “It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it.”

1989; e por fim, jogando futebol pelo time feminino do clube em 1999. A introdução apresentada remete-nos à do texto dramático, em que a *Ama* em conversa com *Senhora Capuleto*, sobre a idade de *Julieta*, relembra fragmentos da infância da menina:

Pois, pares ou ímpares, de todos dias do ano, na véspera da festa, à noite, completará quatorze. Susana e ela (Deus dê descanso a todas as almas cristãs!) tinham a mesma idade. Bem, Susana está com Deus; era boa demais para mim... Mas, como estava dizendo, na véspera da festa, à noite, completará quatorze. Juro que sim. Recordo-me bem. Está fazendo agora onze anos do *terremoto* e naquela época ela foi desmamada. ...Nunca esquecerei... De todos os dias do ano, foi justamente aquele. Porque eu untara antes os peitos com absinto e estava sentada ao sol, debaixo do muro do pombal. Meu senhor e vós estáveis então em Mântua. Não, mas eu tenho boa memória!... Pois, como dizia, quando provou o absinto do bico de meu peito e o achou amargo, ah! a louquinha!, precisava ver-lhe o enjôo e como ficou aborrecida com ele! Com tudo isso, começou o pombal a tremer. Posso garantir-vos que não foi preciso pedir-me para que eu pusesse a salvo. E desde aquele tempo faz onze anos, e já então podia ficar de pé sozinha, sim, pela Santa Cruz!, podia já correr e tropeçar por todas as partes, pois precisamente, no dia anterior, se ferira na cabeça. E então, meu marido (que na glória esteja!), que era homem jovial, levantou a pequena e lhe disse: “Então, caíste de bruços? Quando tiveres mais juízo, cairás de costas. Não é verdade, Júlia?” E por Nossa Senhora, a linda pequena deixou de chorar imediatamente e exclamou: “Sim.” É preciso ver como vem a propósito uma boa brincadeira! Mil anos que vivesse, eu vos asseguro que não esqueceria. “Não é verdade, Júlia?” disse ele; e a linda pequena pára de chorar e responde: “Sim.” (SHAKESPEARE, Ato 1, Cena 3)

Outro ponto que nos chama particularmente atenção é a construção da personagem *Joana*, namorada de *Zilinho*, filho de *Romeu*. A personagem, que no filme é mágica, pode ser entendida como uma referência à *Rainha Mab* anteriormente definida como rainha das fadas, portanto ser dotado de magia. A referência, todavia não é explicitada de maneira clara, cabe-nos então apresentar a seguir, duas cenas em que a “ocupação” da jovem *Joana* é mencionada.



O terceiro exemplo selecionado ocorre após a confusão armada por Baragatti, na quadra de esportes do prédio de Romeu, Julieta encontra-se na janela do apartamento e Romeu ainda na quadra caminha, enquanto os dois se entreolham, numa referência à famosa “cena do balcão” do texto dramático. Antes de contemplar a amada, Romeu observa a lua e conversa com o “seu” São Jorge, santo que tem como devotos um grande número de torcedores do Corinthians. Na ocasião, Romeu pede ajuda ao seu protetor para que o pai de sua amada o aceite, de forma a lhes permitir viver juntos sem conflitos.

Na cultura inglesa São Jorge ou *Saint George* é o santo padroeiro da Inglaterra e já foi citado na peça *Henrique V*, de William Shakespeare, em referência ao episódio da Batalha de Agincourt, em que o rei invoca o nome do santo guerreiro. A retomada do espaço celestial – *Romeu e Julieta* são os *star-crossed lovers* – através do santo que na cultura popular vive na lua, constitui um bom exemplo de relação *metatextual* estabelecida entre o texto fílmico e o texto shakespeariano.

Na mesma cena, e sem citá-lo explicitamente, a narrativa cinematográfica utiliza o recurso imagético sugerindo a mesma disposição das personagens no espaço, como na “cena do balcão” do dramaturgo inglês, conforme veremos a seguir.



Figura 6. Julieta na janela



Figura 7. Romeu



Figura 8. Romeu na quadra

3.2.5 A hipertextualidade

A quinta categoria, intitulada hipertextualidade, é definida por Genette como “[...] qualquer texto derivado de um texto anterior, quer através da transformação simples, que eu chamo a partir de agora simplesmente de *transformação* ou através de transformação indireta, que eu chamo de *imitação*.”¹⁹ (GENETTE, 1997, pág. 7) Assim, entendemos o *hipertexto*, como a própria tradução, derivada de um *hipotexto* ou texto de partida. Ao ser transformada para a sua produção, a tradução deve, entretanto, manter algum vínculo com a anterioridade, pois como nos explica Derrida, o novo conjunto – a tradução – “Não é talvez um todo, mas é um conjunto cuja abertura não deve contradizer a unidade.” (DERRIDA, 2006, pág. 49) Os traços que caracterizam a construção do hipertexto fílmico, descritos através das categorias transtextuais nas páginas anteriores, são aqui entendidos como *rastros* do texto shakespeariano, construídos sobre a *diferença*, não sendo relevante para o nosso estudo críticas que se preocupem em atribuir juízos de valor ao filme, no que diz respeito à sua qualidade como produto cinematográfico.

Resta-nos então analisar a utilização da temática do futebol como recurso de reconstrução da rivalidade entre as famílias Montecchio e Capuleto,

¹⁹Minha tradução de: “[...] is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on *transformation*, or through indirect transformation, which I shall label *imitation*.”

no sentido de entender e explicar como um traço de diferença em relação ao texto de partida pode, paradoxalmente, suscitar a semelhança. Para tal análise, faz-se necessário primeiro compreendermos a maneira como o futebol foi introduzido no Brasil e a posterior transformação do esporte em um significativo traço cultural, conforme veremos no capítulo seguinte.

