

A TRANSPOSIÇÃO DE *ROMEU E JULIETA* PARA O CINEMA PELA TURMA DA MÔNICA

Tiago Marques Luiz (Doutorando)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.
(markx2006@gmail.com)

Resumo: Quando se fala em adaptação cinematográfica, é recorrente o discurso que compara o filme às fontes originais. Quem insiste nessa comparação, no entanto, não se dá conta de que está lidando com suportes diferentes, cujo processo de avaliação segue critérios específicos. O objetivo deste trabalho comparativo é justamente examinar a relação entre literatura e cinema, mediante a análise das especificidades do texto de partida – a cena do balcão em *Romeu e Julieta* de Shakespeare – e de sua adaptação cinematográfica pela Turma da Mônica, intitulada *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*. Após tecer algumas considerações teóricas, examinamos o mecanismo de adaptação da mídia teatral para a filmica, utilizando as estratégias propostas por João Batista de Brito (2006).

Palavras-chave: Adaptação. *Romeu e Julieta*. Turma da Mônica. William Shakespeare.

Artigo recebido em 07 maio 2016.
Aceito em 14 jun. 2016.

LUIZ, Tiago Marques. A transposição de *Romeu e Julieta* para o cinema pela turma da Mônica. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 159-178.
Curitiba, Paraná, Brasil.
Data de edição: 31 jul. 2016.

THE TRANSPOSITION OF *ROMEO AND JULIET* FOR THE CINEMA BY MONICA'S GANG

Abstract: Film adaptations and their source novels or plays are frequently considered interchangeable. However, those who insist on comparing film adaptations to their originals do not realize they are dealing with two different media, whose assessment process follows specific criteria. This comparative paper aims at examining the relationship between literature and cinema through the analysis of the balcony scene from Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet* and its live action adaptation entitled *Monica and Jimmy Five in the World of Romeo and Juliet*. Following some theoretical considerations, this paper analyzes the mechanisms of adaptation between media – theater and film – using João Batista de Brito's (2006) strategies.

Keywords: Film Adaptation. *Romeo and Juliet*. Monica's Gang. William Shakespeare.

Considerações iniciais

A gama recorrente de obras literárias adaptadas para o cinema, desde a sua constituição até os dias atuais, incita-nos a focalizar a questão da similaridade entre as duas linguagens, ressaltando os diferentes processos de transposição, tais como a intertextualidade, a adaptação e a tradução intersemiótica.

Quando pensamos em adaptação, automaticamente ocorrem a transposição do romance para o cinema, sem considerar que adaptação abrange outras linguagens, como as histórias em quadrinhos, o romance gráfico, a dança, a pintura, a escultura, a arquitetura e a música.

O termo adaptação, de acordo com Linda Hutcheon (2011), pode remeter a uma transformação, isto é, a uma mistura de elementos

verbais com elementos não verbais: por exemplo, pode-se traduzir um romance em filme ou uma fábula em balé ou musical. A autora defende que as adaptações estão presentes em nosso dia-a-dia e discorda da tendência de se classificarem as adaptações como secundárias ou trabalhos derivados, bem como da crítica recorrente de que as transposições filmicas nunca chegam à consistência artística da obra literária que lhes deu origem.

O processo de adaptação, assim compreendemos, é a transformação de uma arquitetura textual para uma determinada mídia, configurando uma releitura do texto de origem, a fim de adequá-lo à nova linguagem. Nas palavras de Linda Hutcheon, a adaptação é uma forma de “transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2011, p. 9). A título de exemplo, citamos o conto *Branca de Neve*, dos Irmãos Grimm, adaptado para as telas por Walt Disney (1937), por Rupert Sanders (*Branca de Neve e o caçador*, 2012) e por Tarsem Singh (*Espelho, espelho meu*, 2012). A adaptação de Walt Disney, em linguagem de animação, destina-se a levar o conto dos irmãos Grimm até o público infantil, enquanto a adaptação de Singh é uma versão cômica do conto, com ênfase na figura da Madrasta, interpretada pela atriz Julia Roberts, que realça sua sede de beleza. Observa-se, que mesmo divergentes em suas narrativas, as duas adaptações não deixam de manter o enredo do conto original.

