

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

TÂNIA FRUGIUELE SOARES AGOSTINHO

**DE SHAKESPEARE A ZEFIRELLI E WISE: A LITERATURA E O CINEMA,
DIFERENTES LINGUAGENS QUE CONTAM A MESMA HISTÓRIA**

PONTA GROSSA
2017

TÂNIA FRUGIUELE SOARES AGOSTINHO

**DE SHAKESPEARE A ZEFIRELLI E WISE: A LITERATURA E O CINEMA,
DIFERENTES LINGUAGENS QUE CONTAM A MESMA HISTÓRIA**

Dissertação apresentada para a
obtenção de título de mestre na
Universidade Estadual de Ponta Grossa,
ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Área de
Concentração em Linguagem,
Identidade e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto
Steyer

PONTA GROSSA
2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

A275 Agostinho, Tânia Frugiuele Soares
De Shakespeare a Zefirelli e Wise: a literatura e o cinema, diferentes linguagens que contam a mesma história/ Tânia Frugiuele Soares Agostinho. Ponta Grossa, 2017.
125f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Prof^a Dr^a Fábio Augusto Steyer.

1.Shakespeare. 2.Adaptação fílmica. 3.Fidelidade literária. I.Steyer, Fábio Augusto. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 410

TÂNIA FRUGIUELE SOARES AGOSTINHO

**DE SHAKESPEARE A ZEFIRELLI E WISE: A LITERATURA E O CINEMA,
DIFERENTES LINGUAGENS QUE CONTAM A MESMA HISTÓRIA**

Dissertação apresentada para a
obtenção de título de mestre na
Universidade Estadual de Ponta Grossa,
ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Área de
Concentração em Linguagem,
Identidade e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto
Steyer

Ponta Grossa, 26 de abril de 2017.

Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer (orientador)
Doutor em Letras e Literatura
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profa. Dra. Andréa Correa Paraiso Muller
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profa. Dra. Thereza Cristina de Souza Lima
Doutora em Estudos Linguísticos
Centro Universitário Internacional Uninter

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos que me apoiaram e, em especial, à minha família. Aos meus pais cujos ensinamentos e exemplos me formaram, me tornaram a pessoa que eu sou e me fizeram amar a música e o cinema. Aos meus filhos cujas presenças em minha vida trazem inspiração, motivação, orgulho e muita luz. E, principalmente, dedico este trabalho ao meu marido, alguém especial que Deus colocou em meu caminho, que me apoiou a cada instante dessa jornada, me incentivando e me fazendo acreditar na minha competência, me motivando a encarar todos os desafios e me ajudando a alcançar a realização desse sonho. A eles, todo o meu amor e minha admiração!

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus que me deu vida e me possibilitou chegar a este momento com saúde, paciência e fé.

Aos meus pais Mario e Myriam que muito batalharam para que eu pudesse estudar e me formar, e que sempre me incentivaram em meus projetos, me amparando nos momentos difíceis e me aplaudindo nas vitórias.

Aos meus colegas de trabalho e amigos que torceram por mim e com os quais compartilhei momentos de apreensão, mas também, de satisfação e alegria.

À minha gestora profa. Dra. Débora Veneral que soube compreender as minhas necessidades de tempo e espaço para concluir este trabalho, me motivando com a sua crença em meu potencial.

Ao meu orientador prof. Dr. Fábio Augusto Steyer que me indicou o caminho da pesquisa e compartilhou comigo suas ideias e seu conhecimento, muito contribuindo para esta realização.

Aos meus filhos Rodrigo e Ricardo que são minha inspiração e minha realização mais completa e verdadeira e a quem dedico meu amor maior.

E, finalmente, ao meu marido Douglas Soares Agostinho que esteve ao meu lado em todos os momentos, compartilhando as minhas aflições e incertezas, sem deixar que eu esmorecesse ou desistisse, e sem o qual a finalização deste trabalho não seria possível.

“Ao longo do século XX, os cineastas adaptaram as peças ora privilegiando o texto verbal, ora preocupando-se em traduzir a linguagem de Shakespeare em termos visuais. Os mais de setecentos filmes já realizados são prova incontestada de que palavra e imagens podem se encontrar. [...] nestes mais de 100 anos de existência, o cinema tem contribuído grandemente para a “conversão” de plateias do mundo inteiro à obra de um grande autor.”

(Liana de Camargo Leão, 2008, pp. 298 - 299)

RESUMO

O objetivo deste estudo é investigar em que medida, em uma adaptação fílmica, a estrutura narrativa do texto original é preservada, levando-se em conta as diferentes linguagens e seus recursos distintos, destacando os elementos específicos de cada uma e apontando as soluções criativas adotadas nas mídias envolvidas. Para fazer tal investigação, escolheu-se como objeto de estudo as peças teatrais de Shakespeare, mais especificamente uma das peças mais populares dentre a sua vasta obra e que foi adaptada inúmeras vezes para o cinema, *Romeu e Julieta*. As adaptações que farão parte deste estudo e que servirão ao propósito desta análise são: *Romeu e Julieta*, de Franco Zeffirelli, filme rodado em 1968, e *West Side Story*, a adaptação livre da mesma obra em forma de musical que foi sucesso na Broadway e depois se tornou um clássico dos filmes musicais. Para chegar ao objeto de pesquisa deste estudo, primeiramente será mostrada, de forma breve, a história do surgimento do cinema, destacando seus maiores expoentes, assim como a evolução de sua linguagem e de seus recursos. Em seguida, o estudo abordará a relação existente entre o cinema e a literatura como um todo, incluindo nessa relação os grandes romances e os textos teatrais mais reverenciados e indicando quais foram os primeiros registros de filmes adaptados do teatro para cinema e, principalmente, demonstrando o encontro do cinema com Shakespeare. Mais adiante, o estudo fará um breve resumo da vida e da obra do autor, informando sobre a formação de sua família e as influências culturais e artísticas que o Bardo de Avon recebeu, assim como quais foram as suas principais peças e o contexto em que foram criadas. Por fim, o estudo chega ao seu objeto principal que é analisar as adaptações fílmicas da peça *Romeu e Julieta* para o cinema, especificamente em duas versões distintas, a de Zeffirelli e a de Wise, não sem antes fazer um breve apanhado das teorias existentes sobre a fidelidade e a integridade das adaptações fílmicas pelo viés de André Bazin e Robert Stam. A problematização levantada para este estudo é analisar e entender se uma versão fílmica de uma obra clássica pode alterar a compreensão da trama devido à diferença entre suas linguagens e suas realidades. Após as pesquisas teóricas, as comparações entre o texto original, a adaptação fílmica clássica e a adaptação musical, foi a resposta a qual este trabalho se propôs. E ao final de todas as leituras, pesquisas e estudos, chegou-se à conclusão que uma história pode ter diversas narrativas, mas permanece semelhante na sua essência. Cada uma dessas narrativas vai contar a história de acordo com seus idealizadores e portanto, se tornarão obras distintas de um mesmo texto.

Palavras – Chave: Shakespeare no cinema. Adaptação fílmica. Fidelidade literária.

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate whether, in a filmic adaptation, the narrative structure of the original text is preserved, considering the different languages and their distinctive features, highlighting the specific elements of each one and pointing which were creative solutions adopted by the media involved here. To do this research, it was chosen the Shakespeare's plays, more specifically. One of the most popular pieces from its extensive work and it has been adapted several times for the cinema, *Romeo and Juliet*. The adaptations that will be part of this study and serve the purpose of this analysis are: *Romeo and Juliet* by Franco Zeffirelli made in 1968 and *West Side Story*, a free musical adaptation of the same work that was successful on Broadway and then, became a classic movie. To reach the research object of this study, first it will be shown briefly the history of the creation of cinema, highlighting its greatest exponents, as well as the evolution of its language and its features. Then, the study will address the relationship between the cinema and literature as a whole, including in this regard the great novels and dramas most revered and indicating which the first records adapted theater films for cinema were and, especially, indicating the meeting of cinema with Shakespeare. Further, the study will make a brief summary of the life and work of Shakespeare, reporting on the formation of his family, cultural and artistic influences that the Bard of Avon received, and which were its main pieces and their historic context of creation. Finally, the study arrives at its main object is to analyze the film adaptations of the play *Romeo and Juliet* for the cinema, specifically in two different versions, Zeffirelli and Wise, but not before making a short overview of André Bazin and Robert Stam's theories about fidelity and integrity of film adaptations. The problem raised for this study is to analyze and understand if a movie version of a classic work can change the understanding of the plot due to the difference between their languages and their realities? After the theoretical research, comparisons between the original text, the classic film adaptation and the musical adaptation, this was the answer to which this work was proposed. And at the end of all readings, researches and studies, it has come to the conclusion that a story may have several narratives, but remains similar in essence. Each of these narratives will tell the story according to its idealizers and therefore, will become distinct works of the same text.

Keywords: Shakespeare on the movies. Filmic Adaptation. Literary fidelity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – O GLOBE THEATRE	p. 91
FIGURA 2 – A CENA DO BAILE – Segundo Zefirelli	p. 95
FIGURA 3 – CENA DO BALCÃO - Segundo Zefirelli	p. 96
FIGURA 4 – CENA BRIGA – segundo Zefirelli	p. 97
FIGURA 5 – CENA DA CRIPTA – segundo Zefirelli	p. 98
FIGURA 6 – CENA DE ABERTURA – WEST SIDE STORY	p. 109
FIGURA 7 – CENA DO BAILE – Segundo Wise	p. 110
FIGURA 8 – CENA DO BALCÃO – Segundo Wise	p. 111
FIGURA 9 – CENA DE “AMÉRICA”	p. 112
FIGURA 10 – CENA DA BRIGA – Segundo Wise	p. 114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
A LITERATURA E O CINEMA: uma história de amor e ódio	12
2 ESTUDOS HISTÓRICOS – O SURGIMENTO DO CINEMA COMO TÉCNICA E COMO ARTE	18
2.1 A “invenção do cinema”: tecnologia, arte e entretenimento	19
2.2 Então se fez a luz - Edison, sua contribuição e seu domínio no primeiro cinema	21
2.3 Os pais do cinema – os irmãos Lumière	23
2.4 Méliès – o gênio artístico do teatro e do ilusionismo que mudou a forma de fazer cinema	27
2.5 A “revolução industrial” do cinema – Charles Pathé	30
2.6 A indústria cinematográfica americana – as companhias pioneiras.....	33
2.7 O nascimento dos grandes estúdios norte-americanos	41
3 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA, A LITERATURA E O TEATRO	45
3.1 A literatura e o teatro, fontes de inspiração para o cinema	49
3.2 O cinema encontra Shakespeare.....	53
3.3 O cinema como arte narrativa	59
4 SHAKESPEARE, SUA ERA E SUA OBRA	67
4.1 O nascimento do poeta e a sua formação cultural	67
4.2 O contexto histórico-cultural na época em que viveu Shakespeare.....	69
5 A COMPARAÇÃO ENTRE O TEXTO FONTE E O FILME ADAPTADO E O DILEMA DA FIDELIDADE	74
5.1 – Discutindo os paradigmas da fidelidade e da integridade	75
5.2 – Teoria e prática da adaptação segundo Bazin e Stam.....	77
6 ROMEU E JULIETA – A HISTÓRIA DE AMOR MAIS CONHECIDA DO MUNDO.....	83
6.1 <i>Romeu e Julieta</i> no cinema – De Shakespeare a Zefirelli.....	86
6.1.1 A linguagem do teatro elisabetano	90
6.1.2 – <i>Romeu e Julieta</i> de Zefirelli – a adaptação fílmica mais aclamada pela crítica e pelo público.....	93
6.2 <i>Romeu e Julieta</i> em <i>Nova Iorque</i>	99
6.2.1 O surgimento do filme musical e da sua linguagem	101
6.2.2 <i>West Side Story</i> – <i>Romeu e Julieta</i> segundo Robert Wise	107
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119
GLOSSÁRIO	123

1 INTRODUÇÃO

A LITERATURA E O CINEMA: uma história de amor e ódio

Desde o princípio, a sétima arte tem levado em suas telas adaptações dos clássicos da literatura, ou seja, desde os primórdios do cinema pode-se verificar a influência e o fascínio que a literatura exerce nos diretores, roteiristas, produtores e demais profissionais dessa arte que surgiu no final do século XIX, se efetivou no princípio do século XX e se tornou uma das mais admiradas e cultuadas artes nos dias de hoje.

Para se ter ideia dessa influência, basta estudar um pouco a história da criação do cinema e suas primeiras produções. Já em 1888, quando George Méliès, francês nascido em 1861, vislumbrou a oportunidade de comprar todas as instalações do teatro pertencente à viúva de Robert Houdin (o mágico), logo percebeu que lá se encontrava uma oportunidade única de negócio.

Depois de testemunhar a famosa projeção de imagens dos irmãos Lumière no Café de Paris, Méliès foi a Londres, comprou um projetor *Bioscopee*, alguns filmetes para serem exibidos nos cinetoscópios de Edison e, mais tarde, “projetou e construiu seu próprio modelo de câmera e passou a rodar suas próprias produções sob o nome de *Star Film*.” (SABADIN, 2000, p. 64)

No entanto, a verdadeira transformação para o cinema trazida por Méliès foi a sua percepção de que não poderia continuar apenas exibindo cenas de trens chegando e partindo tal qual Lumière, e buscou trazer para seus filmes novas temáticas, filmando clássicas histórias como a de *Cinderela* ou de *Joana D’Arc* e ainda *As Viagens de Gulliver a Lilliput*, *As Aventuras de Robinson Crusoé*, *Fausto*, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, entre outras.

A grande contribuição de Méliès para a história do cinema foi levar, para os seus mais de 500 filmes, tudo o que ele havia aprendido no teatro e no ilusionismo. Como ninguém, ele filmava personagens, utilizava cenários e figurinos, trabalhava a iluminação artificial e criava seus “efeitos especiais”. A cômica cena do “rosto” da Lua sendo atingido por uma cápsula espacial bem no meio do seu olho (*Viagem à Lua*, de 1902) é até hoje uma das mais clássicas da História do Cinema. (SABADIN, 2000, p. 65 e 66)

O que se pode perceber, desde o início, é a vocação do cinema para a narrativa e, por conseguinte, a forte ligação que há entre ele a literatura, e muito embora sejam formas narrativas distintas, entre elas ainda pairam cobranças de

fidelidade e subserviência, em que a literatura ainda parece ter o *status* de arte pura e o cinema, de arte imitativa.

Segundo Silva

Passados mais de 110 anos da invenção do cinematógrafo e mais de 60 de um texto seminal de André Bazin sobre a natureza híbrida do cinema, ainda se observa certa cobrança que hierarquiza relações entre cinema e literatura e, sistematicamente, compara as duas formas narrativas independentes. (2013, p. 13)

De acordo com alguns críticos, as melhores adaptações de obras literárias para o cinema são aquelas que assumidamente apenas procuraram traduzir para a linguagem audiovisual as narrativas contidas nessas obras, ou seja, são antes de tudo, cinema. (GUIMARÃES, 2012, p. 61)

O que se pode notar ao estudar a história do cinema é que as trocas simbólicas entre ele e a literatura têm sido constantes, desde o surgimento da chamada “Sétima Arte”, na segunda metade do século XIX, até hoje. Esta íntima ligação entre as duas artes pode ser estudada à luz de algumas teorias da tradução e adaptação, tais como a de Robert Stam ou aquela defendida por André Bazin em seu livro “*Cinema: Ensaios*”, publicado em 1985, ou, ainda, a teoria de Umberto Eco, segundo a qual ao se fazer uma tradução e/ou adaptação “é impossível se dizer a mesma coisa que o texto original, mas pode-se dizer quase a mesma coisa.” (GUIMARÃES, 2012, p. 67)

De acordo com Stam,

A tensão entre a magia e o realismo, a reflexividade e o ilusionismo têm alimentado a arte. Qualquer representação artística pode se fazer passar por “realista” ou abertamente admitir sua condição de representação. O realismo ilusionista apresenta seus personagens como pessoas reais, sua sequência de palavras como fato substanciado. Textos reflexivos ou mágicos, por outro lado, chamam a atenção para sua própria artificialidade como construtos *textuais* seja pela hiperbolização mágica de improbabilidades, seja através do esvaziamento reflexivo, minimalista do realismo. (STAM, 2008, p.3)

Até a metade do século XX, a crítica do cinema considerava as adaptações fílmicas como algo vergonhoso e degradante para a sétima arte, pois na visão dos críticos demonstrava a relação de dependência desta com a literatura e, sendo assim, a tornava menor e impura, já que demonstrava falta de essencialidade.

Quando Bazin escreveu seu ensaio denominado “*Por um cinema impuro: defesa da adaptação*”, na década de 50, que depois foi incorporado ao seu livro

acima citado, defendia o conceito de que o diálogo entre o cinema e as demais artes era algo intrínseco à sua vocação narrativa:

O que provavelmente nos engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo volutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão e a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado. (BAZIN apud GUIMARÃES, 2012, p. 69)

Segundo Silva (2013, p. 13), Bazin foi sagaz o suficiente para reconhecer que adaptações eram procedimentos comuns, estabelecidos e aceitos na história da arte, já que era possível encontrar narrativas cristãs provenientes da Idade Média adaptadas não só pelo teatro, quanto pela pintura, escultura, vitrais, e assim por diante.

Primeiramente, deve-se dizer que as adaptações que a crítica moderna considera uma saída vergonhosa são um recurso já estabelecido na história da arte. Novamente, o que tecnicamente é verdade é ainda mais verdadeiro do que temas que se transformaram em todos os tipos e variedades de expressão. (BAZIN, 1967, p.66)¹ (Tradução da autora).

Assim, Bazin sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido uma prática perene em todas as artes e lembra também que a maioria dos filmes baseados em romances simplesmente usurpam seu título. Segundo o autor, é preciso ter em mente que o cinema é uma arte de origem popular diferentemente do teatro, que na virada do século XIX para o século XX se mostrava inacessível às camadas menos favorecidas da população e, portanto, foi o cinema que supriu a lacuna de um veículo capaz de contar histórias, encantar plateias e, principalmente, criar uma indústria cada vez mais interessada na modernização, no apuro da técnica e, é claro, nos substanciais lucros.

A partir dessas breves considerações, pode-se chegar à seguinte dicotomia: de um lado, havia a crítica querendo que o cinema se distanciasse das demais artes,

¹First of all let it be said that adaptations which the modern critic looks upon as a shameful way out are an established feature of the history of art. [...] Again, what is true technically is even truer of themes which turn up in all kinds and varieties of expression.

encontrasse sua especificidade e se transformasse em uma “arte legítima”; e do outro lado, a visão de alguns teóricos que acreditavam que a adaptação é uma arte que não inferioriza o cinema, mas sim o eleva na medida em que adaptar um texto literário, seja um romance ou uma peça de teatro, para a tela do cinema, requer uma margem de criação para transformar a narrativa escrita em imagem.

O objetivo deste estudo é investigar em que medida, em uma adaptação fílmica, a estrutura narrativa do texto original é preservada, levando-se em conta as diferentes linguagens e seus recursos distintos, destacando os elementos expressivos peculiares a cada uma e apontando as soluções criativas adotadas nas mídias envolvidas.

O propósito desse estudo é investigar, em relação à obra de Shakespeare, como se apresentam as adaptações fílmicas de um mesmo texto perante os leitores e espectadores, cujo enfoque dado a cada uma delas perpassa pelas influências culturais, sociais e temporais que certamente sofrem pelas mãos de seus adaptadores e diretores.

Assim, se propõe a analisar uma das peças mais populares dentre a vasta obra de Shakespeare e que foi adaptada inúmeras vezes para o cinema, “Romeu e Julieta”. As adaptações que farão parte deste estudo e que servirão ao propósito desta análise são: **Romeu e Julieta**², de Franco Zeffirelli, filme rodado em 1968, cuja adaptação procura ser fiel ao texto original e tornou-se sucesso de bilheteria, concorrendo ao Oscar de melhor filme e melhor diretor no ano 1969; e **West Side Story**³, a adaptação livre da mesma obra em forma de musical que foi sucesso na Broadway e depois, se tornou um clássico dos filmes musicais, vencedor do Oscar de melhor filme, entre outros prêmios, no ano de 1962.