4. DO ZERO A ZERO À VITÓRIA: O CAMPO É UM PALCO

*A mais sórdida pelada é de uma complexidade shakespeariana.
(Nelson Rodrigues)*

Embora tenha escolhido a temática futebolística como contexto de inserção do seu filme, Bruno Barreto afirma jamais ter se interessado por futebol. Em entrevista à revista *Época*, em 2004, o diretor explica que neste projeto, seu interesse era entender porque o brasileiro é tão apaixonado por futebol, o trágico e o cômico dessa paixão. Filho de flamenguista fanático, o produtor de cinema Luiz Carlos Barreto, Bruno afirma ter visto no personagem Alfredo Baragatti, interpretado pelo ator Luis Gustavo, a imagem do seu próprio pai:

Vi meu pai na figura do personagem interpretado pelo Luiz Gustavo. É um sujeito passional, apaixonado, que briga pela paixão. Esse filme não é sobre futebol, mas sobre a paixão pelo futebol. Nas minhas pesquisas, vi como o fundamentalismo é total neste mundo. No começo, questionei a verossimilhança dessa história. Tive dúvidas sobre se um pai proibiria um namoro de sua filha por conta do futebol. Mas vi uma cena em um jogo do campeonato de juniores, em que a torcida do Corinthians, em um escanteio do São Paulo, estendeu as mãos e jogou energia negativa contra o adversário. Me senti em Meca. (BARRETO, 2004)

Um comportamento tão passional por parte de um torcedor fanático, muitas vezes pode nos causar a impressão de que o sentimento devotado a um clube de futebol acaba sendo um signo de desrazão. Infundada ou não, a paixão pelo futebol no Brasil torna-se tão evidente, que já foi estudada por um considerável número de escritores, como é o caso de José Miguel Wisnik, em seu ensaio *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. Em seu texto, o autor aborda as minúcias do jogo e sua evolução ao longo dos anos.

[...] o futebol foi assimilado e ressignificado no Brasil, onde se ocupou com galhardia a sobra de desocupação estrutural que o jogo oferecia, fazendo-o coletivo e individualista, pragmático e artístico, útil e inútil, surpreendente e belo, carnavalesco e trágico. (WISNIK, 2008, pág. 20)

No entanto, antes de iniciar nossas reflexões a respeito do futebol na cultura brasileira, discutiremos a relação metatextual que pode ser construída a partir do título do livro de Wisnik.

Nesse sentido, nos remetemos a Derrida, quando em sua *A farmácia de Platão* (DERRIDA, 1991, p. 47), afirma que a escrit(ur)a é *phármakon*: simultaneamente, remédio e veneno/droga. É remédio, porque significa a permanência do dizer, e veneno, porque “sob a pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais”. Portanto, o título que Wisnik dá à sua obra assume um posicionamento ideológico, na medida em que desvela a possibilidade de se compreender que o envolvimento frenético do povo com o futebol (no caso, a escritura) simultaneamente supre o dizer a memória cultural brasileira, isto é, reafirma, e inebria o olhar para os chamados problemas do país. Tal posicionamento confirma a contradição do pensamento de Bloom ao considerar a destituição do viés ideológico na obra de arte, conforme apontamos em nossa introdução.

Tal é também o caso da tradução intersemiótica, questão central na presente dissertação, que supre a memória da obra shakespeariana, e, ao mesmo tempo, ao distanciar-se dela, faz com que seja esquecida. Estamos, pois diante de mais um exemplo de semelhança na diferença.

Nas suas reflexões sobre o estatuto do futebol na cultura brasileira, Wisnik ainda acrescenta que a nós não cabe tentar buscar um sentido para o conteúdo de um jogo, mas sim compreender que essa ausência de sentido acaba permitindo que através do futebol expressem-se conteúdos conflitivos e catárticos, transformando-o em um espaço de conagração e violência (WISNIK, 2008, pág. 45) – veneno e remédio, portanto. Difícil não estabelecer alguma semelhança com o que ocorre com a tradução, no que diz respeito ao seu caráter interpretativo, visto não haver no texto significados fixos.

Embora o futebol tenha com o passar dos anos, exibido seus contornos próprios, ele não tem suas raízes no Brasil, conforme veremos adiante.

4.1 O FUTEBOL NA CULTURA BRASILEIRA

No prefácio do livro *Futebol: the Brazilian way of life*, do jornalista inglês Alex Bellos, Sócrates Brasileiro, o famoso jogador, escreve a respeito do futebol na cultura brasileira: “O futebol é um esporte feito de espontaneidade e discernimento, luxo e liberdade, e um esporte que, acredito eu, é parte do nosso genoma mais primitivo, como a dança. Mas o futebol pode ser também um tipo de dança. Uma dose de paz.”²⁰ (BELLOS, 2003, pág. X)

Estabelecer um marco de quando o futebol foi introduzido no Brasil parece ser uma tarefa de difícil execução. O esporte, surgido paralelamente ao Império britânico, teve a primeira organização de suas regras em 1848, mas só teria chegado ao Brasil, anos mais tarde, em 1894, com o jovem paulistano Charles William Miller, filho de um engenheiro escocês radicado no país. Segundo o professor e pesquisador Hilário Franco Júnior, Miller, enviado à Inglaterra com nove anos para completar seus estudos, retornou ao Brasil em 1894 “trazendo em sua bagagem um verdadeiro arsenal litúrgico: dois uniformes, um par de chuteiras, duas bolas, uma bomba de ar, um livro de regras e o desejo quase apostólico de desenvolver o esporte entre seus pares.” (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 60)

É importante salientar que entre os anos de 1880 e 1890, antes de Miller retornar ao Brasil, os jesuítas já promoviam jogos com a bola inglesa. Alguns colégios de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul praticavam futebol desde 1880, havendo ainda um registro de uma partida realizada em 1878, em frente à residência da princesa Isabel, no Rio de Janeiro.

Assim, estabelecer paternidades heróicas e datas oficiais não esclarece as relações entre o futebol e a sociedade brasileira. Pelo contrário, suas significações mais profundas residem no processo de apropriação pelos diversos setores sociais que o transformaram num fenômeno de massas. (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 62)

Embora hoje abrigue jovens oriundos de diferentes grupos sociais, o futebol foi durante anos um esporte reservado apenas à elite brasileira. As primeiras ligas criadas a partir de 1902 obedeciam a um critério de alinhamento

²⁰ Minha tradução de: “Football is a sport made from spontaneity and discernment, luxury and freedom, and one that, I believe, is part of our most primitive genome, like dance. But football should also be a type of dance. A dose of peace.”