Para Jeanne-Marie Clerc, o cinema, “mais do que ‘histórias’ novas, propõe uma nova forma de contar as histórias antigas, e, poderíamos acrescentar, eternas” (CLERC; 2004, p. 289). Além disso, a obra cinematográfica tem a capacidade de transcodificar textos em elementos visuais, sonoros e audiovisuais. Nesse sentido, alerta-nos Clerc, as adaptações devem ter o mesmo estatuto das traduções, justamente porque “constituem actualmente um dos aspectos essenciais, demasiadas vezes negligenciados, da fortuna de um texto” (p. 296).

O texto escrito é a fonte primária da adaptação, a partir da qual os agentes do cinema iniciarão seu processo criativo, que demanda experiência em leitura gestual, treinamento para ator, direção, e

técnicas de filmagem. Assim como o teatro, o cinema envolve linguagem verbal, imagens, música, efeitos sonoros e efeitos de iluminação. Todas essas etapas influenciam o processo de adaptação, de modo que o produto final chegue ao destinatário, o público. Desta forma, concorda-se com Solange Ribeiro de Oliveira que “o texto dito original pouco mais é que ponto de partida para uma construção inédita” (OLIVEIRA, 2007, p. 192). Além disso, é necessário observar que o próprio filme convida o espectador ao contato com a obra literária de forma audiovisual, ao invés do verbal impresso.

Tania Pellegrini trata este convite como “de que modo o espectador está sendo convidado a fruir aquele conjunto de significados visuais componentes de uma trama” (PELLEGRINI, 2003, p. 15). O “convite” à leitura da obra cinematográfica se concretiza através de elementos como a vestimenta, a caracterização e o comportamento dos personagens, como também o espaço da trama, os gestos e expressões faciais.

Em se tratando de peça teatral, cuja encenação é prevista para o espaço restrito do palco, pergunta-se como é feito o processo de sua adaptação para a tela do cinema. O espectador do teatro apreende a obra pelos sentidos, principalmente da visão e da audição. No caso de obras cinematográficas, o espectador limita-se, igualmente, a perceber a imagem em movimento e ouvir o diálogo das personagens. Não desfruta do privilégio de sentir a essência de pétalas ou de algum outro odor que ocorra no decorrer da narrativa. No entanto, com o avanço da tecnologia, os efeitos especiais surpreendem o espectador, algo que a *performance* no palco não contemplou.

Contrastando o caráter literário e o caráter teatral, corrobora-se o que Ana Ribeiro Grossi Araújo *et al* ponderam: no texto escrito, “o único elemento físico que o leitor possui é a palavra impressa”, enquanto que no teatro “o espectador é estimulado por elementos que atingem em maior ou menor grau os cinco sentidos, predominando os estímulos visual e sonoro, exercidos pela ação, cenário, música, luz, etc” (ARAÚJO; LEANDRO; BARBOSA, 2007, p. 106).

O cinema, por sua vez, usufrui também tanto do verbal como dos recursos cênicos, em maior ou menor escala. Nesse aspecto, é necessário frisar pequena, porém necessária, distinção entre o teatro e o cinema: enquanto o teatro utiliza-se da inserção de *flashbacks* e da representação cênica da memória, não apenas do presente e da ação em progressão, o cinema tem a câmera, cujos movimentos acentuam ou reduzem a carga dramática da obra adaptada, seja pelo *zoom*, pelo *close*, ou pela visão panorâmica, entre outras técnicas.

A literatura é uma linguagem que usa principalmente as palavras impressas, e as imagens mentais criadas a partir delas, para concretizar o texto, de modo que possa ser lido e compreendido. Por literatura, ecoamos a visão de Patrícia Lessa Flores da Cunha (2001) como modalidade suprema da criação artística, que “renova-se ao longo dos séculos e dos alternados contextos civilizatórios, ‘descobrimo’ outros falares, ‘apropriando-se’ de outros dizeres, para expressar aquilo que ainda é imutável – a especificidade da emoção humana” (CUNHA, 2001, p. 9). E Luís Camargo complementa que literatura “é um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (CAMARGO, 2003, p. 9).

O cinema também é um sistema de signos que usa uma aparelhagem capaz de criar imagens em movimento, que são os principais elementos na realização do texto (fílmico), de modo que possa também ser “lido” e compreendido. O filme passa a ser apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. Por isso, “a adaptação deve dialogar não só com o texto de origem, mas também com seu contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62).

Em outras palavras, Ismail Xavier observa que o autor e o cineasta não partilham da mesma sensibilidade para com a obra, assim como—livro e o filme estão distanciados por uma temporalidade significativa. Dessa forma, Xavier propõe que cada adaptação fará uma

leitura da respectiva tradição, “levando em conta que [ao] intervir no processo cultural e, se possível, na sociedade,” uma obra nunca terá o mesmo sentido e o mesmo olhar em determinado tempo.