O bem sucedido musical da Broadway, adaptado para o cinema por Robert Wise em 1961, conta a história do amor entre um casal pertencente a lados opostos de um mesmo bairro de Nova Iorque. É preciso salientar que o filme foi , também,

² Data de lançamento: 4 de março de 1968 (Londres); Direção: Franco Zeffirelli; Música composta por: Nino Rota; Canção original: Love Theme from Romeo and Juliet; Roteiro: Franco Zeffirelli, Franco Brusati, Masolino D'Amico. Oscar 1969 (EUA) Venceu nas categorias de melhor fotografia e melhor figurino. Indicado nas categorias de melhor filme e melhor diretor. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu_e_Julieta_\(1968\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Romeu_e_Julieta_(1968)) Acesso em 06/03/2017

³Oscar 1962 (EUA) - Venceu dez prêmios, nas categorias melhor filme, melhor diretor, melhor ator coadjuvante (George Chakiris), melhor atriz coadjuvante (Rita Moreno), melhor direção de arte, melhor fotografia - colorida, melhor figurino - colorido, melhor edição, melhor som e melhor trilha sonora. Indicado também na categoria de melhor roteiro adaptado [https://pt.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_(filme)) – Acesso em 05/03/2017

co-dirigido por Robbins, que também foi o coreógrafo do filme, assim como da montagem da Broadway e foi considerado, em sua época, revolucionário. Infelizmente, por problemas com a direção do estúdio, Jerome Robbins deixou a produção antes do final, mas sua marca ficou nas coreografias que muito contribuíram para o sucesso do filme.

Para chegar ao objeto de pesquisa deste estudo, primeiramente será mostrada, de forma breve, a história do surgimento do cinema, destacando seus maiores expoentes, assim como, a evolução de sua linguagem e de seus recursos, chegando ao relato da criação dos grandes estúdios de cinema de Hollywood que, inegavelmente, contribuíram para que o cinema se tornasse a potência criativa e comercial que é hoje, mesmo que muitas vezes suas produções sejam criticadas negativamente e rejeitadas pelos “estudiosos” da sétima arte.

Em seguida, no segundo capítulo, o estudo abordará a relação existente entre o cinema e a literatura como um todo, incluindo nessa relação os grandes romances e os textos teatrais mais reverenciados e indicando quais foram os primeiros registros de filmes adaptados do teatro para cinema, e dos clássicos literários, como por exemplo, *Les Misérables*, de Victor Hugo e, principalmente, indicando o encontro do cinema com Shakespeare.

Já no terceiro capítulo, o estudo fará um breve resumo da vida e da obra de Shakespeare, informando sobre a formação de sua família e as influências culturais e artísticas que recebeu, assim como quais foram as suas principais peças e o contexto em que foram criadas.

Por fim, o estudo chega ao seu objeto principal que é analisar as adaptações fílmicas da peça *Romeu e Julieta* para o cinema, especificamente em duas versões distintas, a de Zeffirelli e a de Wise, não sem antes fazer um breve apanhado das teorias existentes sobre a fidelidade e a integridade das adaptações fílmicas pelo viés de André Bazin (1991) e Robert Stam (2008).

Analisando as adaptações realizadas por diretores diferentes cujas transposições do texto do autor para o cinema recebem a influência de suas culturas e visões de mundo e em se tratando de adaptações de uma obra literária de tamanha importância como a de Shakespeare, pergunta-se: a versão fílmica de uma obra clássica pode alterar a compreensão da trama devido à diferença entre suas linguagens e suas realidades? É esta resposta que este estudo pretende dar.

Dadas as frequentes adaptações de textos literários para o cinema, muito tem se discutido quanto à fidelidade e a contribuição que as mesmas podem dar ao universo da ficção, do romance, do teatro e da literatura em geral.

Espera-se, ao final deste estudo, identificar se as diferentes linguagens podem produzir interpretações distintas de uma mesma obra.

2 ESTUDOS HISTÓRICOS – O SURGIMENTO DO CINEMA COMO TÉCNICA E COMO ARTE

O embrião do cinema está na segunda metade do século XIX, entre os anos de 1850 a 1890, quando o mundo vivia a chamada Segunda Revolução Industrial. Nesse período surgiram muitos inventos e inventores e o que se viu foram grandes transformações técnicas e sociais trazidas pela popularização do dínamo e o gradativo acesso à energia elétrica, a partir de 1873, que veio substituir o vapor como força motriz da indústria. Segundo Sabadin (2000, p. 23), também nesse período, mais precisamente em 1859, Edwin Drake furou o primeiro poço de petróleo na Pensilvânia, e 17 anos mais tarde Nikolaas Otto foi o responsável pela criação do primeiro motor (bem sucedido) de combustão interna. Daimier adaptou esse motor para o uso da gasolina e o alemão Karl Benz o equipou com a faísca elétrica, para inflamar o combustível.

O francês *Levassor* criou um veículo com tração na frente com um eixo de transmissão que levava essa mesma tração para as rodas traseiras e, em pouco tempo, J.B. Dunlop deu importantes contribuições ao desenvolvimento e uso dos pneus, enquanto Maybach aperfeiçoou o carburador e Rudolf Diesel criou o motor movido a óleo cru. (SABADIN, 2000, p. 23)

O resultado de todos esses avanços foi a criação do automóvel e sua presença nas ruas das principais cidades do mundo. Assim também aconteceu com as experiências bem sucedidas dos irmãos Wright e de Santos Dumont, no início do século XX, que deram origem à criação do aeroplano e, posteriormente, do avião.

Muitos foram os avanços em outras áreas, tais como a criação do primeiro corante sintético e, por conseguinte, a criação da aspirina, o desenvolvimento de produtos cosméticos e do celulóide, que viria a ser indispensável para a indústria cinematográfica.

A expansão das linhas férreas em todo o mundo, assim como do setor de comunicações com a invenção do aparelho telefônico por Graham Bell, a invenção do rádio por Guglielmo Marconi e a criação da lâmpada elétrica por Thomas Edison também fazem parte da vertiginosa e completa transformação pela qual o mundo passou nesse período.

O peso de todos esses inventos e transformações para a indústria cinematográfica é enorme, pois sem eles seria difícil pensar a criação de engenhocas tais como o Cinetoscópio e Cinetógrafo.

2.1 A “invenção do cinema”: tecnologia, arte e entretenimento

Para entender melhor como se deu a invenção do cinema, sua evolução tecnológica e seu estabelecimento como arte, é preciso voltar aos primórdios de sua criação e conhecer melhor em que se baseia o seu funcionamento e as técnicas envolvidas para que o filme possa ser projetado em uma tela em branco.

O princípio básico no qual se fundamenta o funcionamento do cinema consiste em aproveitar a qualidade ou “imperfeição” que existe nos olhos humanos, denominada persistência retiniana⁴, que faz com as imagens que se formam na retina não se desvançam instantaneamente, assim, quando 16 ou mais fotogramas são projetados na tela (atualmente são 24), provoca a ilusão de movimento.

Embora existam atualmente estudos que indicam que a visão humana é mais complexa do que isso e que há outros fatores que influenciam na percepção das imagens em movimento, esse fenômeno ainda é aceito e utilizado pelos estudiosos do cinema como fundamental na sua criação, pois foi a partir do estudo desse fenômeno que foram criados vários aparatos, como o *Taumatrópio*⁵, *Fenacistoscópio*⁶, *Zootrópio*⁷, *Praxinoscópio*⁸, importantes para os princípios do funcionamento do cinema.⁹

⁴O conceito de persistência retiniana é conhecido desde o Antigo Egito e apesar dos trabalhos desenvolvidos por Isaac Newton e o Cavaleiro d’Arcy, só em 1824 é que Peter Mark Roget definiu-o satisfatoriamente como a capacidade que a retina possui para reter a imagem de um objeto por cerca de 1/20 a 1/5 segundos após o seu desaparecimento do campo de visão, ou seja, é a fração de segundo em que a imagem permanece na retina. (Fonte: História do Pré-Cinema. Disponível em <https://precinema.wordpress.com/2009/10/28/persistencia-retiniana/> Acesso em 31 mai de 2016)

⁵Brinquedo óptico que consiste num disco com uma imagem diferente em cada lado, e um cordel em duas extremidades. O objetivo é sobrepor as imagens como se fosse só uma, através da rotação do disco. O seu autor foi o médico e físico inglês John Ayrton, Paris. Há dúvidas quanto à data do invento, que oscila entre 1824 e 1827. (Fonte: Os instrumentos ópticos e a ilusão de movimento. Disponível em <http://elearning.criatividade.net/mod/book/view.php?id=55773&chapterid=681> Acesso em 01 jun 2016).

⁶Fenacistoscópio é um dispositivo inventado por Joseph Plateau para demonstrar a sua teoria da persistência na retina em 1829. Consiste em vários desenhos de um mesmo objeto, em posições ligeiramente diferentes, distribuídos por uma placa circular lisa. Quando essa placa gira em frente a um espelho, cria-se a ilusão de uma imagem em movimento. (Fonte: Apogeu do Abismo. Disponível em <http://apogeudoabismo.blogspot.com.br/2013/10/conhecamos-o-fenacistoscopio-o-precursor.html> Acesso em 01 jun 2016)

De acordo com Sadoul (1983, p. 38), “esses aparelhos, por si só, podiam dar origem ao desenho animado moderno, mas para que nascesse o cinema propriamente dito, faltava utilizar a fotografia.”

Cabe aqui destacar que a fotografia, segundo Bazin, é o acontecimento mais importante da história das artes plásticas, pois segundo o autor “as categorias da semelhança que especificam a imagem fotográfica determinam, pois, também a sua estética em relação à pintura. As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real” (BAZIN, 1991, p.24)

Ainda de acordo com o autor, o cinema é a evolução da objetividade fotográfica, o filme não só captura e conserva o instante do objeto, mas o demonstra em movimento. A fotografia é não só a reprodução do original como a possibilidade de permitir que a imagem reproduzida possa ser observada e admirada em lugares distintos, por pessoas que não teriam, por exemplo, acesso à pintura original. Contudo, o cinema é uma linguagem.

O mito guia da invenção do cinema e, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade da interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem, o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (BAZIN, 1991, p. 30)

A partir de 1823, com as diversas experiências e inventos, a técnica da fotografia foi se desenvolvendo, porém, para aperfeiçoá-la foram necessários vários anos. Muitos outros experimentos e descobertas, como as películas perfuradas de Leprince e Friese-Greene que conseguiram projetar os seus filmes em uma tela com

⁷ O zootrópio ou roda-da-vida foi criado em torno de 1834 pelo relojoeiro inglês William Horner. Trata-se de um tambor giratório com frestas em toda a sua circunferência. Em seu interior, montavam-se sequências de imagens produzidas em tiras de papel, de modo que cada imagem estivesse posicionada do lado oposto a uma fresta. Ao girar o tambor, olhando através das aberturas, assiste-se ao movimento. (Fonte: Invivo, Fiocruz. Disponível em <http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=866&sid=7> Acesso em 01 jun 2016).

⁸ O **Praxinoscópio** é um aparelho que projeta em um tela [imagens](#) desenhadas sobre fitas transparentes, inventado pelo francês Émile Reynaud (1877). Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Praxinosc%C3%B3pio>

⁹ Fonte: História do Cinema de Animação. Disponível em <http://animacaosa.blogspot.com.br/2015/03/historia-do-cinema-de-animacao.html> Acesso em 31 mai de 2016

maior fixidez das imagens, qualidade essencial para uma boa projeção, foram também cruciais para o invento do cinema como se conhece hoje.

Um personagem que merece destaque na história do cinema é George Eastman¹⁰ que, a partir de 1884, introduziu o rolo de papel foto quimicamente sensibilizável, o que possibilitou a substituição das chapas individuais e a consequente diminuição do tamanho das máquinas fotográficas, contribuindo para a popularização dessa nova arte.

Em 1889, Eastman inventou o filme de celulóide com 35 mm de largura, sensibilidade à luz, perfuração dos dois lados e que podia ser tracionado. Esse tipo de filme foi criado para a indústria fotográfica, mas foi a base utilizada pelos criadores do cinetoscópio. (SABADIN, 2000, p. 41)

2.2 Então se fez a luz - Edison, sua contribuição e seu domínio no primeiro cinema

Utilizando-se da mesma tecnologia criada por Eastman, Thomas Edison¹¹, americano considerado um dos maiores inventores de toda humanidade, criou o filme moderno de 35 mm com quatro pares de perfuração por imagens.

Esse mesmo inventor foi o criador da lâmpada incandescente, fabricando-a de forma industrial e tornando a *Edison General Eletric*, fabricante do produto, a detentora do monopólio de sua invenção e um dos maiores conglomerados do mundo. Ele teve participação fundamental não só na criação do cinema como na forma de controlar a distribuição e exibição dos filmes em todo o mundo, como será possível verificar mais adiante.

Antes de completar 30 anos, Edison já havia montado seu laboratório em Nova Jersey, onde criou vários projetos e invenções bem sucedidas que fizeram os negócios se expandirem, ganharem filiais e o enriqueceram.

¹⁰ Nascido em 12 de julho de 1854, em Waterville, Nova Iorque. Fotógrafo amador com habilidade para desenvolver novas técnicas e fórmulas químicas relativas à revelação e ampliação das fotografias. (Fonte: SABADIN, 2000, p. 39)

¹¹ Thomas Alva Edison (1847-1931) nasceu em Milan, no estado de Ohio, no meio oeste americano, no dia 11 de fevereiro de 1847. Edison montou, em 1873, um grande laboratório. Patenteou uma máquina de escrever – mais tarde aproveitada pela Remington, aperfeiçoa o microfone, o que ajudou a por em prática o telefone inventado por Graham Bell. Em 1877 inventa o fonógrafo, aparelho que reproduzia o som e que evoluiu para o toca discos. Em 1879 veio a invenção da lâmpada elétrica, depois de realizar 1.200 experiências. (Fonte: e - biografias. Disponível em http://www.e-biografias.net/thomas_edison/ Acesso em 01 jun 2016)

Registros antigos fazem crer que o inventor já teria conseguido, em 1887, colocar imagens em movimento através de um filme perfurado de celulóide, mas teria abandonado a sua invenção por acreditar que ninguém demonstraria interesse por um filme mudo. [...] Quando Edison percebeu que não estava conseguindo sincronizar som com imagem, teria relegado ao segundo plano suas pesquisas no campo visual. (SABADIN, 2000, p. 35)

Assim, em 1889, Edison designou seu assistente William K. L. Dickson¹² a dar continuidade às pesquisas relativas às imagens em movimento, já que ele trabalhava, também, como fotógrafo e tinha bastante conhecimento nas ciências ópticas.

Nesse mesmo ano, Dickson desenvolveu o *Cinetofonógrafo* ou *Cinetofone*, sistema composto por uma câmera (cinetógrafo), capaz de sensibilizar uma película de celulóide de 35 mm de largura e com quatro perfurações de cada lado do fotograma, do qual resultava um filme que media aproximadamente 15 metros e que, então, era exibido dentro de uma caixa (cinetoscópio) que contava com uma manivela acoplada a um fonógrafo, que proporcionava a um único espectador 90 segundos de cenas do tamanho de um cartão de visitas. (SABADIN, 2000, p. 36)

Segundo Sabadin (2000), a primeira exibição pública desse invento ocorreu em 22 de maio de 1891, sendo considerada até hoje como o marco do início do cinema. Por isso, em 1991 a festa do Oscar comemorou o centenário de criação da sétima arte, de acordo com os norteamericanos.

É preciso ressaltar que o cinetoscópio de Thomaz Edison foi o primeiro invento “que permitiu, com mais perfeição, em 1892, fazer a síntese do movimento com o emprego de longas séries de imagens fotográficas escalonadas ao longo de um “filme” de celulóide, fechado sobre si mesmo, de modo a formar uma faixa sem fim, filme esse produzido por George Eastman [...]” (PEREIRA, 1980, p. 17)

Já a primeira exibição comercial do cinetoscópio, de acordo com Sabadin (2000), ocorreu na Inglaterra, em 1894, na *Oxford Street*, número 70, onde foi instalada uma dúzia de máquinas e exibidos os seguintes filmes: *Carmencita*, *Annabelle Serpentine Dance*, *Blacksmith Shop*, *Wrestling Match* e *The Bar Room*.

Ainda de acordo com Sabadin (2000), o desentendimento entre Edison e Dickson, que culminou com a saída desse último do seu emprego, fez com que

¹²William Kennedy Laurie Dickson (1860 – 1935), nasceu na França e migrou para os Estados Unidos em 1879 e em 1883 conseguiu um emprego no laboratório de Edison.

Edison negasse toda a participação de seu assistente na criação do *Cinetoscópio*, o que causa dúvidas a respeito até hoje.

Porém, o que chama muito a atenção quando se estuda a história do cinema é a postura de Edison frente aos seus concorrentes (outros inventores e empresários interessados em desenvolver a indústria do cinema) e os métodos que usava para dificultar o progresso dos demais inventos.

Sua estratégia era a de solicitar, junto ao departamento de patentes, o maior número viável de registros em seu nome. Edison requeria a patente do que fosse possível, no campo das invenções cinematográficas: câmeras, projetores, peças, manivelas, sistemas de filmagem e projeção, filmes, o que sua imaginação alcançasse. (SABADIN, 2000, p. 93)

Quando obtinha os registros, levava seus concorrentes ao tribunal alegando o uso de equipamentos por ele patenteados, obrigando-os a pagar direitos autorais para continuarem utilizando os seus “inventos”. Desta forma, ele se tornou o maior detentor de patentes referentes aos equipamentos cinematográficos, mantendo sob o seu domínio as grandes indústrias da área, não só as norte-americanas, que já haviam surgido no início do século XX, como também, aquelas de outras partes do mundo como a *Pathé Freres* e a *Star Film*.

Uma das poucas empresas que ainda resistiu às investidas de Edison foi a *Biograph*, que possuía a patente de sua câmera filmadora, porém, tantos foram os embates nos tribunais, baseados nos mínimos equipamentos utilizados pela *Biograph* que Edison insistia a ele pertencer, que por fim, a *Biograph* propôs um acordo e em 1908, foi criada a *Motion Pictures Patents Company* (MPPC).

De acordo com Sabadin (2000, p. 94), a MPPC era um consórcio formado pela *Vitagraph*, *Essanay*, *Kalem*, *Selig*, *Lubin*, *Pathé*, *Star*, *George Kleine*, *Biograph*, sob o comando de Edison e que tinha por objetivo monopolizar o cinema mundial. Estava formado o truste de Edison que comandou durante alguns anos a indústria cinematográfica, até que em 1915, “o Tribunal Federal dos Estados Unidos declarou o Truste ilegal, colocando um ponto final num dos capítulos mais importantes da história do cinema americano.” (SABADIN, 2004, p. 96)

2.3 Os pais do cinema – os irmãos Lumière

Muitas foram as apresentações do cinetoscópio em vários lugares da Europa, porém, nenhuma delas alcançou tanto êxito quanto o cinematógrafo de Lumière, cuja primeira apresentação pública se deu em 28 de dezembro de 1895, em Paris, no *Grand Café do Boulevard des Capucines*.