à estrutura política nacional, responsável por bloquear a participação popular. O regime republicano que havia sido recentemente instaurado privilegiava as oligarquias paulistas e mineiras, e para os jogadores, pertencentes a tal camada social, “era inadmissível submeter-se às mesmas regras que jogadores oriundos de camadas subalternas, quando a própria sociedade ainda carecia da universalização da igualdade jurídica e da cidadania.” (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 63)

Por outro lado, a exclusão das camadas menos favorecidas das práticas futebolísticas possibilitou a formação de times improvisados por setores populares, que em pouco tempo impulsionaram o surgimento de equipes e clubes compostos por comerciantes, operários e artesão das grandes cidades, a exemplo do Corinthians em 1910:

Sem equipamentos adequados e jogando com bolas desgastadas e mesmo improvisadas, em terrenos ainda não ocupados pelo processo de urbanização, o futebol dos grupos subalternos tornava-se um modo de representação da existência negada em outros campos sociais. E alastrava-se pelos subúrbios proletários. (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 64)

Ao longo da década de 1920, alguns líderes do movimento operário promoveram fortes críticas à prática do futebol, já que este era por eles considerado um esporte burguês a serviço da dominação de classe e da desarticulação do proletariado. Apesar disso, naquela época, o futebol já havia se tornado o esporte mais difundido em todos os seguimentos sociais do país. Ademais, os crescentes embates com times estrangeiros e a própria organização de uma seleção brasileira, possibilitavam “certa dose de patriotismo e de sentimento de unidade, ainda que transitória e circunscrita à realização das partidas”. (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág.73)

Somente com o fim do regime oligárquico e a emergência do Estado como principal agente da sociedade brasileira a partir do populismo, percebeu-se a necessidade de superação das rivalidades regionais e sociais – o futebol se tornaria um importante ingrediente para a formação da nacionalidade, bem como um meio de mobilização das massas:

O processo que incorporava os torcedores ao universo do futebol brasileiro, estabelecendo um alargamento de sua base social, era o mesmo que incluía as camadas subalternas urbanas no jogo político nacional. E também nesse aspecto o rádio desempenhou papel decisivo. [...] Com pulso firme e graças ao apoio obtido junto à população das grandes cidades, o novo arranjo político liderado por Getúlio Vargas enquadrava as oligarquias e reduzia a autonomia regional em nome da unidade nacional. (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 79)

Franco Júnior acrescenta ainda, que o sentimento de unidade nacional perpetuado através da filiação a clubes, dentro e fora dos estádios, também ganhou destaque com o trabalho do jornalista Mário Filho, que hoje dá nome ao maior estádio de futebol do país – o Maracanã. Tanto na imprensa escrita, como em suas locuções de rádio, o jornalista contribuiu para a transformação do futebol brasileiro em um espetáculo de multidões, através da promoção de concursos entre torcedores e da carnavalização do esporte, com a elaboração de bandeiras, hinos, símbolos, mascotes e grupos uniformizados.

Em seu ensaio, José Miguel Wisnik dedica também algumas páginas, para tratar da importância de Mário Filho para o futebol brasileiro, dando-lhe o nome de “Homero do Maracanã”:

Para usar uma expressão bem futebolística, Mário Filho *bateu o escanteio e marcou o gol de cabeça* – fora do campo, no terreno determinante da construção e consolidação das imagens e dos símbolos. O jornalista (que vemos conversando com jogadores, em fotos do início dos anos 30, com o típico chapéu de banda e um cigarro no canto direito da boca, qual um repórter de *Boca de ouro* ou *Vestido de noiva*) desdobra-se depois no ensaísta e intérprete que tratou em detalhe e em conjunto do fenômeno de cuja produção e projeção pública ele foi um dos motores fundamentais. (WISNIK, 2008, pág. 232-233)

Já o futebol tal como vemos hoje, revela-se mais do que um simples esporte, é um produto cultural cujo “consumo” está bastante associado aos meios de comunicação de massa, em especial, a televisão. Além da contribuição do jornalismo dos anos 30, a popularização do esporte atingiu números significativos com as transmissões em cores a partir da década de 1970, sendo hoje o único esporte transmitido semanalmente pela TV aberta.

A afirmação corrente de que o Brasil é o “país do futebol”, presente também no título desta dissertação, embora encontre implicações no âmbito

sócio-cultural, por vezes contribuindo para a difusão de uma imagem estereotipada do país e servindo como forma de alimentar uma lógica de “consumo” do esporte, é aqui tomada como uma provocação. Ao utilizarmos tal expressão, nos referimos particularmente à maneira como ela mobiliza a construção de um ideal de nacionalidade, responsável por tentar minimizar diferenças e estabelecer-se como “valor de maior legitimidade universal na vida política de nossos tempos.” (ANDERSON, 2008, pág. 28)

Ao definir o termo “nação”, Benedict Anderson afirma que “ela é imaginada como uma *comunidade* porque independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal.” (ANDERSON, 2008, pág. 34) A desigualdade sócio-cultural entre esses sujeitos envolvidos – os brasileiros – que forma o mosaico maior de diferenças, a *comunidade/nação*, dá lugar ao que de comum há entre eles: a paixão pelo futebol. A popularidade do esporte dentre as mais variadas camadas sociais é inegável:

Os reticentes em relação ao futebol denunciam sua futilidade e mesmo nocividade por pretensamente anestesiar o espírito crítico, afastar os indivíduos da reflexão e da contestação, dificultar as transformações políticas e sociais. É verdade que o futebol não é realidade em si, mas fuga do real, representação imaginária. Ele, contudo, não se diferencia nisso do cinema, do teatro, da literatura e das artes em geral. Assim como essas formas culturais, o futebol expressa, repensa e reconstrói idealmente a sociedade, ainda que à sua maneira, em outro registro, com instrumentos próprios. Por canalizar com eficácia as esperanças e frustrações da sociedade, ele desperta emoção tão envolvente e adesão tão intensa que claramente se destaca de qualquer outra manifestação contemporânea. (FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 394)

Não esqueçamos, todavia, que essa paixão pelo futebol que no Brasil é evidente e factual, é por outro lado, como nos lembra Homi Bhabha em *O local da cultura*, parte de uma trama de estratégias de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome “do povo” ou “da nação” e os tornam sujeitos constituintes de uma série de narrativas sociais e literárias (BHABHA, 2008, pág. 199). O tão “tipicamente brasileiro” culto ao futebol, ao mesmo tempo quase que imposto a estes sujeitos, evidencia o efeito

ambivalente da “nação” como estratégia narrativa. Assim, convocamos a entrar em campo mais um importante integrante de nossa análise: o torcedor.