Feita as distinções entre os elementos de junção e disjunção no cinema e no teatro, iniciamos o presente trabalho, especificando o processo adaptativo de uma obra de Shakespeare para a tela cinematográfica.

Quando se trata de um autor como William Shakespeare, estamos lidando não apenas com um texto canônico, mas também com sua relevância no mundo da encenação teatral. Como diria Hamlet à trupe que chega à Dinamarca: “Adaptem a ação à palavra, a palavra à ação” (HALLIDAY, 1990, p. 94).

Além disso, Shakespeare é simultaneamente teatral e cinematográfico, justamente porque seu texto se caracteriza “pela rapidez de sua narrativa, contundência dramática e poder de condensação” (RAMOS, 2003, p. 17). É possível perceber como o texto shakespeariano dá indícios de como ser transposto para a tela do cinema: à medida que lemos suas peças, começamos a visualizar mentalmente imagens das personagens, com suas falas e gestos, bem como do cenário da narrativa teatral.

Luiz Fernando Ramos (2003) resgata o raciocínio de Robert Hapgood (1992), ao afirmar que existe algo no gênio dramático de Shakespeare que o aproxima do cinema e da televisão: suas peças eram acessíveis às diferentes camadas sociais do seu tempo, do mesmo modo como o são em nossos dias os filmes e a televisão. Hapgood tece o comentário de que, se Shakespeare estivesse escrevendo nos dias de hoje, escreveria *scripts* para o cinema, levando em consideração a divergência do público: “o público de suas peças somava alguns milhares, ao passo que o cinema e a televisão podem alcançar milhões” (HAPGOOD, 1992, p. 273).¹ É recorrente a adaptação do drama shakespeariano não só para o cinema, mas também para outras

¹ Original em inglês: “the Elizabethan audiences for his plays numbered in the thousands, film and television can reach millions”. As traduções de textos em língua estrangeira são de minha autoria.

linguagens, como o espetáculo musical, e, na mídia impressa, novelas gráficas e histórias em quadrinhos.

João Batista Brito adverte que para fazer um trabalho sério, o diretor deve usar de muita criatividade na adaptação das longas falas das peças de Shakespeare, que eram necessárias para suprir a ausência de recursos plásticos, visuais e cênicos no teatro elisabetano. O dramaturgo daquela época precisava convencer os espectadores e como “convencê-los, digamos, da beleza de uma mulher (por sinal, interpretada sempre por homens), se não fosse através de palavras, palavras, palavras” (BRITO, 2006, p. 15). O modo como o verbal será transposto para o sincrético é a tarefa de quem se propõe adaptar qualquer texto, tanto mais difícil quando se trata de um texto de Shakespeare. Ademais, acrescenta Brito, o diretor deve estar ciente de que está fazendo cinema “e não teatro, e que compete com as famosas encenações da peça, [...] e principalmente, com a riqueza verbal do texto original que, em si mesmo, existe como poesia” (BRITO, 2006, p. 16).

Na visão de Marcel Amorim, é veemente a necessidade de inserir a obra do bardo em “um novo contexto cultural e sua agenda política, o que é perceptível durante toda a história editorial dos textos de Shakespeare que diversas vezes foram reeditados, encenados e adaptados” (AMORIM, 2010, p. 18). Dito isto, o adaptador tem que mediar o enlace entre cultura-fonte e cultura-alvo, assim como também transpor para a tela o texto daquele autor *o mais aproximado possível*² do original. Amorim conclui que todo processo de adaptação está sujeito a perdas e compensações, mas sem desmerecer o conteúdo do texto-fonte, com prejuízo para o público-alvo.

Por estar lidando com peças de teatro, tem-se a ciência da divisão do trabalho em fases, desde a roteirização até a sua concretização filmica. O que interessa ao adaptador não é a expressão, como pontua García Yebra, e sim, “a percepção, na compreensão do texto pelo tradutor; onde o texto começa a ser algo próprio do tradutor

² Enfatizamos o *mais próximo possível*, justamente porque é impossível traduzir integralmente o teor do texto de partida.

e não mais o mesmo” (YEBRA, 1997, p. 31).³ Embora García Yebra esteja focado no processo de tradução teatral, cuja finalidade é a *performance*, tal observação é aplicável à tarefa da adaptação, uma vez que o diretor, também um tradutor, impõe seu olhar sobre a obra original. Referimo-nos em complementação a Silva, para quem a adaptação, nesse sentido, segue o caminho que em muito “define as escolhas a partir das quais os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra, e assim sucessivamente” (SILVA, 2009, p. 6). É deveras notável o número de adaptações da obra de Shakespeare para o cinema, embora com diferentes níveis de sucesso.