Louis Lumière dirigia, juntamente com seu pai e seu irmão, Auguste Lumière, uma importante fábrica de produtos fotográficos, localizada em Lyon e, depois de várias experiências com o kinetoscópio, mandou construir sua máquina nas oficinas de Carpentier e com ela alcançou grande sucesso, já que sua perfeição técnica, assim como as temáticas apresentadas em seus filmes eram novidades no mercado. (SADOUL, 1983, p. 42)

O cinematógrafo era uma caixa de madeira equipada com uma lente em sua parte dianteira e uma pequena manivela do lado direito. À primeira vista, pouco diferia dos outros sistemas de filmagem desenvolvidos até aquele momento, mas uma análise mais detalhada revela características próprias muito mais modernas que seus concorrentes, apresentando fatores que foram decisivos para o seu sucesso. Uma grande vantagem do cinematógrafo encomendado pelos Lumière em comparação ao cinetoscópio de Edison era o seu peso: apenas 4,5 quilos e meio. A mesma caixa de madeira – leve e compacta – era ao mesmo tempo filmadora, copiadora e projetor. Equipado com lentes de filmar (distância focal de aproximadamente uma polegada, para dar a mesma perspectiva do olho humano), o Cinematógrafo registrava as imagens na película virgem. Dentro da própria caixa era possível tirar cópias dos filmes, o que transformava o invento numa espécie de minilaboratório portátil. Mais ainda: trocando-se as lentes e colocando-se um arco voltático em sua parte traseira, o cinematógrafo transformava-se num projetor. (SABADIN, 2000, p. 48)

Porém, a principal diferença entre o cinetoscópio de Edison e o cinematógrafo é que os filmes projetados pela invenção dos irmãos Lumière podiam ser vistos ao mesmo tempo por uma grande platéia o que, sem dúvida, foi de fundamental importância para o desenvolvimento da arte cinematográfica como a conhecemos hoje.

Assim, as apresentações dos filmes no cinematógrafo Lumière ganharam mundo: além das fronteiras da França, Inglaterra e Alemanha chegaram também à Itália, Bélgica, Áustria, Índia, Suécia, Brasil e muitos outros lugares, marcando definitivamente os nomes de Louis e Auguste Lumière como unanimidade quando se fala na invenção do cinema.

Porém, na época em que as exhibições do cinematógrafo aconteciam, os irmãos Lumière não tinham ciência de que esta se tornaria uma nova arte, que evoluiria para uma indústria poderosa e que influenciaria gerações de apaixonados

pelas histórias contadas nas telas. Pelo contrário, a intenção dos Lumière era divulgar seu produto e sua invenção para a comunidade científica.

Segundo Costa, “quando a Exposição Universal de Paris foi inaugurada em 14 de abril de 1900, os irmãos Lumière estavam patrocinando demonstrações públicas do seu Cinematógrafo e do processo de fotografia em cores que tinham inventado.” (COSTA, 2005, p. 23)

Na citada exposição, o cinema foi utilizado como mais uma das formas de entretenimento disponíveis para o público, ou seja, não era a “estrela principal”, mas sim um ator coadjuvante que servia para incrementar as atrações. De acordo com Toulet (1991) apud Costa (2005, p. 23) “em 1900, o cinema, ainda longe de obter uma forma definitiva, moldava-se a formas mais antigas de espetáculo.”

O sucesso do cinematógrafo foi amplo, porém, fugaz, já que alguns meses depois o público começou a se cansar dos filmes exibidos que apenas eram imagens em movimento, baseadas em um determinado tema.

Os primeiros filmes rodados com o invento dos Lumière eram extremamente similares uns aos outros, exibindo vistas de trens chegando e partindo de várias plataformas do mundo, pessoas caminhando pra lá e pra cá em diversas cidades do planeta, ou barcos navegando por todos os mares onde estivesse presente um representante das fábricas Lumière (SABADIN, 2000, p 57)

Vale lembrar que para atingir a fidelidade na reprodução dos movimentos e produzir filmes capazes de retratar as cenas cotidianas, contudo, era preciso utilizar uma tecnologia mais perfeita do que aquela dos desenhos em sequência e para isso, o desenvolvimento da fotografia foi fundamental.

Segundo Pereira (1980, p. 16), “o primeiro aparelho que realizou a síntese do movimento, com auxílio de imagens fotográficas foi o fonoscópio, construído pelo fisiólogo Georges Demeny, em 1891.”

O primeiro filme de Lumière, *La sortie des Usines* é um exemplo desses pequenos documentários já que retrata o movimento dos operários e dos patrões na entrada de sua fábrica. A cena mostra as operárias e suas vestimentas de época, os operários pedalando suas bicicletas e os patrões chegando à fábrica em sua carruagem.

Em sua fábrica, Lumière filmou vários episódios, tais como: *Le Charpentier*, *Le Forgeron*, *Démolition d'un mur*, *Le Dejeuner de Bébé*, *Le Bocal de Poissons Rouges*, entre outros. De acordo com Sadoul “esta série de filmes é ao

mesmo tempo um álbum de família e um documentário social, não intencional, sobre uma família francesa rica do fim do século XIX.” (SADOUL, 1983, p.04)

No primeiro cinema registrou-se o período chamado de “cinema de atrações” que se dividiu em duas fases, a primeira de 1894 a 1903 cujos filmes tinham um caráter documental, ou seja, projetavam na tela o cotidiano da sociedade da época, seus costumes e relações interpessoais, sem ter a intenção de narrar uma história. Eram apenas registros de lugares, trabalhadores, famílias, enfim, cenas da rotina das pessoas.

Nessa fase, o cinema tem uma estratégia *apresentativa*, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. Atualidades, filmes de truques, histórias de fadas (*féeries*) e atos cômicos curtos se tornam cada vez mais populares em espetáculos de variedades em *vaudevilles*, *music halls*, museus de cera, quermesses ou como atrações exclusivas em *shows* itinerantes e *travelogues* (conferências de viagem ilustradas). É o exibidor quem formata o espetáculo. Há mistura de locações naturais e cenários bastante artificiais. (COSTA, 2006, p. 26)

Depois de dominarem a técnica do cinema, alguns filmetes passaram a ser produzidos pelos Lumière com argumentos simples, bastante curtos, a maioria rodada com a câmera imóvel (SABADIN, 2000, p. 57).

Durante a realização desses filmetes, alguns avanços nas técnicas de filmagem foram conseguidos, tal como a “invenção do travelling” por parte Alexandre Promio, que durante uma filmagem em Verona, dentro de uma gôndola, conseguiu registrar as ruas em movimento, já que a câmera estava fixa no barco que por sua vez estava em movimento em relação às ruas.

Essa invenção foi acidental, mas passou a ser utilizada com frequência nos filmes produzidos por Lumière. Outro avanço registrado pela história foi a utilização da primeira “montagem”, que consistiu em unificar 04 (quatro) filmetes de aproximadamente 1 (um) minuto de duração cada um e que mostravam aspectos da vida dos bombeiros parisienses, todos rodados no ano de 1895 e apresentados, no ano seguinte, em sequência, com o objetivo de contar a história de um salvamento. (SABADIN, 2000, p. 58)

Além dessas novas técnicas, outras novidades foram incorporadas aos filmes produzidos pelas indústrias Lumière como o uso de cenários, figurantes, figurinos e “quadros vivos”¹³.

¹³A reconstituição “real” dos quadros famosos que retratavam grandes episódios históricos ou bíblicos. (Fonte: Jesus no cinema: história, estéticas e narrativas . Disponível em

Para Sabadin (2000, p. 55), “o cinema estava inventado enquanto técnica, mas não enquanto linguagem”, já que a maior parte dos filmes realizados pela companhia Lumière eram fotografias em movimento, com pouco tempo de duração e tinham cunho demonstrativo.

Estava posto o desafio, pois para continuar atraindo o interesse do público, “o filme tinha de aprender a contar uma história empregando os recursos de uma arte próxima: o teatro. Foi o que fez George Méliès.” (SADOUL, 1983, p. 54)

2.4 Méliès – o gênio artístico do teatro e do ilusionismo que mudou a forma de fazer cinema

George Méliès nasceu em Paris, em 08 de dezembro de 1861 e era filho de um industrial do ramo de sapatos, porém, apresentava desde cedo sua veia artística e estudou desenho e pintura, entre outras artes. E, apesar da resistência da família, matriculou-se na *École de Beaux Arts*¹⁴ e depois foi trabalhar como ilusionista e cartunista para uma publicação de humor.

Após tentar comprar o cinematógrafo junto à Lumière, que recusou a investida, pois pretendia explorar a sua invenção ao máximo, Méliès comprou um projetor de William Paul e mais 1400 luíses¹⁵ de película virgem da Kodak.

Méliès, que em 1888 havia adquirido da viúva do famoso mágico Robert Houdin o teatro que levava o mesmo nome, transpôs muito dos truques de mágicas que eram apresentados em seu teatro para os seus filmes que eram rodados sob a chancela da *Star Film*, produtora criada por ele para este fim.

Durante o primeiro ano, produziu 78 filmes que não tinham muita originalidade e, segundo Sadoul (1983), imitavam as temáticas e as técnicas utilizadas por

<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/20711-jesus-no-cinema-historia-esteticas-e-narrativas> Acesso em 03 jun 2016)

¹⁴ O termo *École des Beaux-Arts* refere-se a diversas escolas de Arte na França, sendo a mais famosa delas a *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, localizada em Paris, próxima ao Museu do Louvre.

¹⁵ Luís, oficialmente Louis d'or, foram antigas moedas francesas. O nome deriva pelo motivo do retrato do rei Louis estar em lado da moeda; o brasão real está no reverso. A mecanização da cunhagem das moedas de metais preciosos na França possibilitou a criação, em 1640, da luís de ouro, em homenagem a Luís XIII (1601-1643; reinou em 1610-1643), quem primeiro introduziu as moedas. Paralelamente a estas peças comuns, três grandes unidades de moedas foram produzidas com valores limitados: 20 luíses, 16 luíses e 8 luíses (também chamadas incorretamente de moedas de dez, oito e quatro luíses). (fonte: Biblioteca Digital Mundial. Disponível em <https://www.wdl.org/pt/item/599/> Acesso em 07 jun 2016)

Lumière e por Edison. O gênio criativo de Méliès começou a surgir quando ele utilizou pela primeira vez a trucagem (*stop motion*), técnica descoberta acidentalmente,

Ao projetar um filme que tinha rodado na Praça da Ópera teve a surpresa de ver um autocarro que ia da Madeleine para a Bastilha transformar-se bruscamente em carro funerário. Um pouco de reflexão fez-lhe compreender a causa desta metamorfose: a película encravara-se por momentos na câmara, que depois voltou a funcionar normalmente. O efêmero acidente, porém, não tinha feito parar o trânsito parisiense... Após essa curta interrupção encontrava-se no lugar do autocarro um carro funerário. Este acaso foi para Méliès uma verdadeira “Maçã de Newton”. O especialista do truque na cena transformou-se num especialista da trucagem na tela. (SADOUL, 1983, p. 57)

Dando continuidade ao seu espírito criativo, Méliès foi o primeiro a utilizar as maquetes, as tomadas de vistas através de um aquário, sobrepor sete exposições e a usar o *travelling* como trucagem. Ainda de acordo com Sadoul (1983, p. 58), a genialidade de Méliès se deu no fato de empregar no cinema os meios utilizados pelo teatro, como atores, trajes, cenários, argumento, a divisão em cenas, etc. Nesse ponto, já se pode perceber a relação entre o cinema e a arte da representação tão própria, até aquele momento, do teatro.

Após a produção de tantos filmes com temáticas repetidas, em 1897 Méliès passou a realizar outros mais bem elaborados, totalizando mais de 53 filmes somente naquele ano. Transformou, então, seu teatro em estúdio e sala de projeção e mais tarde construiu o primeiro estúdio cinematográfico da Europa, em Montreuil¹⁶, sendo o primeiro a utilizar luz artificial nas filmagens. (SABADIN, 2000, p. 65)

Foi em 1899 que a história registrou o primeiro filme baseado na literatura infantil, quando produziu a clássica história da *Cinderela* e foi além disso, quando em 1900 rodou o filme *Joanna D’Arc*, contratando 500 figurantes para tal realização, onde mais uma vez a linguagem performática que antes só se via no teatro teve lugar numa produção cinematográfica e com o objetivo de narrar uma história e entreter o público.

Dando continuidade ao seu espírito empreendedor e criativo, juntou-se ao cineasta norte-americano Charles Urban¹⁷ e filmou o documentário sobre a coroação

¹⁶ É uma comuna francesa situada na região metropolitana de Paris, mais precisamente no departamento de *Seine-Saint-Denis*, na região de *Île-de-France*.

¹⁷ Produtor e distribuidor anglo-americano (*April 15, 1867 – August 29, 1942*), uma das figuras mais reconhecidas no cinema britânico antes da Primeira Guerra Mundial. Foi pioneiro na criação de filmes documentários, educacionais e científicos. (Fonte: *Charles Urban Biography*. Disponível em <http://www.charlesurban.com/> Acesso em 04 jun 2016)

do Rei Eduardo VII, na Abadia de Westminster, em 1901, que não possuía luz suficiente para as filmagens, o que os obrigou a recriarem as cenas internas da coroação nos estúdios da *Star Film*, utilizando “cenários pintados, figurinos cuidadosamente escolhidos, e um empregado de Méliès interpretando o Rei.” (SABADIN, 2000, p. 65)

O documentário foi muito bem aceito pelo público e nem mesmo o Rei percebeu a diferença entre as cenas reais e as de ficção. O sucesso o levou a rodar muitos filmes baseados em histórias já conhecidas, novamente utilizando a literatura como inspiração. Exemplos desses filmes são: *A Viagem de Gulliver a Lilliput*¹⁸, *As Aventuras de Robinson Crusoé*¹⁹, *Fausto*²⁰, *Vinte Mil Léguas Submarinas*²¹, entre outros.

A grande contribuição de Méliès para a história do cinema foi levar para mais de seus 500 filmes tudo o que ele havia aprendido no teatro e no ilusionismo. Como ninguém, ele filmava personagens, utilizava cenários e figurinos, trabalhava a iluminação artificial e criava seus “efeitos especiais”. A cômica cena do “rosto” da Lua sendo atingido por uma cápsula espacial bem no meio de seu olho (*Viagem à Lua*, de 1902) é até hoje uma das mais clássicas da História do Cinema. (SABADIN, 2000, p. 66)

No entanto, apesar do sucesso de muitos de seus filmes, Méliès tinha uma personalidade essencialmente artística, o que o levou a não perceber a evolução do cinema que se transformou rapidamente em uma indústria lucrativa e muito concorrida, principalmente com o sucesso comercial de Charles Pathé. Isso causou

¹⁸ As Viagens de Gulliver, de **Jonathan Swift** (1667-1745), foram escritas para um público sedento por comédias satíricas - o cenário é o Reino Unido do começo do século 18, mais precisamente 1726, quando foram publicadas pela primeira vez em Londres. (Fonte: Educar para Crescer. Disponível em <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/viagens-gulliver-643961.shtml> Acesso em 04 jun 2016)

¹⁹ “Robinson Crusoé” é a obra-prima do escritor inglês Daniel Defoe (1660-1731) e foi publicada originalmente em 1719, no Reino Unido. O livro assume três características específicas: epistolar, confessional e didática. (Fonte: Sinopse. Editora Saraiva. Disponível em <http://www.saraiva.com.br/as-aventuras-de-robinson-crusoe-4887833.html> Acesso em 04 jun 2016)

²⁰ Autor: Johann Wolfgang von Goethe. (1749-1832). Fausto, um homem sábio que não se dá por satisfeito com o conhecimento que possui, acaba fazendo um pacto com Mefisto, o diabo, para saber tudo sobre o amor, a magia e a ciência. (Fonte: Sinopse. Livraria Cultura. Disponível em <http://www.livrariacultura.com.br/p/fausto-primeira-parte-da-tragedia-3141578> Acesso 04 jun 2016)

²¹ Publicado originalmente em 1870, Vinte mil léguas submarinas é um exemplo clássico da visão e da imaginação de Júlio Verne. O pioneirismo de sua escrita fez com que fosse reconhecido como o pai da ficção científica. (Fonte: Sinopse. Editora Saraiva. Disponível em <http://www.saraiva.com.br/20-mil-leguas-submarinas-2883537.html> Acesso em 04 jun 2016)

problemas financeiros para a sua empresa, o que culminou com o fim da realização de filmes pela *Star Film*, em 1913.

Conservou Montreuil, um de seus estúdios, por mais alguns anos e transformou-o em teatro e voltou a atuar apenas como mágico e ilusionista. Em 1915 abriu falência, vendeu os negativos de seus filmes por peso e o material do celulóide derretido foi transformado em objetos como pente e escovas de dente.

O homem rico e criativo do cinema transformou-se, então, no gerente de uma pequena loja de brinquedos localizada na estação de trem de Montparnasse, em Paris, onde permaneceu por muitos anos até ser descoberto por um jornalista, em 1928, que organizou um espetáculo de gala em sua homenagem, no qual foi condecorado e depois instalado numa casa de repouso em Orly até a sua morte em 1938.

O filme **Hugo**, de 2011, (no Brasil, **A Invenção de Hugo Cabret**), conta a história de George Méliés em paralelo à história do personagem principal, um menino órfão que vivia na mesma estação de trem e que ajuda a fazer o mundo saber que Méliés estava vivo. O roteiro é de John Logan, a produção de Jonhhy Depp e a direção de Martin Scorsese que declarou ser o filme uma homenagem a quem ele considera um gênio do cinema, George Méliés.

2.5 A “revolução industrial” do cinema – Charles Pathé

Até o início do século XX, os filmes eram uma forma de entretenimento para a população de baixa renda que freqüentava as feiras e exposições públicas, (realizados em bases artesanais e produções amadoras).

Os primeiros filmes encontraram um mundo muito diferente daquele que se configuraria apenas 20 anos depois. Inicialmente uma atividade artesanal, o cinema apareceu misturado a outras formas de diversão populares, como feiras de atrações, circo, espetáculos de magia e aberrações, ou integrado aos círculos científicos, como uma das várias invenções que a virada do século apresentou. As primeiras imagens fotográficas em movimento, surgiram, assim, num contexto totalmente diferente das salas escuras, limpas e comportadas em que os cinemas se transformariam depois. O que ajuda a explicar algumas formas de representação deste cinema, bastante distinta das atuais. (COSTA, 2005, 17)

Entre o cinema técnico de Lumière, voltado para as apresentações em feiras e com o objetivo de demonstração científica, e o cinema artístico de Méliés, fundamentado na imaginação e nas possibilidades narrativas que este apresentava,

encontra-se o cinema “profissional” de Pathé, baseado não só na arte e na técnica, mas principalmente, no negócio lucrativo que poderia se tornar.

Charles Pathé, nascido em 25 de dezembro de 1863, em uma família de origem humilde, já com 12 anos começou a trabalhar e passou por diversos empregos até completar 30 anos, quando comprou um fonógrafo, alguns cilindros de cera e passou a realizar demonstrações pagas em feiras e exposições públicas. (SABADIN, 2000, p. 71)

Como Pathé era um homem com tino comercial, logo percebeu que o negócio do cinema poderia ser bem mais lucrativo e passou a vender os cinematógrafos que adquiriu em Londres aos feirantes do interior da França. O negócio prosperou e em pouco tempo e Pathé, passou a comercializar fonógrafos, cilindros, projetores e câmeras e, então, se associou aos irmãos Emile, Jacques e Théophile com os quais fundou a Pathé Frères; os dois últimos desistiram da sociedade que ficou sob o comando apenas de Charles e Emile.

O sucesso da Pathé foi tamanho que chamou a atenção de Grivolas (empresário, engenheiro e inventor) que se associou à companhia e nela injetou um milhão de francos, o que permitiu a abertura de uma “fábrica de gravação e reprodução de rolos, e intensificou a atividades que era a preferida de Charles: a produção de filmes.” (SABADIN, 2000, p. 71)

A fábrica foi estruturada da seguinte forma: Emile cuidava da divisão de fonógrafos e Charles, com a ajuda de Ferdinand Zecca, funcionário da empresa de origem francesa que tinha ampla experiência em teatro de variedades, cuidava da produção dos filmes. Em 1902, tal qual Méliès, Pathé construiu um estúdio cinematográfico onde rodava um filme a cada dois dias. Seguindo ainda o modelo dos Lumière, abriu escritórios de representação em diversos países do mundo, a fim de alavancar a exportação de seus filmes.

A dupla Charles/Zecca tinha uma grande harmonia, pois enquanto o primeiro disponibilizava os estúdios, o dinheiro, a distribuição, enfim, a produção dos filmes, o segundo contribuía com seu talento artístico na direção dos filmes, na criação dos cenários e até mesmo na atuação em alguns filmes. Mais uma vez, aqui se verifica a relação do teatro com o cinema, pois foram as experiências vividas por Zecca no teatro de variedades fizeram diferença no momento da criação dos filmes.