4.2 A TORCIDA: A QUESTÃO DO NOME

Na segunda orelha do livro do conto de Mário Prata – *Palmeiras: um caso de amor* – o leitor encontra o seguinte texto escrito pelo autor de maneira graciosa.

Quando me convidaram para fazer parte do time “Camisa 13”, sobre as melhores equipes do Brasil, pensei que iria escrever sobre o Linense, o Elefante da Noroeste, que hoje disputa – galhardamente – a quinta divisão. Mas a meta é Tóquio 2008. Nos aguardem.

Por que o Palmeiras? Porque foi lá de Lins que vieram três craques para o Verdão. O primeiro, o Américo Murolo. Depois, o Cardozinho, aquele ponta baixinho. E, finalmente meu amigo de peladas (fez muitos gols em mim, nenhum com a mão), o Leivinha, que me brinda com a orelha deste *Caso de amor*.

Sou mineiro (lá torço pelo Uberaba Sport, segunda divisão). Moro entre São Paulo e Florianópolis, onde tento empurrar o Figueirense. E, em São Paulo, de tanto ir ao estádio ver o Américo, o Cardozinho e o Leivinha (fora o gol do Alex outro dia), fui ficando verde. Tenho um filho corintiano roxo (Antonio) e outro palmeirense doente (Pedro). Já a Maria prefere a moda ao futebol. (PRATA, 2005, segunda orelha)

No Brasil, a torcida tem um papel tão relevante numa partida de futebol que o grupo de torcedores é tradicionalmente conhecido como Camisa 12, significando que atua como se fosse mais um jogador em campo.

A escolha do time geralmente oscila entre duas posturas por parte do torcedor. A primeira delas é a opção resultante de uma suposta identificação: o sujeito decide torcer por um determinado clube, considerando sua trajetória na história, suas cores, sua simbologia, ou qualquer outra motivação de cunho estritamente pessoal. A segunda postura por parte do torcedor é a escolha por tradição familiar: o sujeito cresce numa família cujos pais não dão outra chance ao filho de torcer por um clube diferente do deles, incentivando a criança desde muito cedo a participar de eventos envolvendo o clube.

Essa situação pode ser observada, quando analisamos a personagem Julieta de Bruno Barreto: desde criança ela é levada aos jogos, participa de

concursos, integra o time de futebol feminino do clube, dentre outras práticas, conforme demonstramos anteriormente, a partir do nascimento da protagonista, em 1974, no dia de uma final de campeonato, até 1999, ano em que a narrativa se desenrola.

Em certo momento da narrativa fílmica, até a mãe de Julieta, num grito de desabafo, afirma odiar futebol e ter de tolerar o gosto do marido que praticamente a obriga a participar dessa paixão. Cabe então, trazermos à luz as palavras de Wisnik quando afirma que:

[...] a escolha do time de futebol redobra, por um gosto nosso, a sujeição primeira a um nome, a inclusão na ordem da linguagem e a identificação inconsciente com um objeto de amor. Ou seja, reencena as bases do nosso processo de identificação, dando-lhe um fantástico teatro em que se desenvolver e se esquecer. (WISNIK, 2008, pág. 34)

No trecho acima, percebemos não só a dimensão catártica atribuída ao futebol, mas também a “sujeição a um nome” através da filiação futebolística. Ambos Romeu e Julieta carregam consigo um nome que representa o grande obstáculo para a realização do amor. No texto dramático, a questão do nome é mais explicitamente tratada na fala de Julieta, na cena do Jardim de Capuleto:

Somente teu nome é meu inimigo. Tu és tu mesmo, sejas ou não um Montecchio, Que é um Montecchio? Não é mão, nem pé, nem braço, nem rosto, nem outra parte qualquer pertencente a um homem. Oh! Sê outro nome! Que há em um nome? O que chamamos de rosa, como outro nome, exalaria o mesmo perfume tão agradável; e assim, Romeu, se não se chamasse Romeu, conservaria essa cara perfeição que possui sem o título. Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira. (SHAKESPEARE, Ato II, cena II, pág. 307)²¹

Assim como a Julieta de Shakespeare pede ao seu amado que ele negue o próprio nome, de modo a fazer desaparecer a razão da impossibilidade da relação entre os dois, a Julieta de Barreto pede a Romeu

²¹ Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995) de: “’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 word would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo called, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title. / Romeo, doff thy name, / And for thy name, which is no part of thee, / Take myself.”

que aceite vestir a camisa do Palmeiras e mais uma vez negue o nome Corinthians, “família da qual pertence” (cena, pág. 52). Fica evidente então que a rivalidade entre as famílias no drama, agora *transformada*²² em rivalidade futebolística no *hipertexto* fílmico, encontra seu sentido na *diferença*, adiando sua origem no bardo inglês, mas ao mesmo tempo deixando que a tradução “reverbere um som antes já escutado”.

