

SHAKESPEARE E O CINEMA: ONTEM E HOJE

Dr.^a Thaïs Flores Nogueira Diniz

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil
(tfndiniz@gmail.com)

Resumo: A obra de William Shakespeare vem sendo reescrita através dos séculos não só para o teatro e a literatura, mas também para outras mídias. Entretanto, é no cinema que suas peças melhor se expressam e se expandem, apresentando formas diferentes em cada época: há as fiéis ao texto, as que o expandem ideologicamente e as que se servem dele apenas como ponto de partida. Hoje esse processo é ainda mais ampliado, podendo constituir-se de uma adaptação, de uma remediação ou de uma “narrativa transmídia”. Duas reescritas de *Romeu de Julieta* ilustram esses procedimentos: o filme de Baz Luhrmann, *William Shakespeare’s Romeo+Juliet* e o clipe de vídeo-música, *Romeo and Juliet* de David LaChapelle.

Palavras-chave: Shakespeare. Reescrita. Adaptação cinematográfica. Remediação. Extensão transmidiática.

Artigo recebido em 5 maio 2016.
Aceito em 11 jul. 2016.

SHAKESPEARE AND THE MOVIES: THEN AND NOW

Abstract: Along the centuries Shakespeare's work has been rewritten to the theatre and literature as well as to other media. However, it is through film that his plays are better expressed and expanded, taking different forms according to each age: there are the ones that are faithful to the text, the ones that expand it ideologically, and the ones that use it as a departure point. Today the process is even more extended, taking the form of adaptation, remediation or transmedia storytelling. Two *Romeo and Juliet* rewritings illustrate these procedures: Baz Luhrmann's *William Shakespeare's Romeo + Juliet* and David LaChapelle's *Romeo and Juliet*.

Keywords: Shakespeare. Rewriting. Adaptation. Remediation. Transmedia extension.

Introdução

The history of Shakespeare in the movies has, after all, been the search for the best available means to replace the verbal with the visual imagination, an inevitable development deplored by some but interpreted by others as not so much a limitation on, as an extension of, Shakespeare's genius into uncharted seas. (ROTHWELL, 1999, p. 5)

O texto aqui apresentado constitui uma réplica ao convite para homenagear a professora Brunilda T. Reichmann que, nos idos de 1980, com seu entusiasmo e competência, despertou-me para o estudo da relação entre literatura e cinema.

William Shakespeare, um dos maiores ícones da Literatura Inglesa, não era na essência um escritor “original” já que a maioria de suas obras era derivada de textos anteriores. *Como gostais*, por exemplo, foi baseada no romance *Rosalynde* de Thomas Lodge; *Troilus and Créssida*, do conto de Chaucer de mesmo nome; *A comédia dos erros*, de uma obra de Plauto; *Rei Lear*, *Hamlet* e *A megera domada*, de peças anteriores. De fato, apenas *Sonho de uma noite de verão*, *Trabalhos de amor perdidos*, *As alegres comadres de Windsor* e *A tempestade* apresentam enredos originais. Mas a despeito disso, ou seja, do fato de que suas obras configuram-se como reescritas, é inegável a quantidade de releituras que vêm surgindo ao longo dos séculos, sempre com grande interesse do público, seja pela linguagem, seja pelo prestígio do autor, seja pelo fato de que se apoiam em temas universais. Temos reescritas no teatro, na literatura, na pintura, na música, só para mencionar as mídias mais comuns e tradicionais.

As reescritas

No início, o objetivo das reescritas era adequar-se aos valores da época. Assim, por exemplo, em 1667, quando foi permitido às mulheres subir ao palco, John Dryden and William Davenant reescreveram a peça *A tempestade*, adicionando-lhe personagens femininos: uma namorada para Ariel, e irmãs para Calibã e Miranda. Em 1681, *Rei Lear* foi reescrita por Nahum Tate, com um final feliz e exemplos de conduta refinada e moralmente correta, como queria a sociedade do século. As peças tornaram-se muito populares durante o século XVIII e foram fartamente reescritas para se adequar ao gosto da época: linhas mais extravagantes foram excluídas ou substituídas, e gêneros modificados. David Garrick, um famoso ator shakespeariano, reescreveu o final de *Romeu e Julieta* de modo que os amantes ainda pudessem trocar algumas palavras antes de morrer e *A megera domada* foi transformada numa farsa. Já o século XIX é bem representado pela peça não finalizada de John Keats, *King*