Ainda segundo Sabadin (2000, p.72), a dupla não se preocupava com a originalidade de seus filmes, utilizando-se de plágios sem muitos escrúpulos, mas houve um progresso na forma já que Zecca utilizava o plano americano em suas filmagens, assim como pequenos efeitos e gravações ao ar livre.

De 1898, quando houve a injeção de capital na empresa, até o fim da primeira década do século XX, o faturamento, em 1907, já atingia 24 milhões de francos, transformando Charles Pathé no maior magnata da indústria cinematográfica mundial. Seus filmes eram comercializados não só na Europa, como no mercado americano e o número de vendas de cada título ultrapassava a casa do milhar.

Para Sadoul, Pathé não só dominou a matéria como também o espírito do cinema, pois a partir de 1906 seus filmes tornaram-se mais extensos (excediam os 300 metros), as narrativas tornaram-se mais complexas e o argumento passou a ter muito mais importância para a realização do filme. “Pathé pensou que o repertório clássico do teatro e da literatura poderia servir para uma operação rendosa. [...]” (SADOUL, 1983, p. 86) e constituiu a *Société Cinematographique des Auteurs et Gens de Lettres*, monopolizando o repertório francês.

Do cérebro do escritor à sala do bairro, da fábrica de película virgem à barraca de feira, Pathé queria fiscalizar e dominar tudo. Em seis anos tinha nascido um truste gigantesco que estendia a sua ação a toda a Terra e que absorvia a maior parte da indústria cinematográfica. [...] O comércio internacional do filme era dominado por Pathé; [...] Na época de seu apogeu, Pathé dominou mais completamente a indústria cinematográfica – cuja importância era, contudo, menor que hoje – do que depois conseguiu fazê-lo o potentado de Hollywood. (SADOUL, 1983, p. 86)

O lema do império Pathé, cunhado por Dussaud, um de seus engenheiros, era: “o cinema é o jornal, a escola e o teatro de amanhã” e o seu símbolo era o galo cantando com o peito estufado e estava presente em todos os seus produtos (filmes, câmeras, projetores, películas virgens, laboratórios e salas de exibição).

Segundo Costa, nos anos de 1903 a 1907 se deu a segunda fase do primeiro cinema, na qual aparecem os filmes de ficção com narrativas simples e muita experimentação na estruturação de relações causais e temporais entre planos. Pathé, então, lidera a produção desse tipo de filmes e consegue retirar dos exibidores o controle editorial sobre os filmes, construindo um modelo de narração para filmes realistas e dramáticos.

De 1903 a 1906, fazem sucesso os filmes de perseguição, em que se agregam vários planos com caráter de atração, cheios de palhaçadas, nos quais se assiste à correria de perseguidos e perseguidores, sem haver corte entre a passagem dos dois grupos. Privilegiam-se as ações físicas e os personagens não têm motivações psicológicas profundas. Em 1905, aparecem os distribuidores: empresários que compram filmes das produtoras e os alugam aos exibidores. Isso faz aumentar a disponibilidade de filmes e diminuir o custo de exibição, o que leva à expansão explosiva dos *nickelodeons* nos EUA. A duração média dos filmes é então de cinco a dez minutos. (COSTA, 2006, p.27)

Com a chegada da I Guerra Mundial, o mercado cinematográfico europeu ficou abalado e Pathé resolveu mudar-se para os Estados Unidos, em 1914, para administrar a sua sucursal norte-americana que estava sob a direção de Zecca e lá permaneceu até o final da guerra. Quando retornou à França, em 1917, encontrou a Europa devastada e o mercado enfraquecido.

O império Pathé teve duração até 1929, quando Charles Pathé resolveu se aposentar e usufruir de sua fama e fortuna na Riviera Francesa.

2.6 A indústria cinematográfica americana – as companhias pioneiras

No início do século XX, os Estados Unidos receberam um numeroso movimento de imigração que mudou a paisagem urbana de suas cidades e causou muitas mudanças sociais. A maior parte desses imigrantes era de origem europeia (russos, poloneses, italianos e judeus) cujos nomes estão registrados no museu da imigração em Nova Iorque.

Uma das mudanças que foi percebida na vida americana foi geográfica, pois se antes os americanos (ricos e pobres) conviviam entre si em espaços comuns, com a chegada dos imigrantes, muitos americanos conservadores assumiram uma postura preconceituosa e faziam questão de manter um distanciamento entre eles e a nova população. Desse distanciamento, nasceram os bairros de imigrantes, que se configuraram em guetos dentro das grandes cidades.

A diversão possível a esses operários imigrantes eram os bares, salões de dança, as feiras de variedades (*vaudevilles*²²) e as *pennyarcades*²³ e nesses dois

²² Entre os anos de 1880 e 1930, o gênero vaudeville predominou como forma de entretenimento no Canadá e nos EUA. Era um tipo de espetáculo de variedades, no qual se encontravam apresentações de diversos tipos como circos de horrores, músicos e cantores populares, literatura grotesca e museus baratos. Embora tenha feito imenso sucesso na América, o vaudeville também existia na Europa, onde era conhecido pelo nome de teatro de variedades. (fonte: Infoescola. Disponível em <http://www.infoescola.com/teatro/vaudeville/> Acesso em 09 jun 2016)

²³ Centros de diversão muito comuns na América do início do século XX, onde cada atração custava um *penny* (nome da moeda americana equivalente a um centavo)

últimos locais foram criados pequenos espaços para as novidades que o povo queria ver: o cinetoscópio de Edison e o cinematógrafo dos Lumière.

Segundo Bazin, o cinema é a evolução da objetividade fotográfica, já o filme não só captura e conserva o instante do objeto, mas o demonstra em movimento. A fotografia é, não só a reprodução do original, como a possibilidade de permitir que a imagem reproduzida possa ser observada e admirada em lugares distintos, por pessoas que não teriam, por exemplo, acesso à pintura original. Já o cinema é uma linguagem.

O mito guia da invenção do cinema e, portanto, a realização daquele que domina confusamente todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade que apareceram no século XIX, da fotografia ao fonógrafo. É o mito do realismo integral, de uma recriação do mundo à sua imagem sobre a qual não pesaria a hipoteca da liberdade da interpretação do artista, nem a irreversibilidade do tempo. Se em sua origem, o cinema não teve todos os atributos do cinema total de amanhã, foi, portanto a contragosto e, unicamente, porque suas fadas madrinhas eram tecnicamente impotentes para dotá-lo de tais atributos, embora fosse o que desejassem. (BAZIN, 1991, p. 30)

Como já demonstrado nesse estudo, no princípio os filmes exibidos por esses inventos eram artesanais e não tinham muito comprometimento com a narrativa, o que interessava era demonstrar os inventos e causar espanto em um público ávido por novidades.

Os primeiros filmes, portanto, tinham herdado essa característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações. Os filmes, em sua maioria, feitos em sua ampla única tomada, eram pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa. (COSTA, p. 43)

O sucesso desses filmes muito se deve ao fato de sua linguagem ser universal, pois as imagens se sucediam e não havia necessidade de explicação e nem de conhecimento da língua inglesa, o que para os imigrantes era um atrativo, além do preço acessível desse tipo de diversão. Desta forma, proliferaram em todo o território americano, os locais que exibiam esses filmes (chamados de “*movies*”²⁴), eram, em sua maioria, armazéns improvisados e por isso, passaram a ser conhecidos por “poeiras”.

Assim, muitos empresários da área do entretenimento começaram a utilizar espaços alternativos para exibirem esses filmes, espaços não muito confortáveis e onde, muitas vezes, as pessoas ficavam em pé por causa da lotação completa. No

²⁴Movies – abreviatura que pode ter vindo tanto de *moving pictures* – imagens em movimento – ou de *life motion'd pictures*, expressão criada por Thomas Edison. (Fonte: SABADIN, 2000, p. 81)

entanto, se tratava de uma diversão barata cujo ingresso era de 05 centavos de dólar (1 níquel), daí a origem do nome *nickelodeons*. (COSTA, 2005, p. 60)

Até 1906, segundo Costa (2005), os filmes eram pequenas gags²⁵ que se espelhavam naquelas que eram apresentadas nos *vaudevilles* e não tinham pretensão narrativa. Eram filmes curtos, feitos em apenas um plano e quando apresentavam mais planos, esses eram comercializados em rolos, de forma separada e era o exibidor quem determinava a ordem de apresentação desses rolos. (COSTA, p. 44) Em 1908, Nova Iorque já contava com cerca de 600 “poeiras” que vendiam mais de 300 ingressos por dia trazendo um faturamento anual de seis milhões de dólares.

Dentro das “poeiras”, os operários e os imigrantes se divertiam a valer e como cada programa durava entre 15 a 20 minutos, havia também os espectadores eventuais (donas de casa, profissionais liberais, etc.) que vinham gastar o seu níquel entre um compromisso e outro, apenas para passar o tempo.

Contudo, esse tipo de diversão não tinha o mesmo prestígio junto à burguesia que o julgava vulgar, inferior e promíscuo e, de acordo com Sabadin (2000), para a classe média, o fato de esses locais exibirem filmes sem que houvesse um controle de seu conteúdo era uma ameaça à moral e à cultura norte-americanas.

Muitas foram as perseguições sofridas pelos “poeiras” e pelos filmes veiculados nesses locais, tais como batidas policiais, filmes apreendidos, fechamento desses locais em determinados períodos, como aquele determinado em 1908, na cidade de Nova Iorque que proibiu os “poeiras” de funcionarem durante o período de festas natalinas. Houve muitos embates jurídicos até que os “poeiras” foram liberados mediante o cumprimento de algumas regras: os locais passariam a ser subordinados ao controle da polícia da cidade, os menores de idade não teriam acesso livre aos filmes e a taxa a ser paga para prefeitura passaria de 25 para 500 dólares.

Assim, os protestos dos setores conservadores da população em relação à moralidade dos filmes e dos *nickel theaters* encontraram ecos imediatos no poder público, que hasteou a tão conhecida bandeira dos bons costumes e da moral

²⁵ Gags são as formas narrativas mais antigas do cinema. É uma piada visual cujo desenvolvimento narrativo tem duas fases, a preparação e o desfecho inesperado.

visando obter maiores arrecadações. É difícil determinar o que mais incomodava, de fato, as autoridades: o conteúdo moral dos cinemas ou aqueles 6 (seis) milhões de dólares faturados em 1908 na cidade de Nova Iorque. (SABADIN, 2000, p.82)

Os nickelodeons pareciam conter uma energia bruta que poderia se tornar perigosa para uma sociedade tão conservadora quanto a norte-americana. [...] É evidente que quando esses locais começaram a se multiplicar no mesmo ritmo de seus lucros, eles começaram a chamar a atenção dos homens e mulheres da classe média que serviam às instituições de controle social [...] (COSTA, 2005, p. 62)

Em consequência a essa “cruzada pela moralidade” foi criado o Conselho Nacional de Exame de Filmes Cinematográficos, ao qual os exibidores se submeteram. O citado conselho tinha o poder de cortar cenas e até de vetar a exibição dos filmes que julgava ofensivos aos bons costumes o que, segundo Sabadin (2000), foi ruim para o aspecto criativo do cinema, pois tolhia a liberdade de expressão dos produtores, mas ao mesmo tempo trouxe para a nova arte um fato promissor: a aceitação da burguesia.

A *Biograph* e a *Vitagraph* foram, de acordo com Sabadin (2000, p. 84), “as primeiras organizações empresárias fundadas com o objetivo específico de produzir filmes para o cinema.” A primeira, fundada por Koopman, Marvin e Casler foi, a princípio, uma concorrente dos estúdios de Edison, porém acabou se rendendo e se juntando a ele no truste. Dos estúdios da *Biograph* saíram nomes reconhecidos até hoje na história do cinema como Mary Pickford²⁶, D.W. Griffith²⁷, Mack Sennett²⁸, entre outros.

Por conseguinte, essas empresas se tornaram as maiores concorrentes de Edison na época do início do cinema americano:

Em 1898, dois empresários de *vaudeville*, James Stuart Backton e Albert Smith, fundaram a Vitagraph Company of America, para produzir filmes que

²⁶ Nascida Gladys Marie Smith (Toronto, 8 de abril de 1892 — Santa Mônica, 29 de maio de 1979), se tornou Mary Pickford, atriz e produtora, recebeu o apelido de “queridinha da América”, era uma enorme atração de bilheteria, forte, empreendedora e se consolidou como uma das maiores lendas do cinema de todos os tempos. (Fonte: Histórias de Cinema. Disponível em <http://www.historiasdecinema.com/2011/06/mary-pickford/> Acesso em 13 jun 2016)

²⁷ David Lewelyn Wark Griffith (1875 – 1948), La Grange, em Kentucky (EUA), cineasta, importante diretor da era do primeiro cinema, demonstrou desde cedo a relevância das relações de distância ou proximidade da câmara em face do seu objeto. participou ativamente da criação da linguagem cinematográfica, foi um dos integrantes da United Artists. (fonte: Aurora do Cinema. Disponível em <https://auroradecinema.wordpress.com/2013/06/30/d-w-griffith-pioneiro-da-linguagem-cinematografica/> Acesso em 13 jun 2016)

²⁸ Mack Sennett, nascido Michael Sinnott foi um produtor, roteirista, ator e diretor de cinema estadunidense nascido no Canadá, na província de Quebec. Conhecido como *The King of Comedy*. Nasceu em 17 de janeiro de 1880, Danville, Les Sources, Canadá e faleceu em 5 de novembro de 1960, Woodland Hills, Los Angeles, Califórnia, EUA.

pudessem ser exibidos em sua rede. Seus filmes eram feitos de modo inicialmente improvisado, em seu estúdio no telhado de um edifício em Nova York. Pouco antes, em 1895, William K.L. Dickson deixara a Edison Company e fundara com outros três sócios a American Mutoscope and Biograph Company. Os mutoscópios, invenção de Dickson, eram aparelhos que folheavam imagens fotográficas impressas em papel que, mostradas num visor individual, produziam a ilusão de movimento semelhante à do quinetoscópio. Sua empresa também aperfeiçoou um projetor para competir com o vitascópio, o *biograph*, que mostrava filmes de 70 mm, com imagens de melhor qualidade. Os mutoscópios rapidamente dominaram o mercado e foram duramente combatidos por Edison. (COSTA, 2006, p.21)

Nos primeiros anos do cinema norte-americano, encontram-se as empresas participantes do truste de Edison e os pequenos produtores independentes, dentre os quais três empresas que se sobressaíam: a *IMP* (*Independent Motion Picture*) de Carl Laemmle, a *New York Motion Picture Company* de Kessel, O'Baumann e Balshofer, e a *Powers* de Patrick Powers - essas e outras independentes formavam o antitruste.

Em 1909, os produtores norte-americanos procuram retomar o controle da indústria, regulamentando a distribuição e a venda de filmes com a criação da Motion Picture Patents Company (MPPC). Por intermédio da MPPC, Edison e a Biograph tentam controlar o mercado utilizando-se de disputas jurídicas sobre patentes. Com a MPPC, a indústria do cinema queria assentar sua atividade sobre sólidas bases econômicas, precisando para isso aumentar o preço dos ingressos e, conseqüentemente, o dos aluguéis de filmes. Para tal, tinha de atrair as classes médias, transformando o cinema no divertimento de "todas as classes sociais", e não mais no chamado "teatro de operários". (COSTA, 2006, p.28)

Nesse cenário, o MPPC, que era detentor da maioria das salas de exibição (se é que se pode chamar assim os antigos "poeiras"), não se preocupava muito com a qualidade de seus filmes e nem com as condições estruturais de suas salas, já que a demanda de 21 filmes por semana em cada sala lhe garantia a produção e o lucro certo. Para combater esse truste, a saída dos independentes foi exatamente investir naquilo que poderia diferenciar seus filmes, que era oferecer mais conforto em suas salas de exibição e mais qualidade em seus filmes.

Os independentes foram obrigados a buscar alternativas para produzirem seus filmes, como utilizar equipamentos europeus ou fazer filmagens com os equipamentos patenteados de Edison de forma camuflada, em locações mais distantes, onde a fiscalização não era tão ferrenha, como na Flórida, na Califórnia, no Arizona e até em Cuba.

Muitos produtores independentes começaram a fornecer filmes para os distribuidores e exibidores que tinham ficado de fora da MPPC. Um desses distribuidores, Carl Laemmle, fundou uma produtora de filmes, a

Independent Moving Pictures Company (conhecida como IMP), em 1909. No final daquele ano, já lançava dois rolos por semana produzidos por ele e mais dois rolos italianos das companhias Ítala e Ambrosio. A IMP se tornaria em pouco tempo a Universal, um dos maiores estúdios de Hollywood no período do cinema mudo. (COSTA, 2006, p.40)

Outros produtores independentes surgiram e lançaram sua empresa distribuidora em 1910, a *Motion Picture Distributing and Sales Company* (MPDSC), estabelecendo preços, datas e cinemas para o lançamento de filmes.

Also in 1910, the same year the MPPC established the General Film Company, the independents formed their own combination to resist the Trust. Their distribution arm, the Motion Picture Distributing and Sales Company, mimicked the Trust's practices, regulating release dates and the price per foot, and also instituting standing orders from exchanges to the studios and from the exhibitors to the exchanges.²⁹(PEARSON, 1996, p. 27)

Desta forma, o monopólio do mercado cinematográfico, que estava nas mãos do MPPC, foi diminuindo e, em 1912, sua produção caiu pela metade.

A concorrência estabelecida entre esses grupos e a posterior dissidência no grupo dos independentes dando origem a outras companhias como a *Universal Film Manufacturing Company*, a *Mutual Films* e a *Keystone*, só foi benéfica para a transformação do cinema em arte e indústria cinematográfica, pois elevou o nível de qualidade dos filmes produzidos, assim como, ajudou a aperfeiçoar o sistema de exibição e sua estrutura.

A concorrência entre os produtores das diversas companhias trouxe o aumento da qualidade não só nas salas de exibição como também nos filmes; trouxe ainda prestígio e audiência da classe média burguesa, reconhecimento do trabalho dos artistas e dos diretores, transformando os proprietários dos “poeiras”, em sua maioria imigrantes judeus, em uma nova classe dominante na indústria cinematográfica.

Para Costa, a aparição dos nickelodeons marcou o fim das formas de representação características do primeiro cinema, pois se os primeiros filmes realizados baseavam-se na predominância do espetáculo, o período que veio a seguir que compreende o ano de 1906 a 1915, “representa a verdadeira narrativização do cinema, culminando com a aparição dos filmes de longas

²⁹ Também em 1910, no mesmo ano o MPPC estabeleceu a General Film Company, os independentes formaram sua própria companhia para resistir ao Truste. Sua divisão de distribuição, a Motion Picture Distributing and Sales Company, imitava as práticas do Truste, regulando datas de lançamento e preço, e também instituindo ordens permanentes de trocas para os estúdios e exibidores estrangeiros..

metragens, que reformularam radicalmente o formato das variedades.” (GUNNING apud COSTA, 2005, p. 63)

Ainda segundo Costa (2005, p. 65), a transição do cinema espetáculo para o cinema narrativo se completa em 1914, quando os filmes nos Estados Unidos passam a ter uma forma seqüencial que pode ser entendida pelos espectadores sem que haja a necessidade de ajuda externa como, por exemplo, a do “comentador”.

Foi exatamente a necessidade de agradar a classe média burguesa que fez aumentar as adaptações das peças teatrais e dos clássicos da literatura para o cinema. No entanto, de acordo com Costa (2005), esses filmes adaptados, no princípio, não foram muito bem compreendidos pelo público que estava acostumado à estética do vaudeville, dos contos infantis, das histórias infantis e afins, em que as histórias eram basicamente contadas a partir do uso de efeitos espetaculares e ações físicas.

Assim, era preciso encontrar uma forma de demonstrar na tela as inquietações do espírito e as motivações psicológicas das personagens dos romances burgueses, o que levou os produtores a procurarem aperfeiçoar o uso da montagem cujo objetivo era apresentar, dentro da linearidade do filme, a simultaneidade de duas situações afastadas.