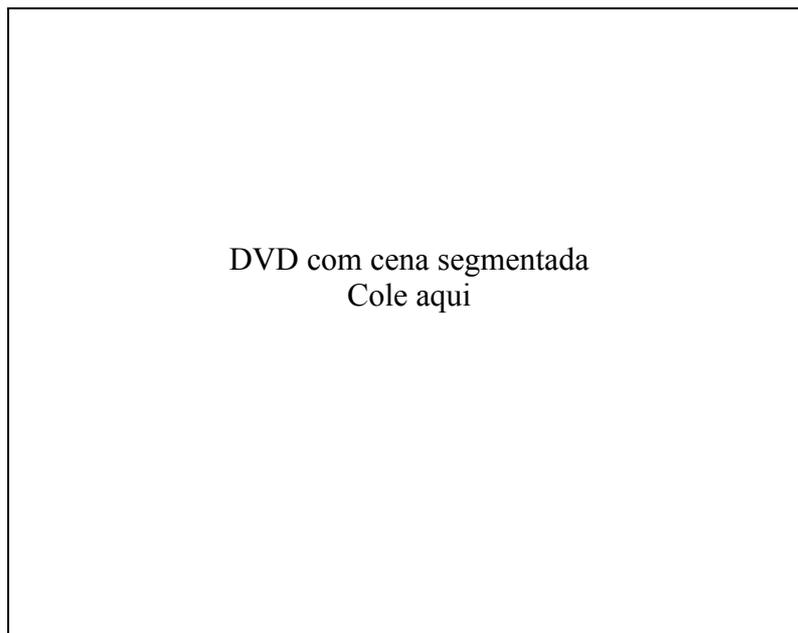
4.3 A ARQUIBANCADA É UMA PRAÇA PÚBLICA

Para *suplementar* nossa análise escolhemos um trecho do filme cuja cena é ambientada no estádio municipal Paulo Machado de Carvalho, o Pacaembu, em São Paulo.

Enquanto o locutor narra a entrada dos jogadores do Corinthians em campo, fogos e cantos de auto-afirmação por parte de ambas as torcidas explodem, incentivando os times. Homens e mulheres, vestidos com as cores do Corinthians torcem pelo seu time (desempenhando seu papel de camisa 12), enquanto a câmera se movimenta exibindo tatuagens nas costas dos torcedores, símbolos da mais famosa torcida organizada do clube, a Gaviões da Fiel. Em seguida, os jogadores do Palmeiras, entram em campo e seus torcedores estendem suas bandeiras e gritam “Olê, porco” (animal mascote do clube), até que a família Baragatti aparece na arquibancada, torcendo pelo clube adversário e conversando rapidamente.

A partida é iniciada e mais uma vez o coro de torcedores manifesta-se através de tambores e outros instrumentos percussivos, além de proferirem frases, inimagináveis em outros espaços de lazer. Gritos ecoam em uníssono – “bota pra fuder” – como grito de guerra. Após o primeiro gol do Palmeiras, os torcedores deboçam dos corintianos que permanecem calados em meio à tensão provocada pelo gol do clube rival. Romeu, líder da torcida alvinegra, levanta e anima os torcedores que voltam a gritar. Julieta admirada, o observa através de binóculos. Em seguida, é a vez do Corinthians marcar um gol, fazendo com que ambas as torcidas gritem e cantem enfurecidamente. A partida encerra-se com o empate:

²² Aqui, fazemos uma referência ao termo *transformação* utilizado por Gérard Genette ao descrever o *hipertexto*.



Em publicação sobre as torcidas organizadas de futebol, Luis Henrique Toledo (1996), comenta que os cantos de auto-afirmação e incentivo protagonizados pelos torcedores, em sua maioria abordam em suas letras temas como sexualidade e exaltação de atributos masculinos de potência e virilidade. Tais atributos, muitas vezes expressos através de marcas distintivas como animais e da utilização de palavrões, são explicitamente explorados ao longo da cena descrita.

O gavião, símbolo da torcida organizada do Corinthians, foi também escolhido como mascote do time, articulando valores como astúcia, força e destreza, por ser um animal selvagem. (TOLEDO, 1996, pág. 68) Na cena descrita, o termo “porco” é reafirmado pelos próprios torcedores palmeirenses que acolhem a figura do animal, incorporado a partir de 1986, como um dos mascotes do clube:

Originariamente, este animal servia como denominação pejorativa por parte de corintianos, santistas, são-paulinos para designar toda a torcida alverde palmeirense. Contudo, esta, sobretudo a Torcida Organizada Mancha Verde, inverteu a ofensa e passou a acolher a figura do porco como mais um símbolo na tentativa de esvaziar assim a natureza da provocação. Aqui, o porco também apresenta-se de maneira ambígua, pois remete à selvageria dos hábitos alimentares característicos do animal e também ao comportamento das pessoas que infringem as regras e etiquetas à mesa de

refeições; uma imagem advinda do estereótipo associado à colônia italiana e seu suposto comportamento expansivo e extravagante. (TOLEDO, 1996, pág. 53)

Em *Romeu e Julieta*, na primeira cena do ato I, situada em Verona. Uma praça pública, dois criados da casa dos Capuleto, Sansão e Gregório, confabulam sobre a rixa entre as famílias e como se portariam diante da possibilidade de enfrentamento com um Montecchio. Para facilitar a leitura, optamos por dispor algumas das falas das personagens em um quadro com duas versões do texto (inglês e português):

Samson: A <u>dog</u> of the house of Montague moves me.	Sansão: Um <u>cão</u> da família dos Montecchios bole-me com os nervos.
Samson: I will be cruel with the maids, and cut off their heads. Gregory: The heads of maids? Samson: Ay, the heads of the maids, or their maidenheads; take it in what sense thou wilt.	Sansão: Serei cruel com as mulheres. Vou cortar-lhes a cabeça. Gregório: As cabeças das donzelas? Sansão: Sim, a cabeça das donzelas ou a virgindade delas. Toma no sentido que quiseres.
Gregory: 'Tis well thou art not <u>fish</u> ; if thou hadst, thou hadst been Poor John.	Gregório: É bom que não sejas um <u>peixe</u> . Se tu o fosses, não serias mais do que uma pescada.
(SHAKESPEARE, Ato I, Cena I, pág. 68-69) ²³	(SHAKESPEARE, Ato I, Cena I, pág. 90)

Os trocadilhos sexuais utilizados nas falas das personagens do texto dramático, sugerindo a associação do órgão sexual masculino a animais, além de serem bastante frequentes nas comédias shakespearianas, foram ressignificados e atualizados no filme, através da construção das cenas que envolvem as torcidas dos clubes rivais. Além disso, Toledo chama atenção para o fato de que as arquibancadas, local onde a cena do filme descrita se passa, se assemelham a uma praça pública, local onde a cena se desenvolve no drama:

Para além da gratuidade e obviedade das agressões disparadas das arquibancadas, como pensam alguns, os duelos verbais travados entre torcedores devem ser compreendidos dentro de uma trama ritual de significações simbólicas, filtradas, codificadas em músicas e versos, retiradas da própria sociedade e de seus temas recorrentes. E como bem nos lembra Mikhail Bakhtin, estes palavrões conservam ainda ecos extremamente longínquos de sua acepção antiga com valores e concepções de mundo que,