Os objetos deste estudo comparativo, como já mencionado, são a obra teatral *Romeu e Julieta* e o filme *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, da Maurício de Sousa Produções, de 1979. Pretende-se focalizar, especificamente, a famosa cena do balcão e demonstrar a transmutação da cena original da cidade italiana de Verona para a mineira Ouro Preto.

A metodologia usada para a análise comparativa consiste nas operações propostas por João Batista de Brito em sua obra *Literatura no cinema* (2006), a saber: redução, adição, deslocamento e transformação, sendo esta última subdividida em simplificação e ampliação. Não é prioridade questionar a fidelidade para com o original, pois, como pontua Robert Stam, “a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico” (STAM, 2008, p. 20). Uma vez que o texto adquire novo formato, a fidelidade acaba sendo descartável, por ser considerada primeiramente uma questão subjetiva e, conseqüentemente, problemática. Assim, não é objetivo deste trabalho julgar a questão de fidelidade, mas analisar o processo de adaptação da obra-fonte para o cenário brasileiro.

Literatura e cinema: prós e contras

³ Original em espanhol: “la percepción, en la comprensión del texto por el traductor, donde el texto comienza a ser algo propio del traductor y a no ser ya el mismo”.

A relação entre literatura e cinema sempre foi considerada problemática tanto no âmbito dos estudos literários como dos estudos de cinema, o que Álvaro Hattner chama de “limbo institucional”, cuja origem é a antiga crença de que as palavras têm primazia sobre as imagens e que, portanto, a literatura é melhor do que o cinema. Trata-se daquilo que Hattner chama de “‘fetichização’ dos escritores canônicos, o que torna seus textos tabus, interditos para qualquer alteração” (HATTNER, 2013, p. 36). Hattner acentua que tal discurso repercute em ambas as áreas, a da literatura e a do cinema, e as adaptações ficaram entre “o fogo cruzado de cineastas e estudiosos de cinema, que as consideravam exemplos de um cinema ‘impuro’, e de escritores e estudiosos da literatura, que as consideravam ‘usurpações’ dos textos literários, em especial os textos canônicos transformados em filmes” (p. 36).

Nossa intenção é demonstrar como as duas linguagens dialogam para moldar o produto final, a obra cinematográfica. Assim, partimos da visão de Hutcheon (2011), cujo olhar crítico é justamente a contestação da superioridade do literário sobre o fílmico. Concordamos, portanto, com Hutcheon e Hattner que, ao adaptar, elimina-se a visão de que as adaptações são inferiores ao texto literário, justamente quando o texto “primordial” vive na intocável “torre de marfim do cânone”, ou quando o texto sacralizado vive uma espécie de cárcere privado “por seu público consumidor, seja ele composto por leitores, espectadores ou jogadores, que, ciosos daquilo que “lhes pertence”, não admitem que mexam em seu texto” (HATTNER, 2013, p. 40). Álvaro Hattner contesta a sacralização do texto original: uma vez que a obra entra em domínio público sempre incitará novos olhares, novas leituras e novas interpretações.

Ademais, a visão do espectador poderá diferir da leitura do diretor, de acordo com o conhecimento que cada um tem do texto-fonte em si e de seu contexto. Assim, Hattner critica o método comparatista biunívoco das adaptações que considera as diferenças entre os textos, mas não leva em consideração de que modo “a reação dos receptores pode ou não influenciar a maneira como percebemos as adaptações”

(HATTNER, 2013, p. 41). O público é um fator de grande relevância para a adaptação, pois, com seu conhecimento prévio da obra adaptada, irá não apenas questionar que “está diferente do livro”, mas lançar um olhar crítico sobre a adaptação.

Segundo Robert Stam, as adaptações para o cinema são “hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de ampliação, concretização e realização” (STAM, 2008, p. 21-22) e diante do movimento elástico de expansão e condensação, conforme a escolha do diretor. Utilizaremos em nossa análise os termos hipotexto e hipertexto, consagrados por Gérard Genette, para designar o texto de partida e sua transformação para a linguagem cinematográfica.