Stephen, um exemplo notável da capacidade que o poeta tinha de imitar o estilo de Shakespeare e seu gosto pela história das figuras reais da Inglaterra. Finalmente no século XX, os textos “originais” mais ou menos se mantiveram, mas as histórias deram várias reviravoltas e passaram a ser reescritas sob vieses os mais diversos: pós-colonialista, feminista, pósmodernista, etc. Exemplos desses vieses são as peças que tomaram muitas liberdades com o texto como *O público*, o *Romeu e Julieta* de Garcia Lorca e *A resistível ascensão de Arturo Ui*, o *Ricardo III* de Bertolt Brecht. Também merecem menção, como exemplo, as adaptações bastante livres do final do século: a pósmoderna *Hamletmachine*, de Heiner Müller; a feminista *Lear’s Daughters*, do Women’s Theatre Group, e a póscolonialista *This Island is Mine*, de Philip Osment e muitas outras.

Na literatura, não só textos dramáticos apareceram como reescritas mas também romances, contos e poemas. Entre os romances, podemos citar *Night and Day*, de Virginia Woolf; *Cat’s Eye*, de Margaret Atwood; *Falstaff*, de Robert Nye; *Gertrude and Claudius*, de John Updike e *The Moor’s Last Sigh*, de Salman Rushie. Estes, em vez de se apropriarem dos textos, citarem-nos ou aludirem a eles, tentam reimaginá-los.

Mas a obra shakespeariana, ao longo dos séculos, tem sido também fartamente ilustrada e até traduzida através de outras artes. Pinturas famosas como “Ophelia”, de John Everett Millais; “Falstaff in the Buckbasket”, de Henry Fuseli e “Choosing the Red and White Roses”, de Henry A. Payne, devem ser mencionadas e servem como exemplos de traduções visuais. Peças musicais como o poema sinfônico de Franz Liszt “Hamlet”, a suíte “The Tempest” de Jean Sibelius, as óperas “Falstaff”, “Macbeth” e “Othello”, de Giuseppe Verdi, e tantas outras são exemplos da amplitude das reescritas de Shakespeare.

Processos adaptativos

Entretanto, o cinema, mais do que a pintura e a música, afigura-se como o meio mais utilizado para a tradução de Shakespeare. Costuma-se até afirmar que, se esse autor fosse vivo hoje, teria utilizado o cinema como meio para sua criação. Três são os processos adaptativos mais comuns utilizados na tradução/adaptação/reescrita de textos verbais para o cinema: adaptação, remediação e transmídiação. Estes permitem o estudo dos elementos textuais que se movem de um sistema de signos para outro.

Chamamos de adaptação ao processo que consiste na “revisitação deliberada e anunciada de uma obra de arte” (HUTCHEON, 2006, p. xiv, minha tradução), processo que pode acontecer tanto dentro da mesma mídia, como as já mencionadas reescritas para o teatro nos séculos posteriores a Shakespeare, quanto o que acontece entre textos concebidos em mídias diferentes, especialmente entre textos dramáticos e cinematográficos. Embora goze de enorme popularidade, “o discurso da adaptação no cinema muitas vezes evoca termos como infidelidade, traição, violação, vulgarização, etc.” (STAM, 2005, p. 3). Entretanto, essa relação binária entre textos literários e/ou dramáticos e o cinema tem se expandido para se configurar como uma relação de caráter dialógico e intertextual. Nesta relação, um texto em qualquer mídia está sempre em diálogo com vários outros textos. Assim, as adaptações estão sempre refigurando processos anteriores, além de invocar também tradições genéricas e textuais. Embora derivem de textos anteriores, elas não são secundárias.