²³ Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (1995)

mesmo fragmentados trazem vestígios de familiaridade com a praça pública e os festejos nela celebrados. (TOLEDO, 1996, p. 65)

Deste modo, ao assistirmos ao filme *O casamento de Romeu e Julieta*, não apenas assistimos a uma comédia romântica que *modifica e transforma* o texto de partida, subvertendo o tom trágico, mas também testemunhamos o acolhimento da temática futebolística, fazendo com que a paixão ou fanatismo pelo esporte, representados no filme por diferentes personagens, suscite reflexões acerca do espetáculo da torcida e seu papel na cultura brasileira. A intolerância de Baragatti, ao fazer da filiação futebolística um dos critérios para o seu consentimento para as relações amorosas da filha, demonstra um sentimento por parte da personagem que vai muito além da simples empatia ou identificação – mais do que isso, neste caso, a relação do torcedor com o esporte é passional. Neste sentido, encerramos o nosso capítulo com uma fala do músico e compositor paulistano Nando Reis, em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo* (2006): “Quando meu time entra em campo, tenho o mesmo olhar de quando espero ver a imagem da dona dos olhos azuis que me fulminam e me compreendem. Puro amor.” (REIS, 2006 apud FRANCO JÚNIOR, 2007, pág. 319)

Qualquer semelhança com a peça *Romeu e Julieta* e o contexto em que é inserida não são mera coincidências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*La traducción refleja estos cambios: ya no es una
operación tendiente a mostrar la identidad última de
los hombres, sino que es el vehículo de sus
singularidades.
(Octavio Paz)*

Romeu e Julieta, escrita há mais de 400 anos, desde a época de sua publicação, foi traduzida incontáveis vezes sob os mais diferentes olhares.

De fato, é por essa abertura, e por sua capacidade de reviver e sobreviver, e encenar infinitas variações sobre a história de seus protagonistas, que Derrida descreveu *Romeu e Julieta* como uma "antologia", ou "palimpsesto", ou teatro aberto de narrativas [...] ²⁴. (EVANS, 2003, pág. 55)

A metáfora do palimpsesto, anteriormente empregada em nossa pesquisa para tratar da tradução como re-escritura, em que os *rastros* do texto de partida podem ser identificados pelo leitor, agora pode funcionar como instrumento para pensar a sobrevivência do texto literário ou dramático através da tradução. A maneira pela qual o texto dramático shakespeariano sobrevive, desafiando a ação do tempo, embora possa encontrar suas razões dissolvidas dentre os valores que o legitimaram em determinado período, não ocorre por outro caminho senão por meio da tradução. “Versões fílmicas de *Romeu e Julieta*, *Muito barulho por nada*, e *Noite de reis*, são vistas por mais espectadores num final de tarde do que algumas das peças de Shakespeare durante toda a vida dele.” ²⁵ (GARBER, 2004, pág. 18) As traduções intersemióticas para o cinema em particular, por serem destinadas a um maior número de espectadores, conseguem ampliar o alcance de uma obra escrita, fazendo com ela circule em outros espaços e culturas.

²⁴ Minha tradução de: “Indeed, it is for this openness, and for its capacity to re-and outlive and stage infinite variations upon its protagonists’ story, that Derrida has described *Romeo and Juliet* as an ‘anthology’ or ‘palimpsest’ or open theater of narratives [...]”

²⁵ Minha tradução de: “Film versions of *Romeo and Juliet*, *Much ado about nothing*, and *Twelfth Night* are seen by more spectators in an evening than some of Shakespeare’s plays were during his lifetime.”

O exercício de interpretação desempenhado pelo tradutor nos mostra que quanto mais um texto é submetido à leitura, maior a riqueza de sentidos produzidos, num incessante movimento de rastros, suplementos e *diferensas*. “A força das peças, a evidência de sua ‘grandeza’ é a capacidade que têm de serem re-interpretadas, re-lidas, e executadas de diferentes maneiras em cada geração.”²⁶ (GARBER, 2004, pág. 19)

Romeu e Julieta de William Shakespeare, um dos pilares da tradição literária ocidental que a classifica como canônica, chega à nossa cultura sob uma nova perspectiva, resultante dos deslocamentos de espaço e tempo, das mudanças entre sistemas semióticos, das mudanças de gênero, e da própria impossibilidade de equivalência entre “original” e tradução. As inovações, que nos foram possível identificar na tradução fílmica de Barreto, não implicam nem rompimento da relação com sua anterioridade, nem tampouco negação da singularidade da obra de arte traduzida. Pelo contrário, a tradução implica um mergulho crítico na obra que a antecedeu, independente de sua qualidade como produto cinematográfico.

Nesta dissertação, entretanto, buscamos nos afastar de concepções hierarquizantes que entendem a obra original como “verdadeira” ou “legítima” em oposição à tradução “traidora” ou mera cópia do original, visto que nenhum texto é obra de um único indivíduo (in-diviso), mas resulta de um entorno social ou de uma subjetividade – sempre híbrida, constituída pelo outro.

A isto denominamos intertextualidade, uma relação ao mesmo tempo social e singular, uma forma de organização do “já-dito” na criação de uma nova obra. Uma forma de fazer o velho tornar-se novo, em cada releitura.

Neste sentido, observamos que, além da tarefa produtiva desempenhada pelo tradutor, é importante destacarmos nosso papel na realização da leitura acerca de ambos, “original” e tradução. Ao estudarmos o texto dramático shakespeariano, julgamos importante conhecer o contexto histórico-cultural de sua escritura, ainda que cientes da impossibilidade de reconstituí-lo ou revivê-lo, bem como acolher algumas das leituras efetuadas pelo autor, de modo ampliar as nossas possibilidades de interpretação. Tendo sido empregado procedimento similar à análise do filme, pudemos a partir de

²⁶ Minha tradução de: “The strength of the plays, the evidence of what we call their ‘greatness’, is their capacity to be reinterpreted, reread, and performed anew in every generation.”

então identificar os traços de re-significação e atualização do texto dramático, resultantes dos deslocamentos de espaço e tempo, das mudanças entre sistemas semióticos, das mudanças de gênero, e da própria impossibilidade de equivalência entre “original” e tradução.