Diante da dificuldade de adaptar obras literárias famosas de uma maneira que pudesse ser entendida pelo novo público, coube a D.W. Griffith criar uma nova linguagem para o cinema utilizando técnicas de alternância de tempos e espaços, técnica de campo/contracampo, de aproximação da câmara para definir psicologicamente e do ponto de vista subjetivo dos personagens, deu aos filmes uma nova legibilidade, capaz de transmitir o conteúdo moral e psicológico da narração. (COSTA, 2005, p. 65)

Nesse breve resumo da história do cinema, pode-se perceber que desde seus primórdios tanto o teatro quanto a literatura estiveram presentes como fonte inspiradora e até mesmo como instigadora da criação de uma linguagem própria para essa arte a fim de que na tela o espectador pudesse ver retratada a história conhecida e, até mesmo, ver a mesma história ser recontada sob novas óticas.

Em 1908, Mack Sennett atuava como ator coadjuvante nos filmes da *Biograph* onde foi, inclusive, dirigido por D.W. Griffith com quem pode aprender um

pouco da arte da direção e, movido por sua curiosidade, fez questão de conhecer todas as etapas do processo de criação de um filme, desde a elaboração do roteiro, passando pela edição e operação das câmeras, até chegar, em 1910, a ser um dos diretores do estúdio.

No entanto, foi quando se transferiu para a *Keystone* (um braço da *Mutual Films*), em 1912, que Sennett teve a oportunidade de demonstrar o seu talento para a comédia ao lado de grandes atores do gênero e onde “desenvolveu um estilo de fazer rir todo próprio, usando e abusando do pastelão, da montagem ágil, do ritmo frenético e dos roteiros que exploravam situações absurdamente irreais.” (SABADIN, 2000, p. 108)

Além de todo o talento demonstrado, Sennett ainda teve o mérito de descobrir um dos maiores talentos que o cinema já viu até hoje: Charles Chaplin. Juntos, eles realizaram inúmeras comédias curtas (30 somente no ano de 1914). Em 1915, a criação da *Triangle Pictures* fundada por Harry Aitken alcançou enorme prestígio na indústria cinematográfica, pois contava em seu quadro com alguns dos maiores talentos da época: Sennett, Griffith e Thomas Ince³⁰. (SABADIN, 2000, p. 109)

Griffith era filho de um oficial confederado e como sulista, era apaixonado pela temática da Guerra Civil Americana. Por causa dessa paixão, ficou muito interessado na peça de teatro *The Clansman* de Thomas Dixon cujo enredo fazia apologia à Ku Klux Klan³¹ e ao racismo. Griffith, então, transformou a peça em um filme épico, dando ênfase às cenas de guerra e sugerindo a instituição de uma nova nação onde a predominância seria da raça ariana. O filme, produzido pela *Mutual Films*, estreou em 1915 com o nome de *O nascimento de uma Nação* e é considerado até hoje, segundo Sabadin (2000, p. 110), um dos grandes clássicos do cinema norte-americano.

³⁰ Thomas Harper Ince (Newport, Rhodelsland, 6 de novembro de 1882 – Benedict Canyon, Beverly Hills, Califórnia, 19 de novembro de 1924) foi um ator, roteirista, diretor e produtor de cinema estadunidense da época do cinema mudo. Conhecido como o pai dos filmes de faroeste, inventou diversos mecanismos utilizados na produção de cinema, introduzindo em Hollywood o conceito industrial de linha de montagem. (Fonte: Portal do Cinema. Disponível em <http://portaldecinema.com.br/> Acesso em 16 jun2016)

³¹ Grupo criado após a Guerra de Secessão com o objetivo de perseguir os negros e aqueles que a eles protegiam. Seus adeptos costumavam infringir castigos aos negros e tentavam impedir que esses ascendessem a melhores condições sociais.

Tanto pela sua técnica apuradíssima, pela sua linguagem inovadora como pelo seu conteúdo e grandeza, *O Nascimento de uma Nação* marcou época e gerou polêmica. De um lado, os conservadores o aplaudiram delirantemente. Do outro, foi duramente criticado pelos liberais, sendo até proibido em algumas localidades. E, no final das contas, as bilheteiras foram extremamente generosas para Griffith e para a Mutual que, animados pelo sucesso, partiram para o desenvolvimento de um projeto ainda mais ambicioso: *Intolerância*.

Vale lembrar que um filme é uma obra de arte, mas também um empreendimento comercial, resultado de uma criação de espírito e produto das técnicas e recursos disponíveis no momento de sua realização. Assim, “durante a gestação duma obra cinematográfica intervêm, sem cessar, contingências financeiras, econômicas, materiais, impõem limites à sua concepção e métodos à sua realização.” (CLAUDE et al, 1982, p. 13)

Desta forma, por causa do fracasso financeiro de *Intolerância*, segunda super produção do estúdio, que teve um custo de produção de 2,5 milhões de dólares, mas que não rendeu o que se esperava dela, a carreira de Griffith ficou abalada e a situação econômica da Mutual ficou complicada, sendo absorvida pela RKO, obrigando seu fundador a se retirar do mercado em 1920.

2.7 O nascimento dos grandes estúdios norte-americanos

Há outros nomes importantes na história do cinema que devem ser mencionados neste estudo, embora de forma breve, pois não só fazem parte da história de consolidação do cinema em sétima arte, como também suas trajetórias ajudam a entender os caminhos que o cinema percorreu até se transformar na indústria que é hoje.

Dentre esses nomes, destaca-se Adolph Zukor³², que entrou no negócio das *penny arcades* e mais tarde associou-se a Marcus Loew, proprietário de vários “poeiras” em Manhattan e Cincinnati, tornando-se o tesoureiro do negócio. Em 1912, eles viram a empresa prosperar com o aumento de suas salas de exibição e a

³²Ricse, 7 de janeiro de 1873 - Los Angeles, 10 de junho de 1976, foi um produtor de cinema dos Estados Unidos da América de origem húngara. Além disso, foi o fundador dos estúdios da Paramount Pictures em maio de 1912, um dos principais estúdios de cinema do mundo. (Fonte: Biographies. Disponível em <http://biography.yourdictionary.com/adolph-zukor> Acesso 17 jun 2016)

distribuição exclusiva em todos os Estados Unidos, do filme *Queen Elisabeth*, sucesso europeu que também foi muito bem aceito na América. (SABADIN, 2000, 113)

Para Sadoul (1983, p. 95), o êxito da exibição alcançado por Zukor foi essencial para que o cinema americano deixasse o período de espetáculo de feira e entrasse em um novo período: o filme arte inspirado no cinema francês.

Impulsionado, então, pela bem sucedida experiência com o cinema, Zukor resolveu abrir sua própria companhia, a *Famous Players*, que tinha como slogan “*Famous Players in Famous Plays*” em uma clara intenção de transpor para as telas as peças de teatro mais famosas da Broadway utilizando, quando possível, os melhores atores vindos do teatro.

O resultado artístico dos primeiros filmes não foi tão bom, pois a inspiração teatral os tornava lentos, porém, foi responsável por conferir ao cinema um status de produção artística intelectualizada que foi muito importante para a aceitação dos filmes pela classe média.

Zukor desfez a sociedade com Loew e, em 1916, se associou a *Lasky Feature Play Company* formando a *Famous Players-Lasky Corporation*. A *Lasky* havia sido fundada em 1913 por Cecil B. de Mille³³, Samuel Goldfish³⁴ e por Jesse Lasky³⁵. Todos são nomes muito significativos na história do cinema.

Na constituição da empresa, Zukor se tornou o presidente e Lasky ficou com o cargo de vice presidente. De Mille como diretor artístico concordava com a mentalidade da nova empresa formada com a fusão, porém Goldfish tinha uma personalidade mais explosiva e contestadora, tornando a convivência entre os sócios conturbada. Assim, Goldfish vendeu a sua parte na empresa e mais tarde, em 1924, foi um dos fundadores da *Metro-Goldwyn-Mayers* (MGM).

³³ Nascido em 12 de agosto de 1881, Ashfield, Massachusetts, EUA e falecido em 21 de janeiro de 1959, Hollywood, Los Angeles, Califórnia, EUA. Cineasta americano, um dos 36 fundadores da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. (Fonte: Adoro Cinema. Disponível em <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-4910/> Acesso 17 jun 2016)

³⁴ Produtor de filmes norte-americano nascido na Polônia. Foi um dos fundadores da Paramount. Criou Goldwyn, que, por fusão, tornou-se a Metro-Goldwyn-Mayer em 1924. Nasceu em 17 de agosto de 1879, Varsóvia, Polônia e faleceu em: 31 de janeiro de 1974, Los Angeles, Califórnia, EUA. (Fonte: Biography.com Disponível em <http://www.biography.com/people/samuel-goldwyn-9314883> Acesso 17 jun 2016)

³⁵ Jesse Louis Lasky foi um produtor cinematográfico pioneiro de Hollywood. Foi co-fundador da Paramount Pictures. Nascimento: 13 de setembro de 1880, São Francisco, Califórnia, EUA. Falecimento: 13 de janeiro de 1958, Beverly Hills, Califórnia, EUA. (Fonte: Wikipédia. Disponível em <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade> Acesso 17 jun 2016)

Lasky e Zukor já desde 1914 haviam se associado a uma distribuidora de filmes de nome Paramount Picture Corporation e outros pequenos estúdios foram sendo incorporados. O nome comercial da empresa não se mostrou adequado ao apelo mercadológico e “os sócios então decidiram adotar o nome da companhia distribuidora por eles absorvida e a empresa passou a se denominar *Paramount Famous Lasky Corporation*, em 1930, assumindo finalmente sua forma final de *Paramount Pictures*, a partir de 1935.”(SABADIN, 2000, p. 116)

Outro nome importante para a indústria do cinema norte-americano é o de William Fox, que em 1904 vendeu sua rentável empresa do ramo de vestuário para investir em um negócio que ele julgava mais promissor e certamente, mais instigante. Comprou um *penny arcade*, passou a apresentar shows mambembes e em pouco tempo já possuía uma rede de 15 salas de exibição na região do Brooklyn e Manhattan e fundou a *The Greater New York Rental Company*, distribuidora de filmes.

Sendo um daqueles que resistiu ao truste de Edison, ingressou na produção cinematográfica e fundou, em 1912, mais uma empresa a *Box Office Attraction Company* e mais tarde, unindo as duas companhias e suas salas de exibição em uma única razão social, criou a *Fox Film Corporation*. (SABADIN, 2000, p. 117) Mais tarde, em 1935, a Fox se fundiu à 20th Century de Schenck e Zanuck dando origem à *20th Century-Fox*.

Charles Chaplin, considerado um dos maiores gênios do cinema, principalmente na categoria do cinema mudo, conheceu a fama e a fortuna na *Keystone*, assim como na *Essanay*, na *Mutual* e na *First National* no período de 1914 a 1918. Contudo, ele era possuidor de muito talento artístico e inteligência aguçada e viu na oportunidade de se tornar seu próprio chefe, a maneira de deixar fluir seu gênio criativo. Uniu-se, então, a Mary Pickford, Douglas Fairbanks³⁶, e D.W. Griffith para fundar a United Artists.

Quando o cinema falado chegou, a *United Artists* viu seus principais fundadores entrarem em declínio e acabarem desfazendo a sociedade. Hoje, embora a marca ainda exista, passou por muitas transformações, mas está na

³⁶ Douglas Fairbanks (Denver, 23 de maio de 1883 — Santa Mônica, 12 de dezembro de 1939), famoso ator do cinema mudo, muito conhecido por seus papéis em filmes tipo capa e espada e considerado o maior astro da época, depois de Chaplin. (Fonte: Histórias do cinema. Disponível em <http://www.historiasdecinema.com/2011/09/douglas-fairbanks/> Acesso em 17 jun 2016)

história do cinema como aquela que, segundo Sabadin, “conseguiu reunir de uma só vez quatro dos maiores gênios e das maiores fortunas do cinema em todas as épocas. “(Ibid. p. 122). Ainda nessa época houve a criação da Columbia Pictures Corporation, que, a partir de 1924, ampliou sua estrutura inaugurando novos escritórios em Nova Iorque e novos estúdios na Califórnia que, de acordo com Sabadin (2000), foram muito importantes para o destaque que a companhia passou a ter com a chegada do cinema falado.

Como se pode perceber por meio dessa breve descrição da história do cinema, foram muitos os nomes importantes que tomaram parte no desenvolvimento dessa arte, nomes de várias nacionalidades e diferentes interesses cujos sonhos e personalidades empreendedoras transformaram aquele desprezioso invento “científico” em uma indústria gigante e poderosa.

Edison e seu assistente Dickson não criaram o Cinetofone cuja primeira exibição foi em 1891, com a intenção de torná-lo um marco inicial na invenção do cinema. Reynaud, o primeiro desenhista de animação da história, que encantou a platéia com uma apresentação de 10 minutos de imagens em movimento, em 1892, não tinha a menor ideia de que tantos anos depois existiriam os grandes estúdios de animação como a *Walt Disney Company*, a *Hanna Barbera* ou a *Pixar*.

George Eastman, o dono do filme, mal tinha ideia da importância que teria a sua invenção para o desenvolvimento do cinema tal como ele é hoje. Sem os irmãos Lumière, Méliès, Pathé e tantos outros nomes aqui lembrados, a magia não existiria e a ilusão das imagens em movimento que contam histórias e encantam tantas pessoas há tanto tempo, não teria se transformado na Sétima Arte.

3 A RELAÇÃO ENTRE O CINEMA, A LITERATURA E O TEATRO

Ao se estudar a história do cinema, como se formou e como se notabilizou, pode-se perceber que muito de seu sucesso se baseia no fato de que sua linguagem fascina os espectadores, a narrativa acontece como magia cujas imagens se sucedem em planos distintos, acompanhadas de efeitos incríveis (sonoros, técnicos, etc.), embaladas por temas musicais envolventes, na qual os personagens desfilam ante os olhos do público, vivendo histórias e emocionando a audiência.

Cabe aqui abrir um parêntese para indicar como este estudo pensa o teatro, ou seja, sabe-se que o teatro se configura e se legitima por meio da encenação, do palco, dos atores e, principalmente, pela presença do público, sem o qual não se completa o processo comunicativo.

No entanto, entende-se que antes do teatro se materializar em forma de representação, constitui-se em texto literário, já que seu meio de comunicação é a palavra:

Assim, para o teatro a literatura não é um objeto de consumação, mas um produto criativo capaz de gerar representações que extrapolem o signo verbal. O leitor de teatro (do texto teatral), da mesma maneira que o leitor de outros tipos de textos literários, precisa exercitar sua imaginação para compreender os conteúdos e significados presentes no texto. Assim, Literatura e Teatro realizam suas funções: questionar, provocar, entreter (ligada ao caráter essencialmente lúdico da arte) e formar conhecimento. (PEREIRA,2011,p.1)

Em vista disso, não é difícil entender porque o cinema construiu sobre a literatura e o teatro muito do seu sucesso, pois sua versatilidade e inventividade permitem adaptar gêneros literários diversos, transformando enredos clássicos em roteiros adaptados, formando uma relação de diálogo entre linguagens distintas que podem contar a mesma história de maneiras diferentes, ou ainda, transformar histórias contando-as sob novas interpretações.

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente influenciada pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do

século XX, seria, portanto, a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. (BAZIN, 1991, p. 84)

A relação entre a literatura, o teatro e o cinema tem sido, ao longo dos anos, muito próxima e ao mesmo tempo conflitante, na medida em que o cinema se alimenta dos textos clássicos, tornando-os mais populares, o que poderia ser visto por alguns teóricos como lamentável e vulgar, pois estes julgavam que o cinema deveria manter sua linguagem e seu 'específico fílmico', o que se sabe ser algo improvável, já que o cinema é a junção de todas as artes e delas depende para criar suas obras. Desta forma, o cinema precisa do texto, da fotografia, do som, da iluminação, enfim, da conjunção de todos esses elementos para transformar uma ideia em filme.

Em determinado momento da história cinematográfica, o cinema foi considerado por alguns críticos como uma arte "impura", pois apresentava aspectos das artes mais antigas, como a literatura, a pintura, o teatro, assim como a música. De acordo com Stam (2008, p. 49) "desde que o cinema surgiu como arte e como meio de comunicação, alguns críticos têm buscado por sua essência, seus atributos exclusivos e distintivos".

Já a *nouvelle vague*³⁷ francesa, da qual André Bazin é um dos precursores e um dos maiores expoentes, desejava um cinema misto "que mesclasse certa audácia formal com os prazeres do cinema dominante." (STAM, 2008, p. 335)

Para Bazin, o diálogo do cinema com outras artes era inevitável e de extrema importância para a evolução da arte cinematográfica. Para demonstrar seu pensamento a respeito, o crítico cunhou a expressão "cinema impuro", pois na época em que o autor escreveu seu ensaio sobre o tema (em meados dos anos 50), a adaptação fílmica era considerada por muitos como "um quebra-galho vergonhoso". (STAM, 2008, pp. 19 - 20)

³⁷A expressão "nouvelle vague" está historicamente associada a um certo período da história do cinema francês, em torno dos anos 1959-1960. [...] Um filme Nouvelle Vague significava, para um diretor de cinema da época, um filme de jovem, geralmente feito às pressas e pouco profissional, mas sempre surpreendente. A expressão atravessa décadas e ultrapassa o aspecto efêmero do momento de sua aparição. Os autores Nouvelle Vague, no sentido estrito do termo, eram os que provinham da escola cônica dos Cahiers Du Cinéma dos anos 50, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, e François Truffaut Michel Marle até seu desaparecimento prematuro em 1984. Eles são ainda, cerca de quarenta anos após 1960, os diretores de referência do cinema contemporâneo. (Fonte: A Nouvelle Vague, Michel Maire. Disponível em www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65573/68186. Acesso em 25 mai 2016)

No entanto, segundo Campos (2003) apud Curado (2007, p.1), “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar”; ou seja: o cinema apropria-se da literatura porque esta retrata as relações humanas e os sentimentos contidos nessas relações, misturando fantasia e realidade, ingredientes primordiais para um enredo cinematográfico.

Por esse pensamento, pode-se entender que os cineastas encontraram na literatura modelos para a construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço. E mesmo devendo muito à literatura, o cinema desenvolveu suas próprias formas de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar um ou outro recurso. (RUHMKE, 2013, p.11)

Segundo Bakhtin, a heterogeneidade dos gêneros do discurso é tão grande que, por mais que um mesmo enunciado se repita, sua forma provavelmente não será a mesma, pois os gêneros que são característicos de determinadas épocas, de determinados momentos históricos, de âmbitos sociais específicos e que possuem estilos linguísticos característicos tornarão os enunciados distintos entre si. (BAKHTIN, 2010, pp. 279-281)

Na passagem do século XIX para o século XX, o mundo viveu um período de transformação em que o homem se deparou com avanços tecnológicos e mudanças culturais e sentindo-se deslocado ou até perdido, buscou encontrar uma nova forma de se expressar. O cinema faz parte dessa nova configuração do mundo, pois trouxe uma maneira de recriar a noção de tempo e espaço e estabeleceu, segundo Pereira, novos modelos na relação homem-máquina. “No dizer do crítico francês Louis Delluc³⁸ (1890- 1924), o cinema é talvez a única arte

³⁸(Cadouin, 1890 - Paris, 1924) dramaturgo, jornalista, crítico literário e diretor de cinema francês. Ele se tornou conhecido por uma série de reportagens sobre cinema. A partir de 1917, ele se tornou um dos principais analistas teóricos dos primeiros filmes franceses. Alguns de seus filmes: *The Silence* (*Silêncio* de 1920) e *La femme de Nulle Part* (*The Woman from Nowhere* ,1922), bem como o drama psicológico *Fièvre* (*febre* , 1921) desde a sua estreia foi considerado uma das obras mais representativas do naturalismo no cinema francês (Fonte: Biblioteca y vidas. Disponível em <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/delluc.htm>. Acesso em 30 mai. 16.

realmente moderna, porque é, ao mesmo tempo, filha da máquina e do ideal humano.” (PEREIRA, 2009, p.46)

Segundo Aguiar apud Curado (2007, p.2), uma parte significativa das produções cinematográficas do século XX “seguir ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura”. De acordo com ele, esse procedimento se pauta no prestígio que autores consagrados e suas obras têm, não só mediante a crítica, como também, o público.