As abordagens mais recentes têm classificado a adaptação como (re)interpretação, o que joga por terra o velho conceito de “perda”. Esse ato, então criativo, evidencia alguma dessas atitudes: “tributo e homenagem, ilustração e tradução, apropriação e transformação, reescrita e crítica, revisão e subversão. Configura-se, portanto, como um processo de mão dupla, de transformação mútua (...) A (re)interpretação que uma adaptação nos oferece pode alterar a

leitura que fazemos do texto que foi adaptado” (STRAUMANN, 2015, p. 251), permitindo que ele sobreviva, alimentado pelas maneiras com que é reimaginado para um novo contexto histórico-cultural ou para um outro sistema de mídia. Adaptar, portanto, significa ajustar, fazer caber, adequar-se para um novo propósito ou para um novo meio, seja ele uma outra mídia, um outro momento cultural ou uma outra cultura. A adaptação é uma forma de recontar que oscila entre a afirmação conservadora e a subversão revisionista. Assim, ao apropriar-se de textos canônicos e reescrevê-los, a adaptação pode trazer à tona algo que estava ausente, apenas evocado ou mesmo escondido.

Chamamos de remediação a uma forma radical de intermedialidade que consiste em reme(i)diar outras mídias, conceito que pode ser útil para a discussão da adaptação cinematográfica. Para Bolter e Grusin (2002), os criadores deste conceito, muitas obras adaptam o conteúdo – o enredo e os personagens – mas não a mídia do texto original. Em consequência, não há uma interação entre as duas mídias. As adaptações mais tradicionais, por exemplo, ao usarem cenários de acordo com o momento histórico, permitem que o espectador mergulhe no filme e tenha a sensação de imediaticidade, isto é, não “perceba” os recursos do cinema. Ao contrário, há adaptações em que o processo de mediação é enfatizado. É o caso, por exemplo, de filmes que remediam outras mídias – o teatro ou a televisão – ou da fotografia que remedia a pintura. É a este tipo de processo que chamamos de reme(i)dição.

Transmedialidade literalmente significa “através das mídias”; refere-se a elementos textuais – enredo e personagens – que aparecem em diferentes mídias. A base desse conceito é a possibilidade de que elementos da narrativa possam ser transpostos de uma mídia para outra; por exemplo da mídia literatura para a mídia cinema. Em 2006, Henry Jenkins cunhou o termo “narrativa transmídia” para se referir a projetos que, de maneira deliberada e coerente, estendem e

desenvolvem histórias, através de várias plataformas. Diferentemente dos *spin-offs* e das meras *merchandises*, a abordagem transmidiática é crucial para o enredo, o mundo ficcional e os personagens e também para o modo como os textos são espalhados e vendidos. “O que se enfatiza não é apenas como uma história é traduzida para outra mídia (adaptação), ou como uma mídia remodela outra mídia (remediação) mas a possibilidade de expandir o alcance de uma narrativa usando uma série de mídias diferentes” (STRAUMANN, 2015, p. 256). Narrar uma história por meio de várias plataformas (de mídias) possibilita ampliar o enredo, explorar a vida pregressa de personagens ou fornecer novos *insights* para o mundo ficcional. A narrativa transmídia, portanto, floresce em mundos ficcionais bastante ricos, com múltiplos personagens que mantêm várias narrativas. Embora a distinção entre extensão transmidiática e adaptação não seja muito clara, é possível discutir adaptações e apropriações de textos muito antigos como fenômenos transmidiáticos. Muitas das peças de Shakespeare têm sido adaptadas por múltiplas plataformas, incluindo cinema, televisão, as artes visuais, histórias em quadrinhos, romances gráficos, romances policiais e até anúncios. Muitas delas agem precisamente com esse tipo de expansão mencionado por Jenkins, ou seja, adicionando episódios anteriores, mudando a focalização, ou concentrando-se em personagens secundários que se tornam protagonistas.