Foi também possível perceber que em *O casamento de Romeu e Julieta*, a “lembrança” do texto dramático shakespeariano é realçada através de traços que paradoxalmente se distinguem dele. No filme examinado, observamos a rivalidade entre as famílias transformada em rivalidade futebolística, o amor juvenil transformado em amor na idade adulta, a praça pública transformada em arquibancada, a morte dos amantes transformada em seu casamento, a tragédia transformada em comédia, escolhas que nos permitem estabelecer uma estreita relação entre a narrativa fílmica e o texto dramático, ainda que o filme tenha sido construído também a partir do conto de Prata.

A inserção da temática do futebol e seu papel na cultura brasileira ganham destaque em nossa análise, já que é a partir da rixa futebolística que o conflito é desencadeado na trama. A paixão pelo futebol, representada no filme através dos torcedores dos clubes paulistanos, expõe a importância atribuída ao esporte no país, fazendo dele um expressivo traço da cultura brasileira, decisivo para o processo de transformação pelo qual o texto shakespeariano passou.

A partir da retomada da característica do disfarce no filme dirigido por Barreto, tão frequente nas comédias shakespearianas, formulamos a metáfora de que a tradução intersemiótica em questão suscita uma “mudança de identidade” do texto de partida, num processo de suplementação através de novas características. O resultado é uma obra que assume uma nova identidade, embora sobre os *rastros* do “original”. Vale aqui recorrermos a um exemplo elaborado por Arrojo (2007), em que a autora recorre a um concurso de fantasias realizado em São Paulo, na década de 1920, que teria como objetivo eleger a fantasia que melhor representasse a Cleópatra do Egito Antigo:

Se hoje tivéssesmos a oportunidade de examinar a foto da vencedora, o que veríamos? Certamente, reconheceríamos na foto várias características do que consideramos os usos e os

costumes da década de 20. O penteado, a maquiagem, o traje e até a expressão facial e corporal dessa “Cleópatra” vencedora estariam inevitavelmente *marcados* pelo estilo e pela moda dos anos 20, revelando na verdade, um parentesco muito maior com sua época do que com a época da “verdadeira” Cleópatra. (ARROJO, 2007, pág. 39)

Verificamos então, que mesmo a fantasia considerada “melhor” ou mais “fiel” à Cleópatra “original”, traria consigo *rastros* de sua localização no tempo e no espaço. A mudança de identidade na tradução é, portanto, configurada a partir do “disfarce” dos *rastros* do texto de partida em *rastros* da inserção histórico-cultural do leitor/tradutor.

As considerações aqui colocadas para serem compartilhadas e postas à reflexão, não buscam estabelecer um método fixo para a análise de uma tradução. A desconstrução proposta por Derrida nos permite abandonar a prescrição de regras, relativizando cada ato de leitura. Simultaneamente, a inexistência de imposição de um único método de trabalho impede a nossa submissão de leitura a uma concepção essencialista, portanto hierarquizante – fazendo com que tenhamos buscado mecanismos de sistematização da análise em outros campos de estudos que não o da tradução, como no caso da utilização das categorias *transtextuais* articuladas por Genette.

Deste modo, acreditamos que a pesquisa vem contribuir de modo crítico para futuras reflexões sobre a análise de traduções.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. *Física*. Tradução de: Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos S.A, 1995, pág. 148-168.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de: Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1996, pág. 74-83.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

ARROJO, Rosemary. A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado. In: *O signo desconstruído: Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992, pág. 35-39.

BARRETO, Bruno. *Época*. Ed. 302.1 mar. 2004. Entrevista concedida a *Época* (Exclusivo Online). Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT687144-1655,00.html>. Acesso em: 11 fev. 2013.

BARRETO, Bruno. *O casamento de Romeu e Julieta*. Filme. Filmes do Equador/ LC Barreto. 93 min. Brasil, 2005.

BARRETO, Bruno. ***O Casamento de Romeu e Julieta - entrevista com Bruno Barreto***. TV Uol. 15 mar. 2005. Entrevista concedida a Uol Cinema. Disponível em: <http://tvuol.uol.com.br/assistir.htm?video=o-casamento-de-romeu-e-julieta--entrevista-com-bruno-barreto-040262E08903E6>. Acesso em: 20 mar. 2013.

BELLOS, Alex. *Futebol: the Brazilian way of life*. London: Bloomsbury, 2003.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator (introduction to Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens*). In: *Illuminations*. Tradução de: Harry Zohn. New York: Schocken, 1978, pág. 69-82.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pág. 198 – 238.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BURGUESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1996, pág. 89-99.

DERRIDA, Jacques . *A Farmácia de Platão*. Trad.: Rogério da Costa. São Paulo : Iluminuras, 1991.

- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- EVANS, Blakemore G. *The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A dança dos deuses: futebol, cultura, sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare after all*. New York: Anchor Books, 2004.
- GASTON, Sean. *Derrida*. Tradução de: Vinicius Duarte Figueira. Porto Alegre: Penso, 2012.
- GENETTE, Gerárd. *Palimpsests: literature in the second degree*. Nebraska: University of Nebraska, 1977, pág. 1-7.
- HELIODORA, Bárbara. Apresentação. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008, pág. 63-72.
- JEFFRIES, John**. *Encyclopedia Mythica*. Disponível em: <<http://www.pantheon.org/articles/m/mab.html>> Acesso em: 26 mar. 2013.
- LINS, Regina Navarro. *O Livro do Amor*. Rio de Janeiro: Best Seller Ltda, 2012.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2008.
- MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- OATES, Joyce Carol. *The Tragedy of Existence: Shakespeare's Troilus and Cressida*. In: *Philological Quarterly*, Spring 1967, and *Shakespeare Quarterly*, Spring 1966. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Troilo_e_Cr%C3%A9ssida>. Acesso em 22 mar. 2013.
- PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- PIOVANI, Luana. *O Casamento de Romeu e Julieta - entrevista com Luana Piovani*. TV Uol. 15 mar. 2005. Entrevista concedida a Uol Cinema. Disponível em: <<http://tvuol.uol.com.br/assistir.htm?video=o-casamento-de-romeu-e-julieta--entrevista-com-luana-piovani-040264E08903E6>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010, pág. 1-14.