Ecoando Robert Stam, Marcel Amorim observa que o texto literário é um construto situado em mídia e contexto histórico específicos, que será conduzido a “um contexto, mídia e esquema de produção diferente”. Desta forma, o texto de partida, ou hipotexto, “é considerado portador de uma rede de informações que podem ser amplificadas, ignoradas, subvertidas ou transformadas de acordo com a leitura proposta por quem o adapta” (AMORIM, 2010, p. 50-51).

Evidentemente, o processo de adaptação traz novos olhares sobre a matéria-prima original e modifica sua estrutura no momento em que passa a pertencer a uma esfera diferente. Para sustentar nossa proposta, citamos as palavras de Thaïs Flores Nogueira Diniz a respeito da “aura” que cerca a obra no processo de adaptação. Diniz afirma que “a proximidade com o original não é mais possível, pois qualquer obra, assim que é distribuída ao público, deixa de pertencer ao seu autor”, assim como a autoria é “expressão pessoal que não se pode traduzir sem levar consigo um pouco de si mesmo” (DINIZ, 1999, p. 89). Portanto, teremos vários Shakespeares em nosso cinema, concordando também com Anthony Burgess, ao dizer que o Shakespeare contemporâneo será completamente diferente do Shakespeare do século XIX, pois “cada novo aspecto de Shakespeare será tão verdadeiro quanto qualquer outro” (BURGESS, 2008, p. 89).

A obra teatral e a obra cinematográfica

Para o sucesso de seu trabalho, é indispensável que o diretor-adaptador tenha bagagem cultural tanto na linguagem-fonte como na linguagem-alvo, além de criatividade e profundo conhecimento não só do hipotexto e de possíveis adaptações anteriores, mas de técnicas da mídia cinematográfica.

O texto de chegada deste estudo é o filme criado por Yara Maura de Souza e Márcio Roberto Araújo de Souza, autores também do fundo musical, gravado em Ouro Preto, em 1979. A encenação de *Romeu e Julieta* por personagens de histórias em quadrinhos concorda com a conclusão de Marcel Vieira Barreto Silva de que as adaptações de *Romeu e Julieta* no Brasil apresentam uma característica recorrente, que é o embate entre o texto de Shakespeare e “os gêneros, contextos e especificidades da cultura brasileira que, como os filmes demonstram, se posiciona em permanente tensão de significado com a matriz shakespeariana” (SILVA, 2009, p. 5). As filmagens brasileiras enfatizam a inserção da dramaturgia shakespeariana em localidades do Brasil, não a ponto de apagar o referente, e sim incluí-lo em outro espaço, outra cultura. É intenso o trabalho exigido para a transposição, mesmo que aproximada, de um texto shakespeariano para a língua e o cenário da cultura local.

Ainda sobre a adaptação de *Romeu e Julieta* para o solo brasileiro, Marcel Silva valoriza o empenho dos adaptadores brasileiros em inserir a trama da peça “num contexto e numa retórica brasileiros, seja pelo espaço de encenação em que o filme é locado, seja por signos (músicas, sotaques, gírias e outras práticas culturais) que informam e localizam o filme no Brasil” (SILVA, 2009, p. 5). A adaptação gravada em Ouro Preto faz uso do cenário barroco da cidade, com suas casas centenárias adornadas de balcões de ferro batido, complementado pela

trilha sonora de gêneros populares brasileiros, como o samba e o forró. Até mesmo a inclusão do rock é feita em versão à Raul Seixas.⁴

Análise

Reproduzimos abaixo as estratégias de análise sumarizadas por Brito para facilitar a compreensão.

OPERAÇÃO	DESCRIÇÃO
REDUÇÃO	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
ADIÇÃO	Elementos que estão no filme sem estar no texto literário.
DESLOCAMENTO	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
TRANSFORMAÇÃO PROPRIAMENTE DITA	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
SIMPLIFICAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
AMPLIAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

Tabela 1: Estratégias de adaptação propostas por Brito (2006, p. 10)

A redução, como o próprio nome sugere, é a estratégia recorrente no processo de adaptação, “não apenas porque se gasta mais tempo que as duas horas médias de uma projeção para ler um livro, mas sobretudo, porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica, que a icônica” (BRITO, 2006, p. 6). Xavier ressalta também a relevância de se considerar a crescente exigência, por parte do agente

⁴ O link de acesso ao filme, no canal de videos Youtube, é <https://www.youtube.com/watch?v=IAEOiotIa7s>. A cena do balcão é rodada nos seguintes marcadores de tempo: de 12:38 a 17:42.

receptor, de velocidade e praticidade nesse novo sistema de significação, ao qual vem sendo exposto. O cinema, além de atender a essa demanda, precisa agilizar “os deslocamentos espaciais [...] apresentações mais generosas dos lugares pelo mundo afora, os quais não poderiam ser trazidos para o palco” (XAVIER, 2003, p. 78). É necessário que a imagem dê conta do conteúdo verbal, de modo a prender a atenção do espectador, o que é impossível ao teatro, como representação do aqui e agora.