Shakespeare no cinema

Desde os primórdios do cinema mudo até as produções milionárias dos dias de hoje, cineastas de todo o mundo vêm procurando re-imaginar as peças de Shakespeare. Alguns o fizeram de modo bastante tradicional, tentando realmente substituir o texto verbal por imagens. Outros, entretanto, se apresentaram mais subversivos, rompendo com a tradição e criando produtos que, muitas vezes, se afastavam demasiadamente do texto de Shakespeare. Minha

intenção, neste texto, é citar adaptações cinematográficas de obras de Shakespeare realizadas ao longo do tempo até chegar às adaptações do século XXI, duas das quais serão examinadas mais detidamente, tentando verificar quais os processos adaptativos aos quais foram submetidas.

No início do século, duas produções representaram um primeiro passo na evolução do cinema de Shakespeare: trechos da peça *Rei João* apresentados no teatro de Sua Majestade, em Londres, e uma exibição “sonora” em Paris, com Sarah Bernhardt, no papel de Hamlet. Em 1929, surgiu *A megera domada*, um dos poucos filmes sonoros de Shakespeare produzidos no período entre-guerras, quando a indústria cinematográfica tinha passando de entretenimento da classe trabalhadora para a classe média. A partir de então o cinema passou a basear-se em lucro e perdeu sua vez como “arte”. Com isto, não é de se estranhar que, entre as centenas de filmes sonoros em Hollywood, apenas quatro de Shakespeare foram produzidos: *Macbeth*, de Orson Welles (1948); *Sonho de uma noite de verão*, de Max Reinhardt e William Dieterle (1935), *Romeu e Julieta*, de Irving Thalberg e George Cukor (1936) e *Julio César*, de Joseph L. Mankiewicz e John Houseman (1953). Juntos, os cinco filmes, aqui incluindo *A megera domada*, já mencionado, substituíram os filmes mudos. Novos problemas surgiram, pois muitas vezes as vozes dos atores eram menos atrativas que suas imagens e a necessidade de falar uma língua específica destruía automaticamente a internacionalização do cinema de Shakespeare.

Dois cineastas, Orson Welles e Laurence Olivier, tornaram-se verdadeiros representantes do cinema moderno de Shakespeare ao adaptarem suas obras nas décadas de 1940 e 1950. Entre os filmes do primeiro, destacamos *Macbeth* e *Falstaff*, ou *Chimes at Midnight*; entre os do segundo, ficou famoso o *Henrique V*, considerado um marco, não só por inventar o que seria o filme moderno de

Shakespeare, mas também por provar que este autor poderia sobreviver tanto nos palcos como nas telas.

Assim como a Itália, onde Franco Zeffirelli produziu *A megera domada* (1966) e *Romeu e Julieta* (1968), outras nações também se apropriaram de Shakespeare. Vários cineastas adaptaram Shakespeare com grande maestria: Akira Kurosawa, no Japão; Grigori Kozintzsev, na Rússia, e vários outros na Alemanha, França, Suécia e Índia.

Após os anos sessenta, o crescente pessimismo proveniente da Guerra do Vietnam, e de outros eventos mundiais sombrios, inevitavelmente fizeram Shakespeare desaparecer das telas. O conflito no Oriente lançou os Estados Unidos numa revolução cultural e, na França e na Inglaterra, estudantes se rebelaram contra as convenções. Aquela inocência do início tinha desaparecido para dar lugar a movimentos políticos e a uma ira espalhada pelas ruas. Dois filmes britânicos de Shakespeare, lançados em 1969, ilustram essa corrente: *Hamlet* de Tony Richardson e *Sonho de uma noite de verão*, de Peter Hall. Ambos surgiram diretamente do *Zeitgeist* dos anos sessenta, quando uma horda de “angry young men”, acreditando que a sociedade a tinha enganado e lhe tinha negado seu lugar no mundo, rejeitou o estilo ameno dos filmes anteriores. As tensões subjacentes irromperam em um verdadeiro cinema de transgressão, sendo Peter Brook, Derek Jarman, Peter Greenaway e Jean-Luc-Godard dignos representantes desse período.