PRATA, Mario. *Palmeiras um caso de amor*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PRATA, Mario. *Pesquisa de mestrado/Questões*. Via e-mail. 9 jul. 2011. Entrevista concedida a Luana Brito Brasil.

PUENTE, Fernando Rey. *O tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RAMOS, Elizabeth. Cartas para Julieta: intertexto e suplemento. *Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. São Paulo, nº 21, pág. 43-52, 2010. Disponível em: <<http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/article/view/2776/1001>>. Acesso em: 30 jan. 2013.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: *Texto Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pág. 123-145.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SHAKESPEARE, William. Romeu and Juliet. In: *The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 284-354.

TOLEDO, Luis Henrique de. *Torcidas organizadas de futebol*. Campinas, SP: ANPOCS, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. Romeu e Julieta e a Origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977, pág. 130-169.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANEXO

Entrevista com Mario Prata via e-mail

De: MacPrata <mac.prata@terra.com.br>

Para: 'Luana Brasil' <luanabrasil@rocketmail.com>

Enviadas: Sábado, 9 de Julho de 2011 15:54

Assunto: RES: Pesquisa de mestrado/ Questões

1. Há uma relação entre o conto *Palmeiras, um caso de amor* e o texto dramático *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Em sua opinião, onde há convergências e divergências entre as narrativas?

- Shakespeare, ao escrever *Romeu e Julieta*, escreveu todas as histórias de amor. Duas pessoas se amam, há um impecilho externo. Em Shakespeare a família genética dos dois, no meu conto, a família futebolística. Não há mais nada., Não pensei em Shakespeare quando escrevi. A personagem se chama Riane e o meu Romeu é por causa de um antigo jogador do Corinthians.

2. Você entende o conto *Palmeiras, um caso de amor* como uma adaptação do texto shakespeariano?

- Nada, nada, nada.

3. Tendo em vista os diferentes textos dramáticos escritos por Shakespeare, por que escolheu estabelecer diálogos com a peça *Romeu e Julieta*?

No conto não há diálogos da peça.

4. Tendo em vista que o conto foi escrito para fazer parte de um projeto multimídia sob a coordenação de Rodrigo Teixeira e Paulo Machline, comente um pouco sobre o processo de criação do conto. Quando o convidaram, houve algum tipo de restrição, adequação do texto ou demanda editorial?

Tanto o Rodrigo como o Paulinho deram total liberdade os 13 escritores. Mesmo porque todos já eram super conhecidos, respeitados e best-sellers. Autores como Verissimo, Eduardo Bueno. Sergio Augusto, Olivetto, Ruy Castro, Nelsinho Motta, Alberto Helena, etc.

5. Como foi o processo de adaptação do conto para roteiro de filme?

Aqui sim, entra um pouco do Shakespeare. Na época fazia muito sucesso nos cinema o filme *O Casamento Grego*. E o Bruno Barreto tava com aquele negócio na cabeça. Um dia ele me disse: vamos por a palavra casamento no título? Ai eu disse: *O Casamento de Romeu e Julieta*. E ele? Mas é Riane. Eu: deleta-se. Aí começamos a trabalhar sempre com o inglês meio no meio. O texto final, o sermão do casamento é todo de WS. Numa das primeiras versões do roteiro me lembro que tinha inclusive o Frei.

6. Qual a sua opinião em relação ao filme *O casamento de Romeu e Julieta*, no que diz respeito ao processo de adaptação do conto e do texto dramático para o filme?

Um filme é sempre a obra de um diretor e nunca de um roteirista. O filme é a cara do Bruno. Limpinho, comportado, água mineral sem gás. É um bom filme, sem dúvida nenhuma. Mas é coisa do Bruno com quem tive a honra de

trabalhar e fiquei impressionado com o respeito que ele tinha pelo teu texto já roteirizado. Quando eu percebi que estava ficando cada vez mais longe do meu original, deixei o roteiro nas mãos dele que chamou a Jandira Martini e o Marcos Caruso, amigos e excelentes dramaturgos, que deram o tom final. Aliás, a irmã dele, a Paula Barreto, que era produtora do filme, sempre gostou mais da primeira versão do roteiro, que tinha mais a minha cara. Segue, em anexo, uma cópia do roteiro quando estava apenas um trabalhando nele. Você vai ver que foi bem modificado. Talvez até para melhor. Mas eu continuo gostando mais do meu, é claro

De: Mac.prata <mac.prata@terra.com.br>
Para: Luana Brasil <luanabrasil@rocketmail.com>
Enviadas: Domingo, 26 de Junho de 2011 16:55
Assunto: Re: Pesquisa de mestrado

Estou às ordens.
Abs
Prata

Enviado via iPad

Em 26/06/2011, às 15:28, Luana Brasil <luanabrasil@rocketmail.com> escreveu:
Olá Mario Prata,

Eu sou a Luana, aluna do mestrado em Literatura e Cultura pelo programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e estou realizando pesquisa na linha de Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica. Fiz parte de um grupo de pesquisa de Iniciação científica, chamado “Shakespeare passeia pela contemporaneidade”, em que os alunos devem estudar releituras de obras do dramaturgo inglês, sejam elas para o cinema, quadrinhos, anime, dança, etc.. Na minha atual pesquisa, estudo releituras de Shakespeare para o cinema e a literatura brasileiros, entendidas aqui como traduções, e tomando como objeto de estudo: o texto dramático *Romeu e Julieta*, o conto *Palmeiras, um caso de amor* e o filme *O casamento de Romeu e Julieta*. Tendo em vista um enriquecimento da pesquisa e possíveis contribuições para os Estudos de Tradução, gostaria de saber se podemos contar com algum tipo de informação ou esclarecimento que nos permitam refletir sobre a construção das narrativas, tanto do conto como do roteiro do filme, e como esses textos se relacionam com o texto shakespeariano. Trata-se então, de uma tentativa de compreender a postura do escritor diante dos possíveis diálogos entre as narrativas em questão.

Desde já, agradecemos a atenção.

Luana B. Brasil