Na adaptação do texto teatral para o filmico, observa-se a redução principalmente na linguagem, menos rebuscada. Na cena em análise, dispensam-se as comparações poéticas e a evocação de imagens da mitologia usadas por Romeu para declarar seu amor.

A adição, por sua vez, é o oposto da primeira estratégia. Como o nome já indica, tal estratégia configura um papel decisivo no processo adaptativo ao dar ao filme “a sua essência de obra específica” (BRITO, 2006, p. 7-8). Comparando a adaptação com o texto cinematográfico, vemos que foi adicionada uma canção, algo que existia no tempo de Shakespeare (cf. ZWILLING, 2010), mas não há indícios de canção para esta cena. A canção se intitula “Cena do Balcão”, o que por si só já é indicio da intertextualidade com o texto shakespeariano. Esta canção abarca os versos 39 a 50 da peça. Há uma mistura de gêneros musicais na canção; no verso de Julieta (interpretada por Mônica), sua tonalidade é romântica, enquanto Cebolinha (intérprete de Romeu) rompe com o romantismo e parte para um rock com tom dramático-cômico: a capa está presa “no espinho” da trepadeira, e por conta disso, não consegue subir até a sacada. No momento em que Mônica puxa a trepadeira, Cebolinha escorrega e cai. Note-se que não há menção alguma a espinhos no texto original, nem à trepadeira, e é Julieta, não Romeu, quem faz referências a um pomar presente na sacada.

Sobre os personagens desta adaptação, Marcel Silva observa que estão conscientes dos incidentes da peça, porém “investem para transformá-lo, para melhorá-lo a partir das convenções genéricas do filme (nesse caso, a comédia musical infanto-juvenil)” (SILVA, 2009, p. 7). Desta forma, Silva retoma o pensamento de Pellegrini, uma vez que

o espectador, ao ter contato com o filme, irá identificar peculiaridades nos personagens em relação à obra literária que foi redimensionada: os personagens, a vestimenta, o local da trama, os gestos, etc.

O deslocamento sugere uma troca de ordem de determinado trecho da obra literária, o qual pode ser inserido antes ou depois no processo de adaptação (BRITO, 2006, p. 8). Brito comenta que os trechos que ocasionalmente mudam de sequência “são apenas trechos de diálogos, ou meramente palavras, ou se for o caso, uma única imagem, mas de todo jeito a re-montagem influi grandemente na composição do filme e na sua significação final” (BRITO, 2006, p. 8). No caso da cena do balcão, tanto no texto de Shakespeare quanto na adaptação pela MSP⁵, a cotovia e o rouxinol, enquanto símbolos do amanhecer e do anoitecer, estão presentes na adaptação, mas seguem o que rege o deslocamento: enquanto na peça original o rouxinol e a cotovia são evocados depois que Romeu e Julieta passam a noite juntos, no filme estes símbolos surgem no diálogo entre o Senhor Capuleto e Cebolinha, no decorrer da cena. No hipotexto, estes pássaros simbolizam a união (rouxinol) e a separação do casal (cotovia), enquanto no hipertexto, o rouxinol só é evocado através da onomatopeia por Cebolinha, e a cotovia surge na fala do Senhor Capuleto, como sinônimo de raiar do dia.

A cena do balcão na adaptação cinematográfica é um momento de grande comicidade, onde as imagens do rouxinol e da cotovia e sua relação com o ápice da noite ou com o raiar do dia, são substituídas pelo jogo de palavras marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposiciona os sentidos dramáticos da cena.