Os primeiros longas-metragens registrados na história do cinema já podem atestar a relação próxima existente entre a nova arte, a literatura e o teatro. No entanto, não foram os Estados Unidos ou a Europa que deram o passo inicial para esse tipo de filme, como se poderia pensar quando se estuda a história do cinema.

O primeiro longa-metragem que se tem notícia foi realizado na Austrália, em 1906, e recebeu o nome de *The Story of Kelly Gang*, produzido por uma companhia teatral de Melbourne denominada J&N Tait. O filme tinha 70 minutos de duração, o custo de sua produção foi de 700 dólares e rendeu em torno de 35 mil dólares. (SABADIN, 2000, p. 124)

Já o primeiro longa-metragem realizado na Europa, em 1907, foi o filme francês *L'Enfant Prodigue*³⁹ que era, na verdade, um teatro filmado baseado na peça de mesmo nome e cuja produção não teve nenhuma preocupação com a adaptação da linguagem teatral para o cinema. Porém, dois anos mais tarde, a França produziu o primeiro longa-metragem para o cinema: *Les Misérables*, realizado em 1909 e adaptado para o cinema da obra clássica de Victor Hugo⁴⁰.

Mais tarde, a Inglaterra lança seu primeiro longa-metragem, também baseado em um grande clássico da literatura: *Oliver Twist*. Segundo Sabadin (2000, p. 125), essa versão foi lançada dois meses depois da versão americana da Vitagraph e contou com a direção de Thomas Bentley e a produção da *Hepworth*, sendo lançado em agosto de 1912.

Como se pode perceber, muito antes dos teóricos discutirem o fenômeno da adaptação fílmica, as diferenças das linguagens utilizadas em cada matriz artística,

³⁹ O Filho Pródigo (1736) - Fonte: Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. p. 144. Disponível em <https://books.google.com.br/books>. Acesso em 21 jun 2016

⁴⁰ Victor-Marie Hugo (Besançon, 26 de fevereiro de 1802 — Paris, 22 de maio de 1885) foi um romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, artista, estadista e ativista pelos direitos humanos francês de grande atuação política em seu país. É autor de *Les Misérables* e de *Notre-Dame de Paris*, entre diversas outras obras clássicas de fama e renome mundial.

a questão da fidelidade entre a “história original” e a versão adaptada, ou seja, muito tempo antes de se perceber que a adaptação se tornaria uma arte dentre a sétima arte, essa relação já era estabelecida como duradoura e irreversível.

3.1 A literatura e o teatro, fontes de inspiração para o cinema

O cinema como arte e entretenimento traz em sua constituição primária a verve narrativa e por meio dela, projeta na tela não apenas imagens em sequência, mas sim, histórias do cotidiano humano, contos do mundo fantástico, relatos de feitos heróicos, ou ainda, fatos verídicos.

Sendo assim, uma de suas maiores qualidades é a de poder retratar diferentes gêneros narrativos e, como tal, não é de se admirar que busque na literatura sua inspiração e fundamentação argumentativa. De acordo com Pereira,

O cinema sempre procurou na aproximação com a literatura uma forma de legitimar-se. E além das frequentes adaptações de obras literárias para a tela, tornou-se prática corrente, a contratação de escritores como roteiristas. Assim é que, em Hollywood, notáveis escritores como Scott Fitzgerald, Aldous Huxley, Gore Vidal, William Faulkner, James Age e Nathanael West, dentre outros, tornaram-se os contadores de muitas histórias que comoveram o grande público e garantiram o sucesso de vários empreendimentos. (PEREIRA, 2009, p. 51)

Há muitos autores que tiveram suas obras adaptadas ao cinema, muitas delas repetidamente, o que confirma o fascínio que a literatura e o teatro, principalmente os autores canônicos, exercem sobre os diretores, roteiristas e público. Dentre eles destaca-se, sem dúvida, William Shakespeare (1564-1616), que é considerado um dos escritores mais lidos, estudados e encenados do mundo⁴¹. Entre suas peças mais renomadas estão *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear*. E claro, a mais conhecida é, sem dúvida, *Romeu e Julieta*, todas elas adaptadas para o cinema inúmeras vezes.

Segundo o IMDb⁴², os 20 autores e suas obras mais adaptadas para o cinema são:

1. William Shakespeare (*Romeu e Julieta*)
2. Anton Tchecov (Tio Vânia)

⁴¹**William Shakespeare:** Inglês. 2 bilhões de livros vendidos, 38 peças e mais de 150 poemas. <https://francislei.wordpress.com/2008/10/13/os-10-maiores-autores-de-livros-do-mundo/>

⁴² *Internet Movie Data base* - é uma base de dados online de informação sobre música, cinema, filmes, programas e comerciais para televisão e jogos de computador, atualmente pertencente à Amazon.com. Disponível em <http://www.IMDb.com.br/> Acesso em 30 mai. 16

3. Charles Dickens (Oliver Twist)
4. Edgar Allan Poe (Histórias Extraordinárias)
5. Alexandre Dumas (O Homem da Máscara de Ferro)
6. Robert Louis Stevenson (Planeta do Tesouro)
7. Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes)
8. Hans Christian Andersen (A Pequena Sereia)
9. Os Irmãos Grimm (Enrolados)
10. Molière (Don Juan)
11. Edgar Wallace (King Kong)
12. O. Henry⁴³ (In Old Arizona)
13. Oscar Wilde (Dorian Grey)
14. Fyodor Dostoevsky (The Brothers Karamazov)
15. Victor Hugo (O Corcunda de Notre Dame)
16. Leo Tolstoy (Guerra e Paz)
17. Júlio Verne (Viagem ao Centro da Terra)
18. Stephen King (Um Sonho de Liberdade)
19. Georges Simenon (Maigret)
20. Agatha Christie (O Vingador Invisível)

De acordo com Pereira (2009, p. 51), Edgar Allan Poe figura na lista de um dos autores mais adaptados para o cinema porque possui 195 filmes baseados em sua obra, o primeiro deles *Os crimes da Rua Morgue*, com oito adaptações para o cinema. Além de Poe, outro autor contemporâneo a ele, Julio Verne (1828 – 1905), tem 125 adaptações para o cinema, incluindo o famoso filme de George Méliès, *Viagem à Lua*, de 1902.

Agatha Christie, que viveu entre 1890 e 1976, tem 110 adaptações. Balzac (1779-1850) tem 145 adaptações. Zola (1840-1902) tem 79 adaptações. Dostoevsky (1821-1881) tem 147 adaptações. Eça de Queiroz, nascido em 1845, tem apenas 17 adaptações. Machado de Assis (1839-1908) apenas 25 adaptações. Jorge Amado tem 26. O campeão é Shakespeare, nascido em 1564, que tem 701 adaptações. (PEREIRA, 2009, p.52)

⁴³O. Henry (1862-1910) era o pseudônimo de William Sydney Porter, um dos maiores contistas americanos do século XIX e um dos autores mais populares do seu tempo. autor americano que ficou famoso na virada do século XX por suas histórias de crítica social, protagonizadas por homens e mulheres comuns e com final invariavelmente inesperado. (Fonte: O Globo. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/contista-americano-henry-ganha-antologia-no-brasil-18808597#ixzz4AB0xj2QM> . Acesso em 31 mai 2016.).

Pode-se citar mais alguns autores dessa lista, dentre eles: Charles Dickens, um dos autores com grande número de adaptações para o cinema, cuja obra, segundo o IMDB, já teve mais de 325 títulos transformados em filmes e séries para a TV, como por exemplo: **Oliver Twist**, de 1922, filmado no auge do cinema mudo e realizado por Frank Loyd⁴⁴, ou ainda o longa metragem de George Cukor, de 1935, que trouxe para a tela *Vida e Aventuras de David Copperfield*.

Arthur Conan Doyle também merece destaque, já que conta com 220 entradas no IMDB relacionadas aos seus escritos, muito graças ao seu personagem mais conhecido, o detetive Sherlock Holmes, que aparece em cerca de 60 obras do autor, entre elas, 04 romances. As mais recentes adaptações são **Sherlock Holmes** (de 2009), e sua continuação, **Sherlock Holmes: A Game of Shadows**, ambos do diretor inglês Guy Ritchie, com Robert Downey Jr. no papel principal e Jude Law como seu fiel companheiro, John Watson.⁴⁵

A lista de filmes adaptados da literatura para o cinema é enorme, principalmente quando se verifica que não só os clássicos figuram nessa seleção, como vários outros autores e histórias. Entre eles pode-se citar Edgar Wallace (1875-1932), escritor inglês cuja obra mais conhecida e adaptada várias vezes para o cinema é *King Kong*, ou ainda, O. Henry (1862 – 1910), escritor americano que conta com 69 filmes baseados em seus escritos e cuja criação mais famosa é *Cisco Kid*⁴⁶.

Também é longa a lista de adaptações fílmicas de peças clássicas, tais como “Assim é se lhe parece” (*Così è se v'á pare*), de Luigi Pirandello, que foi adaptada pelo cinema italiano em 1974, *Medeia*, de Eurípides, adaptada por Paolo Pasolini em 1969, ou ainda, “Gata em teto de zinco quente” (*Cat on a hot tin roof*) e “Uma rua chamada pecado” (*A Streetcar Named Desire*), adaptação de 1951 por Elia Kazan, ambas de Tennessee Williams.

Como já dito anteriormente, o primeiro cinema que, segundo Costa, ocorreu no período de 1895 a 1908, preocupava-se mais em surpreender o espectador, ou seja, um cinema preocupado em performances nas quais os atores utilizavam um

⁴⁴ Fonte: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/ActasdeColoquiosConferencias/textos/OUniversodeCharlesDickensnoCinema.pdf> - acesso em 12/02/2017

⁴⁵ https://pt.wikipedia.org/wiki/Sherlock_Holmes - acesso em 12 de fevereiro de 2017.

⁴⁶ <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/autores-cinema-768275.shtml#2> – acesso em 27 de fevereiro de 2017

gestual exagerado e afetado. “A partir de 1913, a narrativa já aparece como forma dominante ainda que não esteja suficientemente escondida. Está consolidado um cinema narrativo cuja principal preocupação é contar uma história.” (COSTA, 1995, p. 112)

No primeiro cinema, se observa a influência do teatro, inclusive na preparação dos cenários dos filmes, pois estes, ainda segundo Costa, eram construídos seguindo as normas cenográficas do teatro popular que não tinha a preocupação de criar ambientes realistas. Até mesmo os marceneiros e carpinteiros trazidos para construírem esses cenários estavam acostumados a trabalhar para o teatro e, portanto, suas referências estéticas advinham dessa prática.

No princípio da relação teatro – cinema, havia aqueles críticos que consideravam o cinema como um “teatro filmado” de baixa qualidade, principalmente baseados em fracassos de algumas adaptações para a tela, como por exemplo, a da peça *Le voyageur sans bagages*, o que dava argumentos para a crítica continuar considerando o cinema como arte menor.

No entanto, as bem sucedidas adaptações de *Pérfida à Macbeth – reinado de sangue*, passando por *Henrique V* e *Pecado Original*, acabaram por “demonstrar que o cinema estava à altura de adaptar legitimamente as mais diversas obras dramáticas.” (BAZIN, 1991, p. 123)

No entanto, de acordo com Monteiro (2011, p. 25), à medida em que as adaptações foram se tornando sucesso e o cinema passou a ser encarado como um entretenimento sério, o teatro tornou-se alvo de comparações e foi classificado por alguns críticos como antiquado e essa rejeição teve como principal motivo a necessidade de se estabelecer definitivamente o cinema como sétima arte, o que fez com que as duas linguagens fossem consideradas rivais.

Enquanto condenava irremediavelmente o “teatro filmado”, a crítica prodigaliza, com efeito, seus elogios a formas cinematográficas nas quais uma análise mais atenta deveria, no entanto, revelar avatares da arte dramática. Obnubilada pela heresia do “filme de arte” e de suas seqüelas, a alfândega deixava passar com o carimbo de “cinema puro” os verdadeiros aspectos do teatro cinematográfico, começando pela comédia americana. Examinando com mais atenção, esta não é menos “teatral” que adaptação de qualquer peça de boulevard ou da Broadway. (BAZIN, 1991, p. 125)

Porém, difícil é separar uma arte da outra, já que a teatralidade se faz presente desde os primeiros filmes, nos quais os atores carregam consigo a cultura cênica adquirida nos palcos, atuando em planos estáticos, em deslocamentos

laterais e exagero no gestual. “A encenação dos primeiros filmes era puramente teatral: câmera imóvel, distância axial invariável, incidência angular uniformemente frontal e sempre à altura do peito e do olhar.” (MONTEIRO, 2011, p. 29)

No início do século XX, muitos artistas de teatro passaram a atuar nos filmetes como forma de se manterem financeiramente. Assim, atrizes como Sarah Bernhardt, a grande diva do teatro da época, deixa-se filmar em uma encenação de Hamlet. A criação da “*Film D’Art*”, em 1908, se utiliza dos grandes nomes do teatro para atrair a atenção:

Além do “*film d’art*”, baseado em parte no teatro naturalista, em parte no boulevard, o cinema, influenciado pela comédia, investiga a mímica, os ritmos, os gestos do *clown*, apropriando-se da linguagem do circo associando ironia e poesia no retrato crítico da sociedade, como nos primeiros filmes de Charles Chaplin. (MONTEIRO, 2011, p. 8)

Nos filmes mudos de *Carlitos*, do *Gordo e Magro*, *Buster Keaton*, entre outros, também se verifica a teatralidade e a influência das comédias de *boulevard*. Jacques Aumont (2008) apud Monteiro (2011) “acredita que o cinema mudo contém o “vestígio da tradição” da pantomima. Para isso, cita as primeiras experiências de Griffith muito ligadas a um dicionário de gestos precisos, de situações cujas complexidades são reveladas através de ritmos rápidos e em códigos precisos.”

A partir do surgimento do cinema falado a maioria das exhibições nas salas de cinema é de filmes classificados como “teatro filmado” que como já citado anteriormente, eram a projeção na tela de peças de teatro, estabelecendo um diálogo entre esse gênero e o cinema.

3.2 O cinema encontra Shakespeare

Segundo Silva (2013, p. 18), são muitos os produtos culturais encontrados atualmente baseados nas peças de Shakespeare, veiculados em diferentes mídias (rádio, TV, cinema, quadrinhos, videogames, etc.) e, assim, adaptados à linguagem de cada uma delas. Ainda segundo Silva, há filmes de Shakespeare adaptados em Gana, na Índia, no Egito, na Finlândia, para citar alguns dos países que não fazem parte dos grandes “centros culturais” conhecidos, assim como “[...] podem-se encontrar histórias em quadrinhos adaptadas de diversas maneiras (desde histórias da Turma da Mônica, passando por *graphic novels* como *Macbeth*, de John

McDonald e Hamlet, de Neil Babra, até a famosa série Manga Shakespeare [...]” (SILVA, 2013, p. 19)

Mas o que demonstra toda essa variedade de adaptações em diferentes mídias, em épocas distintas e em tão diversas linguagens? A resposta parece ser clara quando se percebe que se o interesse pela obra de Shakespeare permanece vivo e sempre renovado; talvez seja o fato de que o texto do autor é capaz de transitar por variados meios de expressão e distintas culturas mantendo-se, mesmo assim, interessante, intrigante e instigante. Além disso, a complexidade de sua obra, assim como sua singularidade artística e estilo próprio também são fatores que podem ser apontados como motivadores do universalismo de suas histórias.

De acordo com Leão,

A obra de Shakespeare é extraordinária porque ele reuniu dois notáveis talentos em um só: o do dramaturgo e o do poeta. A sua permanente atualidade através dos tempos e lugares diversos adviria do fato de ele ser dotado de “miríades de mentes” como disse o poeta e crítico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), o que lhe permitia pintar perfis de várias personagens psicologicamente críveis, e ver sempre os dois ou mais lados de uma mesma questão. (LEÃO e SANTOS, 2008, p. 17)

Assim, registram-se na história do cinema, desde o seu início, inúmeras adaptações e até mesmo apropriações da obra do Bardo inglês. A primeira delas foi feita de forma rudimentar e conta com apenas 04 cenas filmadas ao ar livre, cujo cenário foi trazido da montagem teatral que estreou em Londres simultaneamente ao filme, *Rei João*. Trata-se da filmagem da interpretação do ator Sir Herbert Beerbohm Tree, considerado um dos maiores atores ingleses do século XIX. (LEÃO, 2008, p. 265)

Depois dessa primeira incursão do cinema no teatro shakespeariano, somente no período do cinema mudo, entre 1896 a 1929, foram produzidos 500.000 filmes (curtas-metragens) e dentre eles, cerca de 400 a 500 foram adaptados das peças do autor, e eram produções realizadas em diversos países, tais como Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, França e Itália. (LEÃO, 2008, p. 266)

Na primeira fase de Shakespeare no cinema, a relação entre filme e teatro era extremamente estreita: os filmes originavam-se de produções teatrais, com o objetivo de promovê-las. Esse é o caso de Hamlet (1900), de Sarah

Bernhardt⁴⁷(1844-1923), *debut* da celebrada atriz no cinema, e exibido na Exposição Universal de Paris (1900).

Para Bazin (1991, p.156), o teatro filmado da forma como foi feito nos primeiros anos do cinema trouxe a este enriquecimento e elevação já que são os textos clássicos aceitos como irretocáveis e detentores de prestígio e aceitação indiscutíveis.