No fim do século XX, a partir do lançamento de *Henrique V*, de Kenneth Branagh, o cinema milionário de Shakespeare teve seu mais forte renascimento. Porém, as raízes desse *boom* não se encontravam apenas nas energias desse cineasta. Ele e outros se beneficiaram das crescentes fortunas da indústria cinematográfica, cujas receitas minguadas foram revertidas pelo desenvolvimento do *multiplex*, que oferecia uma variedade de escolhas para todos os gostos. Qualquer filme de Shakespeare transformava-se na chance de assegurar um

nicho no mercado, principalmente se tivesse estrelas famosas e técnicas modernas de som e imagem.

Após o filme de Branagh seguiram-se outros, todos de muito sucesso: *Ricardo III*, de Ian McKellen e Richard Loncraine, *Otelo* de Oliver Parker, *Noite de reis*, de Trevor Nunn e muitos outros.

O século XXI

Se os anos 90 viram o ápice do renascimento de Shakespeare na tela, os imediatamente após 2000 foram marcados por um *corpus* menos óbvio e menos volumoso, em que o nome do Bardo continuava a ser consagrado e sua obra lembrada, mas de um modo bem diferente das adaptações anteriores. É que, com a revolução nas tecnologias, também ocorreram mudanças nos filmes do século XXI. Apesar de ter havido uma diminuição de sua autoridade cultural, as peças de Shakespeare persistem como repositórios de saber e tradição e seu nome continua a ser evocado. Os últimos filmes de Shakespeare encarnam adaptações, documentários, anúncios de produtos, reinvenções póscoloniais e citações na mídia de massa e testam as fronteiras dos idiomas e das mídias. Algumas adaptações mantêm contornos familiares e se baseiam no endeusamento de astros e estrelas; outras tomam a forma de *spin-offs* ou apropriações. A despeito de algumas visões contrárias, esse novo Shakespeare do século XXI transforma-se em material para uma série de interrogações e interpretações na tela que promete um novo capítulo. É que, por meio das tradições, identidades, línguas e ideologias multiculturais, o espectador negocia a diversidade cultural num cinema cada vez mais global que, em forma de sucessos de bilheteria, *sequels*, *prequels*, trilógias e *remakes*, de certo modo, realiza o desejo de repetir e continuar, mas também o de interagir com a narrativa filmica.

Romeu e Julieta

Romeu e Julieta é uma das mais adaptadas peças de Shakespeare. Foi traduzida para a música orquestral (Tchaikovsky), para o balé (Prokoviev), a pintura (Henri Fuseli e Ford Madox Brown), para conto de ficção (Gottfried Keller), ópera (Frederick Delliuss), etc., mas principalmente para o cinema. As adaptações filmicas mais famosas incluem a versão de George Cukor (1936); o musical de Leonard Bernstein, *West Side Story* (1961); a de Franco Zeffirelli (1968) e a de Baz Luhrmann (1996). A partir de 2000, como já mencionado, além dos *spinoffs*, que se encontram em maior número, foram produzidos filmes que podem ser incluídos nas várias categorias mencionadas acima.

Neste texto, pretendo lançar algumas ideias sobre duas reescritas de *Romeu e Julieta* mais recentes, tentando categorizá-las, mesmo que superficialmente, dentro dos três tipos de processos de reescrita apontados por Barbara Straumann: adaptação, reme(i)dição e transmidialidade. Trata-se do filme *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, de Baz Luhrman, e do clipe de vídeo música *Romeo and Juliet*, de David LaChapelle. Os trechos que discutirei, em seguida, tentam ilustrar esses três processos, embora se saiba que eles se sobrepõem e não são claramente destacáveis.

O filme de Baz Luhrmann

As muitas adaptações de *Romeu e Julieta* ao longo do tempo podem ser discutidas como exemplos de narrativa transmídia pois, embora não ofereçam uma experiência coordenada de narrativa, permitem explorar aspectos adicionais do enredo e de seus personagens. As diferentes versões surgidas não apenas reinterpretem a peça por meio das especificidades de suas respectivas mídias, mas também podem ser vistas como adições à experiência de transmidialidade. Além das viradas culturais, evidentes com a transposição para outros contextos, essas adaptações, ao longo da história, ainda nos remetem a novos modos e práticas. Entre as

recentes expansões transmidiáticas estão jogos de computador, nos quais pode-se ajudar Romeu a resgatar Julieta da sacada, ou levar o casalzinho a encontrar um caminho para cair nos braços um do outro, e terminar com um final feliz.