A última estratégia proposta por Brito é a transformação, considerada pelo proponente “um procedimento mais sutil, ao mesmo tempo mais genérico, mas também mais difícil de caracterizar”. A transformação pode ser considerada como o próprio ato de tradução: a adaptação consiste em perdas e compensações, e no caso da

⁵ Sigla usada para remeter à empresa Mauricio de Sousa Produções.

transformação, esta estratégia “procura compensar essas perdas com recursos substitutivos” (BRITO, 2006, p. 8). A transformação propriamente dita acontece no próprio diálogo entre o casal apaixonado da peça e da adaptação. No hipotexto, o casal apaixonado usa recursos poéticos (como figuras de linguagem e epítetos), e o hipertexto transformou o diálogo em uma briga de criança, elemento comum entre Mônica e Cebolinha nos quadrinhos; o que era tido como declaração de amor, acabou se tornando uma briga de casal e birra de criança.

Na peça, Romeu e Julieta querem estar perto um do outro, mas a sacada impede e a Ama chama por Julieta. No hipertexto, Mônica não quer saber como Cebolinha irá chegar a sacada, e demonstra impaciência com a demora do amado para chegar à sacada no seguinte trecho: “Não me interessa. E suba logo, antes que eu perca a paciência”. Cebolinha questiona como irá subir a sacada, e na respectiva pergunta, ele menciona o super-herói Homem-Aranha, caracterizado por poder subir as paredes. A figura do Homem-Aranha remete à intertextualidade da linguagem dos quadrinhos, uma vez que no próprio quadrinho da Turma da Mônica, Cebolinha faz menção a este super-herói, ressaltando a sua característica de escalar qualquer prédio sem esforço. Ao contrário de escalar a sacada como uma aranha, Romeu fala das “asas do amor” para chegar até a sua amada, embora no decorrer da narrativa teatral, exista o indício de que Romeu escalou a sacada.

A primeira subdivisão da transformação chama-se simplificação, e é bastante evidente na comparação entre hipotexto e hipertexto; a linguagem da peça é toda poética, muito rebuscada, com uso das imagens de entidades mitológicas, enquanto a linguagem do filme é direta, sem uso do intertexto com a mitologia, embora a poeticidade se faça presente no momento da canção, como também na rima das falas das personagens.

A ampliação pode ser possível pela substituição da Ama (na peça original) pelo Senhor Capuleto, que acorda com a conversa de sua filha e seu amado na sacada do quarto da jovem. Optou-se por ampliar,

substituindo os personagens da criada pela figura paterna, como forma de enfatizar a sociedade patriarcal comum na época de Shakespeare.

A ama, por fazer parte da peça, é uma personagem secundária, sem muita função na peça, em comparação ao Senhor Capuleto. Além disso, no hipotexto, a Ama apenas chama por Julieta, enquanto no hipertexto há um diálogo entre o Senhor Capuleto e Cebolinha.

Feita a breve análise, podemos observar que apesar das poucas modificações da cena do balcão original, a equipe da Mauricio de Sousa Produções soube representar a famosa passagem da peça do bardo inglês, mas sem nunca perder de vista a narrativa original. E mesmo substituindo a presença da Ama na peça pela presença do Senhor Capuleto no filme, tal substituição não comprometeu o enredo que a peça teatral sugere.

Inicialmente, constatamos que a obra cinematográfica configurou uma subversão de gênero: de tragédia foi transmutada para uma paródia. A paródia, de um modo geral, consiste em tornar cômico um determinado elemento, seja uma personalidade, música, ou até mesmo um texto, que é o nosso caso.

Embora haja paródias de cunho agressivo, e outras tenham intenção de ridicularizar, o que é recorrente principalmente nas músicas, fica claro que a paródia de *Romeu e Julieta* foi uma suavização de toda a tragicidade que percorre todo o texto shakespeariano original, além de trazer elementos cômicos que são marcas das personagens da Turma da Mônica, tais como as coelhadas da Mônica, os planos infalíveis de Cebolinha e Cascão e a gula desenfreada da personagem Magali por melancia.

Considerações finais

Este trabalho pretendeu tecer uma análise comparativa da famosa cena do balcão (também referida como a cena da sacada) da obra teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, com o filme *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, da Mauricio de Sousa Produções.

Para que pudéssemos entrar em nosso objeto de pesquisa, foi preciso tecer considerações a respeito do processo de adaptação da página para a tela, com base em João Batista de Brito, Álvaro Hattner, Linda Hutcheon, Robert Stam, Ismail Xavier e Thaís Flores Nogueira Diniz. Nota-se que os autores concordam que a adaptação é um processo que consiste na transformação e na adequação da obra enquanto matéria-prima para o contexto em que será inserida, e em termos de língua, uma vez que estamos lidando com um texto inglês a ser transposto para o português.