Segundo Leão (2008, p.268), uma boa amostragem da presença de Shakespeare nos primeiros anos do cinema é o DVD intitulado *Silent Shakespeare*⁴⁸ (2004), realizado pelo *British Film Institute*, que apresenta 07 (sete) filmes produzidos nos Estados Unidos, Inglaterra e Estados Unidos com duração aproximada de 10 a 15 minutos cada um e que demonstram as primeiras estratégias que o cinema adotou para adaptar as peças do autor. Os filmes selecionados são:

1. **REI JOÃO** (Grã-Bretanha, 1899) – filme composto por 04 cenas filmadas ao ar livre, que utiliza como cenário um pano de fundo, o mesmo utilizado pela peça de mesmo nome que estreou simultaneamente ao filme. Esse fato demonstra a relação da arte iniciante com a arte consagrada. Trata-se de teatro falado; (LEÃO, 2008, p. 265)
2. **TEMPESTADE** (Grã- Bretanha, 1908) – a filmagem fez uso de maquetes, fusão de imagens e *stop-motion*⁴⁹ para realizar as cenas de magia; (LEÃO, 2008, p.268)

⁴⁷Uma das mais conhecidas atrizes de teatro de sempre.Nasceu em Paris, França, a 22 ou 23 de Outubro de 1844; morreu em Paris, a 26 de Março de 1923.Bernhardt fez sua reputação nos palcos da Europa na década de 1870, e logo passou a ser exigida pelos principais palcos do continente e dos Estados Unidos. Conquistou uma fama de atriz dramática, em papéis sérios, ganhando o epíteto de "A Divina Sarah". Seu papel mais marcante foi o da peça A Dama das Camélias de Alexandre Dumas. Visitou o Brasil quatro vezes, as duas primeiras ainda durante o reinado de D. Pedro II. Na última visita, durante uma encenação, sofreu um acidente que lhe gerou sérios problemas em sua perna e que culminou, anos depois, em sua morte.(Fonte: Portal da História: biografias. <http://www.argnet.pt/portal/biografias/bernhardt.html> Acesso em 28 jun 2016)

⁴⁸ Links disponíveis no youtube:

KingJohN(1899)<https://www.youtube.com/watch?v=SXCvWkjCTvo&list=PLY0HG7j1maOggX2iKWtEskgkr1lc-Prv&index=1>; Hamlet (1899) https://www.youtube.com/watch?v=Mp_v_dP8s-8&index=2&list=PLY0HG7j1maOggX2iKWtEskgkr1lc-Prv; The Tempest (1908) <https://www.youtube.com/watch?v=iaXOapmEWLo&index=3&list=PLY0HG7j1maOggX2iKWtEskgkr1lc-Prv>; A Midsummer Nights Dreams – Vitagraph – USA <https://www.youtube.com/watch?v=Yjlc-8RRJ2c&index=5&list=PLY0HG7j1maOggX2iKWtEskgkr1lc-Prv>Acesso em 11 jul 2016

⁴⁹ O *stop motion* é uma sequência de fotografias do mesmo objeto ou pessoa que se movimenta levemente a cada quadro, cada segundo de um vídeo produzido em *stop motion* precisa de mais ou

3. **SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO** (EUA⁵⁰, 1909), filmados nos parques de Nova Iorque, iniciando uma prática que se tornaria muito comum no cinema, o uso de locações. O filme também utilizou dos recursos de sobreposição e fusão de imagens, assim como de truques óticos para poder reproduzir as aparições do espírito da floresta, *Puck*; (LEÃO, 2008, p.268)
4. **REI LEAR** (Itália, 1910) – o enredo da peça nesse filme se apresenta de forma resumida e foi colorido com *stencil*⁵¹. Na abertura, vê-se o bobo da corte sentando-se no trono antes do rei; (LEÃO, 2008, p.268)
5. **NOITE DE REIS** (EUA, 1910) – com Charles Kent⁵² no papel principal, o filme conseguiu condensar todo o enredo da peça que é bem extensa. (LEÃO, 2008, p.268)
6. **O MERCADOR DE VERONA** (Itália, 1910) – filme produzido na própria Verona, colorido manualmente e com atores italianos. (LEÃO, 2008, p.268)
7. **RICARDO III** (Grã – Bretanha, 1911) – trata-se de uma redução fiel da montagem da peça de mesmo nome feita por Frank Benson. Foi realizada no próprio teatro de *Stratford*. (LEÃO, 2008, p.268)

Ainda de acordo com Liana Leão (2008, p. 269), há outras duas peças que merecem ser mencionadas: *Macbeth* (1908) que inclui a cena do assassinato de Duncan que na peça ocorre fora do palco, e *Ricardo III* (1912), que é o primeiro longa-metragem adaptado de uma peça de Shakespeare e conta com 55 minutos de duração e um orçamento de 30 mil dólares, considerado muito alto para a época. Além disso, o filme apresenta cenas externas (locações) e cenas de estúdio e ainda a combinação de linguagem expressionista e realista.

Vale ressaltar que nos primeiros anos do cinema a vinculação do nome de Shakespeare e de sua obra à arte que surgia tinha como objetivo não só a

menos 24 quadrados, isso dá a ideia de movimento contínuo. O primeiro filme gravado em stop motion foi *Viagem à Lua*, em 1902 do francês George Méliès.

⁵⁰ Estados Unidos da América

⁵¹ O estêncil é uma folha de papel, plástico ou metal, com letras ou desenhos recortados, usado como matriz negativa para produzir estas letras ou desenhos em uma determinada superfície, aplicando tinta através do corte na folha. Sua origem é chinesa. (Fonte: <http://stencilpg.blogspot.com.br/2011/10/origem-do-stencil.html> Acesso 28 jun 2016)

⁵² Ator inglês, nascido em Londres em 1852, atuou por mais de 30 anos no teatro quando migrou para os EUA e entrou para a indústria do cinema, em 1908, no filme *Macbeth*. Além de ator, foi também diretor na Vitagraph e um dos primeiros a utilizar o recurso do close-up. Morreu em N.Y em 1923. (Fonte: http://www.IMDb.com/name/nm0448682/bio?ref=nm_ov_bio_sm Acesso 28 jun 2016)

divulgação das peças e dos artistas que as encenavam, já que na maioria das vezes os filmes eram resumos dessas peças e os artistas dos palcos eram os mesmos das telas, como também conferir ao cinema prestígio e proporcionar ao público em geral a oportunidade de conhecer os textos clássicos e os grandes artistas teatrais. O fato de o cinema ser mudo facilitava ainda esta divulgação, pois não havia a barreira da língua.

O que se pode verificar nessa relação entre o teatro e o cinema é que no princípio ela se fez de forma exploratória e interesseira, tendo em vista que a primeiro serviu não só de fonte temática, mas principalmente de trampolim para o alcance do prestígio cultural e, conseqüentemente, da audiência não só da classe popular como também da classe média que muito se interessava (e ainda se interessa) pela indústria cinematográfica devido aos fatos aqui já apontados.

[...] as motivações históricas de levar a literatura canônica para o cinema foram muitas, porém uma razão se destaca, por ter sido um movimento consciente e coordenado em favor da adaptação fílmica: a busca dos produtores e exibidores de cinema, a partir da segunda metade da primeira década do século XX, por um público burguês letrado, com poder aquisitivo para tornar o espetáculo cinematográfico em um evento menos popular e mais estilista (COSTA e MACHADO apud SILVA, 2013, p. 36)

Apesar de intensa e até mesmo íntima, a relação entre o teatro e o cinema, no entanto, passou por diversos ataques e chegou até mesmo a ser chamada de vergonhosa e vulgar por muitos escritores, críticos literários e apreciadores da literatura. A escritora britânica Virginia Woolf, por exemplo, criticou veementemente uma adaptação de *Anna Karenina* de Tolstoi, em um artigo publicado em 1950. No texto, ela acusava o filme, [de acordo com Silva (2013, p. 35), provavelmente uma adaptação produzida por Pathé em 1911 ou por Gardin em 1914] de ser algo sem criatividade e sem originalidade, já que considerava o cinema como um parasita da literatura cujos enredos não revelavam a especificidade daquela que viria a ser chamada de sétima arte.

Desse entendimento da relação entre cinema e literatura como parasitário e subserviente, até chegar à ideia mais corrente hoje em dia, que entende o fenômeno a partir das noções de dialogismo e intertextualidade, passaram-se não apenas inúmeros momentos de desenvolvimento e consolidação da linguagem cinematográfica, como também diversos aportes teóricos que refletiram sobre o problema. (SILVA, 2013, p. 35)

Nos primeiros estudos sobre a relação do cinema com a literatura, os conceitos nos quais se fundamentavam as teorias eram o de fidelidade ao texto, essência da obra e especificidade da arte.

Cabe aqui destacar a noção de fidelidade que permeia o julgamento dos críticos e espectadores de cinema, pois segundo Stam (2008, p.20) essa noção ganha força persuasiva a partir do entendimento geral de que: “(a) algumas adaptações *de/ato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fonte;(b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes.”

Pode-se acrescentar como enriquecedor para esse debate, o conceito de fidelidade no qual se baseia a relação texto original/tradutor, onde se espera que o segundo tenha um compromisso de fidelidade com as expectativas, necessidades e possibilidades do receptor final.

Segundo Aubert (1994, p. 75), “vislumbra-se que o requisito da fidelidade tende a requerer do tradutor a busca e o estabelecimento de um *locus* de equilíbrio entre o centrífugo (a tendência à alteridade) e o centrípeto (a procura pela identidade).”

Na contramão dessa noção de fidelidade, destaca-se o pioneirismo de André Bazin que em defesa da adaptação lembrou em seu artigo “Por um cinema impuro” que o recurso da adaptação partindo de uma obra “fonte” para a criação de uma “derivada”, foi utilizado pelas artes em geral e, portanto, recorrente na história da evolução de cada uma delas.

Será que o cinema, ou que resta dele, é hoje incapaz de sobreviver sem as muletas da literatura e do teatro? Estaria em vias de se tornar uma arte subordinada e dependente, de um número *extra*, de alguma arte tradicional? [...] Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. [...] O cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro. (BAZIN, 1991 p. 84)

A relação cinema – literatura tem sido estudada e esmiuçada desde que surgiu, ou seja, a partir do momento em que o cinema começou a criar seus enredos e filmes baseando-se nas narrativas clássicas de autores consagrados tanto da literatura quanto do teatro, sorvendo destes o que julgava mais adequado em cada época e para cada objetivo. Desde então, ela tem sido questionada, categorizada, renegada, classificada como vulgar, e até mesmo, nas teorias e estudos mais

aprofundados e mais atuais, aceita e qualificada como inevitável e salutar para o crescimento da nova arte.

Sendo essa relação tão antiga e tão intensa, não é de se admirar que exista um vasto campo de estudos sobre esse fenômeno e que esse campo se divida de acordo com as abordagens distintas e análises determinadas. Para Silva, essas abordagens podem ser classificadas de acordo com seus focos específicos: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso.

Nos estudos estilísticos, o foco de análise é no modo como a literatura influenciou (e ainda influencia) na criação e no desenvolvimento da linguagem cinematográfica, seja no seu viés clássico-narrativo, seja no recorte mais específico do cinema experimental e de vanguarda. [...] No segundo caso, os estudos históricos, a relação entre cinema e literatura aprofunda o recorte diacrônico de análise, investigando como um período na história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relacionam com a literatura. [...] No terceiro tipo de análise, os estudos de caso, encontramos o mais amplo escopo de análises, em termos quantitativos, referente ao campo de estudos de cinema e literatura. Nesse tipo de investigação, consolidou-se a utilização de uma metodologia comparativa que posiciona lado a lado, texto-fonte e filme adaptado, a fim de se estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, resultantes do processo adaptativo. (SILVA, 2013, p. 38)

No caso deste estudo, será verificado como a presença da literatura influenciou o cinema por meio da apropriação de seu repertório expressivo e genérico para criar a sua própria linguagem, utilizando os elementos estruturais encontrados não só na literatura como também no teatro (sucessão de cenas separadas de acordo com o tempo e o espaço, ritmo da narrativa, identificação dos personagens, diálogos entre eles, entre outros) que, segundo Silva (2013), tornaram-se também os elementos primordiais do cinema clássico-narrativo.

3.3 O cinema como arte narrativa

O cinema é arte narrativa em sua essência, assim como a literatura e o teatro, porém cada uma dessas artes se utiliza de linguagens diferentes para exercer esse papel. Enquanto a literatura se utiliza primordialmente das palavras para acionar os sentidos do leitor que transformam o texto em imagens únicas, dentro de suas mentes, o teatro transporta o texto para a oralidade dos atores e depende da performance desses atores e da interação com o público para que a

comunicação se efetive; já o cinema se utiliza das imagens em movimento, que serão absorvidas pelo espectador e, muitas vezes, serão decodificadas por meio de sons e palavras.

Enquanto na literatura as imagens são construídas no campo mental e cada leitor as construirá de acordo com a sua própria vivência e cultura, no teatro as cenas se constroem diante dos espectadores, de acordo com a visão do diretor, a interpretação dos atores e o desempenho daquela apresentação para aquele público específico.

Já no cinema, as imagens podem ser vistas, ao mesmo tempo, por inúmeras pessoas, e serão aquelas construídas pelo olhar do diretor, de acordo com a sua visão de mundo e a sua cultura, porém, serão as mesmas imagens para todos os espectadores.

Dessa forma, essas artes estão interligadas, embora se utilizem de linguagens diferentes. Assim, a arte cinematográfica traz embutida em si o processo narrativo, tendo como matéria prima desse processo a imagem, diferente da literatura, cujo elemento essencial é a palavra, e do teatro, cujo elemento de apoio é a própria atuação.

O cinema nasceu como “forma de espetáculo” cujo objetivo era entreter um público que tinha pouco ou nenhum conhecimento cultural com imagens do cotidiano que apareciam em uma tela em movimento, causando nesse público espanto e certo fascínio. No entanto, com o tempo, esse fascínio diminuiu, já que a exibição dessas imagens em movimento já não era novidade e, assim, era preciso criar algo que pudesse prender a atenção da audiência e, para tal, criou-se o discurso fílmico.

Para Costa (2005, p. 113), nos anos de 1906 a 1915 a nova arte sofreu uma pressão para se tornar mais narrativa, causada não só pelo aumento da lucratividade do cinema, a nova forma de organização da atividade cinematográfica, tanto de produção quanto de exibição, baseada em moldes industriais, como também pela diversificação do público, a tendência à moralização dos temas e as adaptações das obras clássicas para agradar a audiência.

A linguagem fílmica com organização narrativa veio trazer ao cinema, no início do século XX, a sua sobrevivência e, porque não dizer, a sua salvação, pois foi

por meio da transformação do mero espetáculo de imagens em movimentos em arte de entretenimento e lazer que o cinema se tornou a indústria que é hoje.

A tríade formada por essas três artes tem base nessa necessidade de aceitação pela qual o cinema passou, já que para atrair a audiência precisava contar histórias que fossem bem aceitas e bem compreendidas e, acima de tudo, precisava trazer para as salas de exibição um público mais “seleto” para que fosse finalmente reconhecido como arte. Ou seja: a busca pela legitimação ajudou a estabelecer o cinema como arte narrativa.

Desde há mais de um século que a maioria das pessoas vai às salas de cinema para seguir histórias. E pagam para isso. O cinema comercial deve essencialmente a sua fortuna, artística e econômica, ao domínio da arte de narrar. (GARDIES apud COELHO, p.28, 2011)

Para recontar na tela as histórias contadas nas páginas dos livros ou nos palcos, era preciso criar uma linguagem própria para o cinema, que trouxesse ao espectador o entendimento da narrativa. Com os efeitos especiais criados por Méliès unidos ao talento de jovens cineastas como D.W. Griffith foi possível produzir um cinema ficcional e narrativo no qual a dificuldade para expressar as nuances do texto literário obrigou a criação de truques de ilusão de ótica, novas maneiras de utilizar a câmara, novos ângulos e muitos recursos técnicos que ajudaram a criar a linguagem cinematográfica como hoje é conhecida.

O advento do cinema falado trouxe uma mudança de postura por parte dos produtores e donos dos grandes estúdios, pois o fato do filme a partir daquele momento, utilizar cenas com diálogos, acrescentou importância ao enredo e, principalmente, à história a ser contada. Por isso, os executivos desses estúdios julgaram que os profissionais mais qualificados para elaborar os roteiros de seus filmes seriam os grandes escritores, tais como: Faulkner, Fitzgerald, Steinbeck e outros, oferecendo a eles regalias e altos salários.

No entanto, essa associação de grandes escritores, tidos como mestres das palavras, com a indústria cinematográfica e todas as suas nuances nem sempre produziu sucessos de público e crítica. De acordo com Carrière, os resultados dessa parceria por vezes foram excelentes, porém, em outras delas, se mostraram desastrosos.

Alguns historiadores falam até num declínio simultâneo da linguagem cinematográfica, como se o uso do diálogo de maneira pródiga e às vezes excessiva predispucesse os diretores à preguiça, suprimindo a necessidade de tomadas poderosas, compactas, luminosas e emblemáticas, cada uma

das quais – em grandes filmes mudos de Fritz Lang e Buster Keaton – alguns anos antes, parecia conter o filme inteiro. (CARRIÈRE, 2014, p. 47)

A linguagem puramente visual do cinema mudo, cuja compreensão era universal e independia de traduções, se transforma em uma linguagem combinada de imagens e sons, principalmente de diálogos que deveriam ser compreendidos por toda a audiência para que a narrativa pudesse fazer sentido.

Para Carrière, o século XX testemunhou a criação de uma nova linguagem que foi paulatinamente se transformando e se adaptando à necessidade que a nova arte tinha e tem de conseguir expressar qualquer coisa, como sentimentos distintos e perfis psicológicos variados dos personagens retratados na tela.

Ao longo dos anos, com o desenvolvimento da arte cinematográfica, essa linguagem se tornou tão familiar que ficou gravada na memória cultural, onde as sequências cinematográficas são tão numerosas e interligadas que se constituem em um rio semântico onde podemos nadar sem esforço, tão familiares são as suas correntes. (CARRIÈRE, 2014, p. 47)

Para Sarmiento, o cinema tem uma dívida histórica com a literatura, pois foi por meio dela que a nova arte aprendeu a falar. D.W. Griffith, precursor do cinema clássico, encontrou nos processos narrativos dos romances de Dickens, a inspiração para construir uma nova linguagem.

Griffith admitiu ter se inspirado na obra *Grandes Esperanças* (1861) para conceber e consumir na tela os recursos de linguagem elementares para sua produção cinematográfica. Griffith ansiava por avançar sobre a pobreza da câmera fixa, que mantinha o cinema num patamar precário de “teatro filmado” (BRITO, 2006 apud SARMENTO, 2016, p. 7)

A criação da linguagem cinematográfica se consolidou por meio das adaptações fílmicas, já que a necessidade que um diretor, ao tentar contar uma história originalmente constituída de palavras, precisaria encontrar uma forma para demonstrar na tela não só o cenário, as características físicas e as mudanças climáticas da cena, mas, principalmente, expressar as alternâncias de pensamento, humor e as características psicológicas das personagens.

É evidente que a influência da literatura sobre o cinema tinha seus limites, porque, além dos recursos alcançados somente na narrativa literária, existiam impossibilidades técnicas: como conseguir, por exemplo, a variação de angulação existente na narração de Dickens. No entanto a invenção da câmera móvel resolveu essa questão. Uma vez conseguida essa mobilidade, todo um leque de possibilidades semióticas, ou seja, propriamente fílmicas e não só técnicas, se abriam. A imaginação do cineasta se estendia agora não só com capacidade de narrar com a desenvoltura e a fluidez do escritor, mas também, de o fazer diferentemente

dele, criando efeitos que a literatura jamais sonhara com especificidades próprias. Consolidou-se, então, a filmografia Griffith via Dickens. (SARMENTO, 2016, p 8)

Para Griffith, considerado o pai da linguagem cinematográfica, as leituras que fez dos romances de Charles Dickens foram essenciais para que ele fizesse descobertas para encontrar a forma narrativa do cinema, pois a partir do procedimento narrativo de Dickens e das técnicas romanescas empregadas em seus romances é que Griffith passou a utilizar recursos tais como alternar visões panorâmicas com closes, que poderiam trazer para o filme o mesmo efeito que o autor criou nos seus textos. A intenção do diretor era “imitar” o romance de Dickens, mas acabou criando uma linguagem específica, genuinamente cinematográfica. (BRITO, 2006, p. 5)

Ao se estudar a literatura e o cinema e tentar estabelecer uma comparação entre essas duas artes, o estudioso percebe que são duas formas de expressão fundamentadas em signos e códigos muito diferentes: “a literatura, acredita-se, não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura.” (BRITO, 2006, p. 63)

Da mesma forma, ao se verificar a história da relação do teatro com o cinema, verifica-se que ela formou-se, primeiramente, em bases servis, causando uma rejeição por parte daqueles que desejavam criar uma nova arte independente daquelas já existentes, e chega-se à conclusão que apesar de terem elementos comuns (atores, encenação, iluminação, etc.) suas linguagens são diferentes. “O cinema é o templo da imagem e do som, enquanto o teatro é o templo do ator, da atriz e da palavra.” (MOCARZEL, 2012)

Contudo, a história do cinema comprova que essas artes sempre tiveram laços entre si que se mostraram, desde o princípio, profícuos, oportunos e porque não dizer, rentáveis. A explicação para relação tão íntima e inquebrantável não parece estar nas diferenças encontradas entre suas linguagens e seus universos semióticos, mas sim na semelhança da vocação narrativa que ambas possuem.

A contribuição que a literatura deu ao cinema é enorme e, de acordo com cineastas e críticos de cinema, essa relação já estava fadada a existir antes mesmo da criação da sétima arte, já que se pode encontrar no texto de vários autores qualidades narrativas indispensáveis para a realização de um filme.