O prólogo resume a peça: “a pair of star-crossed lovers take their life”, o que nos informa, desde o início, que o casal está fadado à morte e que a história é uma tragédia. Porém, ao colocar em seu filme o mesmo título da peça acompanhado do nome do autor, o cineasta deixa implícito que o texto será preservado, embora se trate de uma adaptação na qual o sinal + sugere que algo ainda foi adicionado. Há, pois, uma transformação: a adaptação será compreendida não apenas como aquela que repete o texto fonte, mas também a que, de modo criativo, adiciona algo a ele.

Segundo Barbara Straumann, “ao combinar o texto com uma série de signos e imagens culturais, a reciclagem pós-moderna do filme (...) nos permite verificar como sua linguagem se apoia e remedia outras mídias, gêneros e estilos, incluindo TV, vídeo clips de música, tradições cinematográficas, anúncios mas também modos tradicionais de representação como o teatro, a fotografia, a música clássica e a pintura renascentista” (2015, p. 259, minha tradução). Segundo Donaldson, o filme apresenta várias “mídias contemporâneas e as reestrutura ou ‘remedia’ como elementos de cinema, criando assim um idioma de muitos níveis” (Citado em STRAUMANN, 2015, p. 259, minha tradução), oferecendo-nos uma reflexão sobre a narrativa e sua midialidade.

Um exemplo dessa remediação encontra-se na sequência dos créditos, quando as palavras do coro, em forma de reportagem, são lidas por uma âncora, em uma montagem áudio-visual constituída de uma tela de TV. Pelo modo com que a linguagem incorpora outras mídias, o filme está relacionado ao conceito de remi(e)dição de Bolter e Grusin.

As cenas que se seguem dão o tom e o ritmo do filme. Logo em seguida, a câmara dá um *close* e caminha célere, entrecortada por legendas que indicam os locais e as personagens da história, por uma rua ladeada de edifícios, que termina numa imagem do Cristo, entre dois edifícios, sobre os quais há grandes logos e os nomes de duas corporações: *Montague* e *Capulet*. Um helicóptero sobrevoa a cena, fotografias introduzem os membros das famílias e manchetes em jornais enfatizam o tratamento dado aos acontecimentos. Por causa das muitas referências à TV, imagens da mídia e fotografias, a sequência dos créditos cria um efeito de hipermediaticidade. O espectador é inundado por imagens, enquanto a edição rápida cria um efeito de urgência. Ao mesmo tempo a colagem continua nos lembrando de que é uma representação altamente mediada, tanto por se assemelhar a uma reportagem de noticiário quanto pelo modo como as imagens são justapostas. Em vez de tentar a transparência e omitir os signos de mediação, a sequência inicial enfatiza o caráter mediado.

O anúncio da H&M

Típico do que se realiza nas telas no século XXI em relação a Shakespeare é um anúncio intitulado *Romeo and Juliet*, um filme de 6 minutos, criado pelo fotógrafo e diretor David LaChapelle, lançado pela cadeia H&M em 2005. O clipe de vídeo-música, que foi ao ar nos cinemas e no site da loja, introduz dois personagens famosos: Tamyra Gray, no papel de Julieta, e Gus Carr, no papel de Romeu, além da cantora Mary J. Bridge. Este *remake*, que tem como pano de fundo duas canções do musical *Dreamgirls* foi usado para promover a rede de roupas H&M. Resumidamente a história conta que Romeu é baleado na rua e Julieta chora sobre seu corpo que sangra até a morte.