Feitas essas considerações, optamos por apresentar somente informações referentes à obra cinematográfica, uma vez que, por estarmos tratando de um autor bastante conhecido, de um contexto bastante significativo para a afloração das artes, seria redundante trazer informações a respeito tanto do Bardo quanto da obra em questão. Limitamos as informações ao filme, trazendo um pouco do contexto em que a obra foi gravada, por considerar que seria algo novo, que talvez não seja do conhecimento do leitor que, geralmente, dispõe apenas de informações imediatas: a gravação do filme em Ouro Preto e que a Turma da Mônica representou a peça trágica, nada mais que isso.

A adaptação permitiu que a criança/o jovem tenha contato prazeroso com uma obra de grande sucesso de William Shakespeare, podendo levá-los, talvez, a interessar-se por posteriores obras do Bardo, do mesmo texto adaptado para o filme ou de seus outros textos.

A metodologia usada para a análise comparativa, com base nas estratégias propostas por João Batista de Brito foi útil para mostrar o que foi feito no processo de adaptação, sem desmerecer a matéria-prima, que era o texto teatral. Com as perdas e compensações que são inerentes à tarefa da adaptação, a Mauricio de Sousa Produções soube trazer a peça shakespeariana, transformando-a numa comédia, usando personagens bastante conhecidas tanto do leitor brasileiro quanto do leitor inglês, a Mônica e o Cebolinha, representando as personagens-título.

Apesar da mudança do gênero trágico para o cômico, houve respeito para com o autor inglês, além é claro de mostrar um olhar novo

sobre a obra do Bardo: o olhar da criança, que teve contato com a obra inglesa, de certa forma.

Feita a análise, espera-se que o leitor-espectador da época de 79, como também o leitor-espectador atual, possa ter contato com a obra e compartilhar a sua visão de mundo, pois cada leitor tem sua experiência de leitura da obra, como também acreditamos que irá se divertir com uma boa dose de coelhadadas e implicâncias que fazem parte do universo da Turma da Mônica.

REFERÊNCIAS

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

AMORIM, M. A. *Da Tradução Intersemiótica à Teoria da Adaptação: uma leitura dialógico intertextual dos dramas históricos shakespearianos Henry IV e Henry V e do filme Falstaff, de Orson Welles*. Dissertação (Mestrado). 166 f. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

BRITO, J. B. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BURGESS, A. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2008.

CLERC, J. M. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia e televisão. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Orgs). *Compêndio de literatura comparada*. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CUNHA, P. R. L. Apresentação. In: OLMÍ, A.. *Metodologia crítica da tradução literária: duas versões italianas de Dom Casmurro*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2001, p. 9-11.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

LUIZ, Tiago Marques. A transposição de Romeu e Julieta para o cinema pela turma da Mônica. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 159-178. Curitiba, Paraná, Brasil.
Data de edição: 31 jul. 2016.

HAPGOOD, R. *Shakespeare on film and television*. In: WELLS, Stanley. (Ed.) *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

HATTNER, A. *Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação*. *Itinerários*, Araraquara, n° 36, p. 35-44, 2013.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lAEOiotIa7s>>. Acesso em 03 de maio de 2016.

OLIVEIRA, S. R. *Literatura e outras artes hoje: o texto traduzido*. Revista *Letras*, Santa Maria, n° 34, 2007, p. 189-205.

PELLEGRINI, T. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: PELLEGRINI, Tania *et al.* *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

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

SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Lacerda Editores, 1997.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SILVA, M. V. B. *Romeu e Julieta no cinema brasileiro: adaptações, apropriações e intertextos*. Revista *E-compós*, Brasília, vol. 12, n° 3, 2009, p. 1-17.

XAVIER, I. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, T. *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac e Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

YEBRA, V. G. *Teoría e práctica de la traducción*. Madrid: Ediciones Cristandad, 1997.

LUIZ, Tiago Marques. *A transposição de Romeu e Julieta para o cinema pela turma da Mônica*. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 159-178. Curitiba, Paraná, Brasil.
Data de edição: 31 jul. 2016.

ZWILLING, C. *William Shakespeare: As canções originais de cena*. São Paulo: Annablume, 2010.

LUIZ, Tiago Marques. A transposição de Romeu e Julieta para o cinema pela turma da Mônica. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 159-178.
Curitiba, Paraná, Brasil.
Data de edição: 31 jul. 2016.