Como no filme de Baz Luhrman, a história também se desenrola no meio urbano mas privilegia a moda chic. Alguns elementos são cruciais para a leitura do clipe como adaptação: o nome

de Paris, o pretendente de Julieta escolhido por seus pais grafitado na parede; a cena de Julieta descendo as escadas de incêndio do prédio em substituição à cena da sacada, e um pôster anunciando um provável filme intitulado *The Lady Doth Protest*, citação de uma linha de Gertrude em *Hamlet*. Essas referências são importantes para a fruição e compreensão atual do filme na medida em que apontam para a necessidade de conhecer seus hipotextos: seja a urbana Nova Iorque do musical *West Side Story*, seja a imagem em grafite de uma rosa flamejante, que lembra o *logo* dos corações entrelaçados do filme de Baz Luhrmann. Vale ainda lembrar que a descida de Julieta pela escada de incêndio faz alusão à Maria (personagem que corresponde a Julieta), protagonizada por Natalie Wood, em *West Side Story*. Uma outra alusão se faz ao filme *Hamlet* de Almereyda, quando a câmara captura de relance uma montagem de fotos na parede do quarto de Julieta.

Segundo Burnett e Wray (2006), esses filmes, marcados com o carimbo da juventude e as angústias da vida nas grandes metrópoles emprestam sua reputação ao apelo que o clipe de La Chappelle faz a essa audiência jovem e urbana, os clientes em potencial da H&M. As duas canções já mencionadas, mesmo fora do contexto, sugerem o endereçamento do filme aos jovens. A primeira delas, “When I First Saw You”, de Mary J. Blige, refere-se à própria história de Julieta em sua tentativa de articular sofrimento e reparação psicológica. A segunda, “And I am Telling I’m not Going”, tem seus versos interrelacionados com a imagem filmica quando, já sem o capuz, o assassino é exibido enquanto a cantora repete as linhas: “Somos parte do mesmo lugar/ Somos parte do mesmo tempo,/ Compartilhamos o mesmo amor/ Ambos compartilhamos a mesma mente,” num desejo de união, próprio do povo norte-americano.

Mas, assim como o filme de Luhrmann, o clipe também exhibe sua relação com a narrativa transmídia, na medida em que transforma a morte por suicídio em morte por assassinato, trazendo,

como nas narrativas transmídias, um outro desfecho para a história. Por outro lado, representa um gênero diferente: além de se caracterizar como um clipe de vídeo música, cujo objetivo é difundir novas músicas (no caso as duas canções), ainda lhe é atribuído um fim comercial.

Os espectadores confrontam várias leituras da peça durante o processo onde o desejo pelo produto é materializado. O final do filme sugere que a construção conservadora do “amor”, em Shakespeare, seja um instrumento através do qual a moda se afirme. Segundo Burnett e Wray, o clipe “representa uma justaposição de textos a serem decodificados bem como um produto de venda casada, em várias mídias, para a mais recente iniciativa da indústria global do vestuário” (2006, p. 7, minha tradução). Nele, os textos pertencem a Shakespeare mas, quando decodificados, são usados para fazer alusão a “& denim” da H&M. “Como se fosse uma obra na qual o próprio Shakespeare seja uma marca ou um ícone implícito, este *Romeu e Julieta* é em parte homenagem, em parte imitação, em parte trailer, em parte promoção, em parte experiência no computador e assim ilustra abundantemente as características da produção cinematográfica de Shakespeare no novo milênio” (BURNETT; WRAY, 2006, p. 7, minha tradução).

Conclusão

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

REFERÊNCIAS

BOLTER, D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

BOOSE, L. E.; BURT, R. (Eds). *Shakespeare the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*. London and New York: Routledge, 1998.

BRODE, D. *Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to Shakespeare in Love*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2000.

BURNETT, M. T.; WRAY, R. (Eds). *Screening Shakespeare in the Twentieth Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

CROTEAU, M.; JESS-COOKE, C. (Eds). *Apocalyptic Shakespeare: Essays on Vision of Chaos and Revelation in Recent Film Adaptations*. London: MacFarland & Company, Inc., 2009.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

HULBERT, J. et al. *Shakespeare and Youth Culture*. New York: Palgrave, 2009.

ROTHWELL, K. *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

STAM, R. *Literature Through Film: Realism Magic, and the Art of Adaptation*. Malden MA: Blackwell Publishing, 2005.

STRAUMANN, B. Adaptation – Remediation – Transmediality. In: RIPPL, G. (Ed.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2015.