O crítico francês Jacques Nantel, no ensaio "*Marcel Proust et la vision Cinématographique*", demonstra, com grande propriedade, a qualidade fílmica de certas descrições em "*Em busca do tempo perdido*", a aproximação a ambientes "preconizando" verdadeiras *plongées*⁵³ e as introduções a personagens novos no romance, prefigurando *travellings* e primeiros planos cinematográficos. E agora que o cinema de Hollywood vem de descobrir Jane Austen (Cf. as adaptações de *Sense and Sensibility* e *Emma*), podemos muito bem nos dar conta dos verdadeiros "roteiros de filmes" em que se constitui a maioria dos seus romances, repletos de diálogos em ambientes fechados e quase sem descrições de paisagens. (BRITO, 2006, p. 65)

A explicação para que a obra de Jane Austen tenha ultimamente chamado a atenção do público pode estar no interesse que este tem pelos assuntos relacionados ao gênero humano e na mudança do comportamento da sociedade através dos tempos. A obra de Austen dá um excelente subsídio para que os roteiristas discutam e principalmente retratem o papel da mulher na sociedade, que é um tema atual, partindo do século XVIII. "É inegável a simbiose que existe entre a prosa de ficção de Jane Austen e a tela do cinema e por isso mesmo esse fenômeno vem sendo intensamente explorado." (MACDONALD, 2003 apud AGOSTINHO, 2006, p. 32)

É importante ressaltar, como já citado neste estudo, que foi por meio de obras clássicas de um autor canônico que o cinema "aprendeu a falar", pois segundo Brito,

Ansiando por avançar sobre a pobreza da câmera parada do início do século, que mantinha o cinema num patamar precário de mero "teatro filmado", foi nas páginas narrativas de Dickens que Griffith foi se basear para ousar lances expressivos como, por exemplo, variar a posição da câmera em relação ao material a ser filmado, o que criou, automaticamente e para sempre, uma verdadeira tipologia do plano cinematográfico, desde o plano geral, que descortina paisagens inteiras, ao plano hiper-aproximado, que mostra detalhes diminutos, como uma unha humana ou uma asa de inseto, ou seja, descobriu como transferir sua vocação narrativa para a tela de forma a se fazer entender e, principalmente, a se tornar fascinante para a sua audiência. (2006, p.65)

Assim, de acordo com o mesmo autor, o mais importante para Griffith e a criação da linguagem cinematográfica que viria a ser adotada por todos os diretores, foi a lição de que no processo de narrar visualmente uma história os planos diversos distintos poderiam e deveriam ser combinados. Assim como um autor faz quando

⁵³ O Plongée, que significa mergulho em francês, é também conhecido como **Câmera Alta**, é o termo usado para definir um tipo de enquadramento em que a câmera filma o foco principal da cena **de cima para baixo**, situando o espectador em uma posição mais acima do objeto, olhamos a imagem como se estivéssemos mais altos, olhando de cima. (Fonte: Bela Arte, cinema. Disponível em <http://belaartecinema.blogspot.com.br/2013/10/o-que-e-plongee-e-contra-plogee.html>. Acesso em 13 jul 2016)

altera o alvo do seu discursos, de um elemento ficcional para outro, também o cinema aprendeu que podia alterar o enquadramento e a própria montagem do filme, trazendo para si o recurso do contraste.

Para Eisenstein (2002), à primeira vista não poderia haver muita afinidade entre a efervescência que ocorria na primeira metade do século XX, em que se via a consolidação da indústria moderna americana, o crescimento da vida urbana, as transações da bolsa de valores, tudo enfim que representava o modelo capitalista instituído nos Estados Unidos da América e a pacífica e patriarcal Londres dos romances de Dickens.

No entanto, para entender a associação da genialidade cinematográfica de Griffith com o texto vitoriano de Dickens deve-se perceber que por trás de toda a efervescência que geralmente é associada às grandes metrópoles americanas existe, concomitantemente, um país com uma complexão mais tradicional, com costumes provincianos e estrutura patriarcal que pode explicar essa relação.

Os fios desses dois Estados Unidos são entrelaçados no estilo e personalidade de Griffith – como nas mais fantásticas de suas sequências de montagem paralela. O mais curioso é que Dickens parece ser fonte de ambas as linhas do estilo de Griffith, que refletem as duas faces dos Estados Unidos: os Estados Unidos Provincianos e os Estados Unidos Superdinâmicos. (EISENSTEIN, 2002, p. 178)

No princípio, o cinema era apenas uma forma de exibição de imagens, uma sequência de tomadas estáticas, nas quais os acontecimentos apareciam em uma sequência ininterrupta, em um enquadramento imóvel e acompanhamento fácil, muito parecido com o que acontecia no teatro. Foi o nascimento da técnica de edição, da montagem das cenas e do estabelecimento da relação entre elas que surgiu verdadeiramente a linguagem cinematográfica e, segundo Carrière (2014, p. 14), “no ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse.”

Ainda segundo Carrière, a verdadeira inovação trazida pelo cinema reside na justaposição de duas cenas em movimento, em que a segunda sucede e anula a primeira. Também a aplicação do deslocamento do ponto de vista trazido pela alternância da câmera e da visão que o espectador tem, pode criar interpretação distinta de uma mesma cena e pode estabelecer relações entre personagens que

embora não estejam no mesmo quadro, por meio do ponto de vista, a audiência consegue perceber essa relação.

Esses processos narrativos, essas comparações, essas impressões, as novas formas dadas aos sentimentos por esses assombrosos deslocamentos e associações de imagens, foram recebidos, no princípio da década de 1920, com espanto e apaixonado entusiasmo, comprovados milhares de vezes. Em 1923, ainda estudante em Madri, ao lado de Federico Garcia Lorca e Salvador Dalí, Luis Buñuel foi a Paris buscar filmes que ilustrassem essas e outras técnicas, o que permitia ver o que nunca havia sido visto – a germinação e o crescimento de uma planta, por exemplo. [...] Um pouco mais tarde, em 1926, Jean Epstein escreveu: “a gramática cinematográfica é específica do cinema.” (CARRIÈRE, 2014, p. 18)

Quando o cinema deixa de ser apenas um invento curioso e inovador, com imagens que se sucedem de forma mecânica, para se tornar um entretenimento para as pessoas de camadas sociais variadas e de formação cultural distinta; quando o cinema se torna um elemento ficcional capaz de contar em poucas horas uma história antes contida em verso e prosa, trazendo para a audiência o entendimento do enredo, a beleza das paisagens, o conhecimento das personagens, quando, enfim, esse mesmo cinema cria a sua própria linguagem e por meio dela estabelece uma relação dialógica com o seu espectador, nesse momento, o cinema se torna arte, fundamental para a evolução de todas as demais artes que viriam depois e única para se manter até hoje fascinante e imprescindível.

4 SHAKESPEARE, SUA ERA E SUA OBRA

A vida e a obra de William Shakespeare têm sido estudadas durante séculos e muitas descobertas a seu respeito foram realizadas desde a primeira biografia sobre ele, elaborada por Nicholas Rowe⁵⁴ em 1709, até a data de hoje. Portanto, os estudos sobre ele mantêm-se em constante atualização.

Para Leão e Santos (2008), grande parte das biografias feitas até hoje sobre o Bardo inglês baseiam-se em probabilidades históricas, documentos da época e, principalmente, na sua própria obra e no seu desenvolvimento como escritor para poder criar um retrato aproximado de sua vida.

Há biografias que trazem dados indisputáveis já que se baseiam em manuscritos e documentos, a maioria dos quais, compilada na década de 1930 em dos volumes pelo estudioso E. K. Chambers em *William Shakespeare: a Study of Facts and Problems*, mais tarde, atualizada por Samuel Schoenbaum em *William Shakespeare: a Documentary Life*, cuja primeira edição data de 1975. (LEÃO e SANTOS, 2008, p. 20)

O interesse que desperta a vida do poeta se justifica pela imensa influência que sua obra tem, não só na língua e na literatura inglesas, como também na literatura universal. Influência essa que tem se traduzido em inúmeros estudos, montagens teatrais, adaptações literárias e, é claro, em adaptações fílmicas, foco deste estudo.

4.1 O nascimento do poeta e a sua formação cultural

William Shakespeare nasceu em abril de 1564, em Stratford-upon-Avon, cidade situada no condado de Warwickshire, ao sul de Birmingham, na Inglaterra. Era filho de John Shakespeare e Mary Arden, e seu batismo está registrado no dia 26 de abril do mesmo ano, na paróquia de Stratford. Por não haver registro do dia exato de seu nascimento, convencionou-se que o fato ocorreu no dia 23 de abril, pois nesse mesmo dia, em 1616, o poeta morreu, aos 52 anos, em sua cidade natal⁵⁵.

⁵⁴ Nicholas Rowe (1674–1718), dramaturgo, poeta e escritor inglês. Foi o organizador da primeira edição moderna das obras dramáticas de William Shakespeare, que publicou em seis volumes em 1709. (Fonte: British Library. Disponível em <http://www.bl.uk/collection-items/the-first-illustrated-works-of-shakespeare-edited-by-nicholas-rowe-1709> Acesso em 18 jul 2016)

⁵⁵ Os dados biográficos contidos neste estudo tiveram como fonte principal o livro SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA devidamente indicado nas referências.

A mãe de Shakespeare era filha de um próspero fazendeiro e trouxe consigo, quando do casamento, um dote considerável, que contribuiu muito para a estabilidade da família formada pelo casal e seis filhos. O pai do poeta também era filho de fazendeiro e exerceu vários ofícios como lueiro, curtidor de peles, comerciante de lã, cevada e madeira, com os quais alcançou a prosperidade, alcançando também prestígio ao desempenhar alguns cargos públicos importantes. Mais tarde, sofreu alguns reveses financeiros e políticos, o que o obrigou a se retirar da vida pública.

Tendo nascido em uma família com certa projeção na comunidade e favorecida financeiramente, Shakespeare recebeu educação formal no padrão das escolas elisabetanas, onde os meninos aprendiam latim e com esse aprendizado podiam ter acesso aos textos clássicos e também ao mundo culto da época, pois o latim era a *lingua franca*⁵⁶ utilizada pela igreja, universidades, diplomacia, medicina e pela área legal.

Os professores da escola de Stratford tinham formação reconhecida, e muitos deles inclusive tinham se graduado em Oxford, cidade vizinha a Stratford. Os estudantes tinham que aprender a traduzir, fazer versões e ler os clássicos para que o estudo do latim fosse completo, o que teve grande influência na obra de Shakespeare, já que há várias referências a Ovídio, Sêneca e Plauto em suas obras. Além disso, o ensino da época também dava muita ênfase ao estudo da retórica e da lógica.

Os alunos faziam exercícios de linguagem tais como escrever cartas, ensaios e preparar discursos, que eram também apresentados oralmente. Além disso, reescreviam textos em que precisavam empregar metáforas, alegorias, ironias, hipérboles e outras figuras de linguagem. Também traduziam textos do latim para o inglês e do inglês para o latim. [...] os exercícios de retórica incluíam também a *imitatio*⁵⁷ e a *controversiae*⁵⁸. (LEÃO, SANTOS, 2008, p. 24)

Evidentemente, toda essa erudição trouxe ao trabalho de Shakespeare não só conhecimento e embasamento cultural para os seus textos, como também, o ajudou a se tornar um dos mais criativos autores no quesito linguístico já que,

⁵⁶ **Lingua franca** (sem acento no 'i') é uma expressão latina para língua de contato ou língua de relação resultante do contato e comunicação entre grupos ou membros de grupos linguisticamente distintos para o comércio internacional e outras interações mais extensas. No Império Romano e no milênio seguinte a *lingua franca* foi o grego no oriente e o Latim no ocidente. (fonte: <http://www.galaor.com.br/lingua-franca>)

⁵⁷ Exercício que ensinava os alunos a fazerem textos semelhantes às obras em latim que estudavam.

⁵⁸ Exercício que fazia os alunos defenderem dois pontos de vista opostos sobre o mesmo assunto.

segundo Leão e Santos (ibid., p. 24), o dicionário *Oxford English* registra em torno de 500 (quinhentos) vocábulos que foram cunhados pelo poeta. Afora isso, é notório o talento que Shakespeare tinha para usar as figuras de linguagem e utilizar as palavras de maneira inovadora.

Neste ponto, vale destacar que a era elisabetana foi uma fase de expansão e desenvolvimento da língua inglesa, já que sem ter as limitações das gramáticas prescritivas que só começaram a aparecer no século XVIII, os escritores tinham uma sintaxe flexível que facilitava o uso de “advérbios como verbos, substantivos e adjetivos com verbos e advérbios e também, podiam cunhar palavras através de empréstimos do grego e do latim, e assimilar outras de línguas modernas como o francês, o italiano e o espanhol.” (SANTOS, 2008, p. 170)

E Willian Shakespeare, ainda de acordo com Santos (2008), entre todos os escritores ingleses dessa época, foi que aquele que mediante toda essa liberdade e a sua capacidade criativa se tornou possuidor do maior vocabulário e inventou expressões e frases que atravessaram séculos, e permaneceram no inglês contemporâneo.

Contudo, mesmo assim, recebeu críticas de alguns colegas dramaturgos contemporâneos, como em comentário escrito por Ben Jonson (1572 – 1637) que julgava fracos o latim e o grego do poeta, porém, reconhecimento ao seu talento extraordinário ficou evidente em uma frase cunhada pelo mesmo Jonson que profetizou algo que se confirmaria mais adiante, o fato de que Shakespeare pertencia não a uma época, mas a toda eternidade (“*not of an age, but for all time*”). (LEÃO e SANTOS, 2008, p. 25)

Shakespeare se casou em 1582 com Anne Hathway de Stratford, filha de um importante agricultor de Warwickshire que possuía muitas terras e uma boa casa. O poeta contava com 18 anos na época e Anne tinha 26. O casal foi morar com os pais dele e em 1583 nasceu a primeira filha, Susanna. Em 1585, Anne deu à luz aos gêmeos *Hamnet* e *Judith*. Não há muitos registros de Anne na vida do poeta, por isso, há especulações a respeito da felicidade matrimonial do casal. (LEÃO e SANTOS, 2008, p. 26)

4.2 O contexto histórico-cultural na época em que viveu Shakespeare

A Reforma Inglesa⁵⁹ de 1533 trouxe muitos conflitos para a Inglaterra, pois tinha como objetivo tornar a Igreja Católica Anglicana independente de Roma. A força da Igreja nas comunidades era muito intensa, pois eram os seus tribunais, formados pelos bispos, que decidiam as normas e o comportamento que deveriam ser seguidos pela população.

A partir das novas ideias trazidas por essa ruptura, as comunidades passaram a se dividir, de um lado aqueles fiéis que insistiam em seguir a fé dos católicos e do outro, os reformistas puritanos que “acreditavam que os tribunais das igrejas é que deveriam ser responsáveis por todos os aspectos da vida das pessoas, especialmente os relativos aos comportamentos social e sexual.” (SMITH, 2008, p. 25)

O pai de Shakespeare se enquadrava na primeira categoria e chegou a ser multado por sua posição religiosa. Portanto, esse era o cenário da vida em Stratford, no qual o poeta viveu até sua ida para Londres em torno de 1588.

Segundo documentos existentes na Inglaterra, a John Shakespeare de Stratford-upon-Avon (pai de William Shakespeare) foi concedido um brasão das armas que liga sua família ao *establishment* Tudor por serviços prestados ao rei Henrique VII, fundador da dinastia. John tornou-se próspero e passou a ocupar vários cargos públicos na cidade, gozando assim, de prestígio junto à comunidade, chegando a tornar-se prefeito do lugar. Mais tarde, porém, passa a enfrentar dificuldades financeiras e a ser rejeitado por deixar de freqüentar a igreja, situação essa da qual só seria tirado pelo enorme sucesso profissional do seu filho mais velho. (HELIODORA, 1978, p. 39)

Quando Shakespeare chegou à Londres, encontrou-a cercada por muralhas, nas quais, do lado externo, ficavam as *Liberties* (Liberdades), portanto, fora do alcance da jurisdição e das autoridades.

Segundo Smith (2008, p. 27), era exatamente nesses locais que se instalavam não só os hospitais de leprosos, os asilos dos loucos, as prisões, como também os bordéis e os teatros e, portanto, era para esses lugares que a população se dirigia em busca de entretenimento.

⁵⁹ Também chamada de Reforma Anglicana, foi promulgada no ano de 1534 por Henrique VIII, rei da Inglaterra, e rompia os laços com a Igreja Católica, criando o anglicanismo e tornando-o a religião oficial do país.

“As primeiras obras impressas de Shakespeare foram dois longos poemas narrativos, *Vênus e Adonis* (1593) e *O estupro de Lucrecia* (1594), ambos em honra do conde de Southampton.” (SMITH, 2008, p. 28). O conde era o patrono de Shakespeare e lhe deu uma grande quantia em dinheiro com a qual ele conseguiu entrar como sócio na companhia de atores. Desta forma, ele se transformou não só em ator e autor, como também em sócio de uma companhia e de uma casa de espetáculo, ligando seu nome para sempre à história do teatro inglês e mundial.

No ano de 1596, Shakespeare já era um dramaturgo reconhecido e por isso obteve a concessão de um brasão e um título para si e para toda a família, o que foi importante não só para o seu pai como para ele mesmo, já que a profissão de ator naquela época não era muito bem vista.

No mesmo ano, porém, a família sofreu um grande baque com a morte do único filho homem do poeta, Hamnet (uma variação de Hamlet) o que pode ser sentido no poema contido na peça *Rei João*:

A dor substitui meu filho ausente,
Se deita em seu leito e passeia comigo.
Me olha com seus lindos olhos, repete suas palavras,
Me faz lembrar de todas as suas vidas,
Veste suas roupas.
Tenho então razão para amar a minha. (III,4 apud LEÃO e SANTOS,2008,
p.30)

Nesse período estava a Inglaterra sob o reinado da rainha Elisabeth I (1558 – 1603), Shakespeare e sua companhia já haviam construído o *Globe*, o famoso teatro no qual ele encenava as suas peças, com muito sucesso. Foi o auge do movimento renascentista inglês, quando a literatura e a música se destacavam entre todas as artes.

De acordo com Heliodora (1978, p. 92), são três as premissas que influenciaram os anos de formação do jovem William Shakespeare e ajudaram a torná-lo um dos maiores escritores de todos os tempos: o ambiente familiar e o apoio à dinastia Tudor⁶⁰; os estudos clássicos realizados no *Grammar School* de *Stratford* e as homílias anglicanas da igreja que ele e sua família frequentavam.

⁶⁰ A Dinastia Tudor (1485 – 1603) figura como a mais brilhante da história da realeza dos britânicos. Composta de seis soberanos consecutivos, pelo menos três deles estão entre as figuras mais famosas em história monárquica da Inglaterra e da Grã-Bretanha. Tudo começou quando Ricardo III último rei Stuart, foi derrotado e morto por Henrique de Tudor, de origem galesa, na Batalha de Bosworth Field, Leicestershire (1485), que marcou o epílogo da Guerra das Rosas e, assim, abriu caminho para o início da Dinastia de Tudor, coroando-se como Henrique VII, seu filho como Henrique VIII e os três netos como Edward VI, Maria I e Isabel I, que governaram durante 118 anos. Durante

Algumas das peças produzidas por Shakespeare no período elisabetano são: *Sonho de Uma Noite de Verão*, *O mercador de Verona*, *Ricardo II* e *Henrique IV*. Depois da morte da rainha Elisabete I, ascendeu ao trono o rei Jaime I e também nesse período, algumas peças do famoso autor foram encenadas na corte.

De acordo com Leão e Santos (2008), Shakespeare construiu sua carreira no teatro em Londres, mas manteve sua ligação com Stratford e sua família, tanto que investia muito do dinheiro que ganhava na cidade, comprando uma grande casa e terras.

O apogeu da obra do Bardo é considerado o período de produção de suas grandes tragédias, no qual se enquadra a peça *Romeu e Julieta*, que contrasta com o espírito de reencontro e perdão retratado nos seus romances, criados no final de sua carreira.

Dentre as obras principais de William Shakespeare, destacam-se as relacionadas no quadro abaixo:

PRINCIPAIS OBRAS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Comédias	Tragédias	Dramas Históricos
Sonho de uma Noite de Verão	Tito Andrônico	Rei João
O Mercador de Verona	Romeu e Julieta	Ricardo II
A Comédia dos Erros	Júlio César	Ricardo III
Os Dois Cavalheiros de Verona	Macbeth	Henrique IV, Parte 1
Muito Barulho por Nada	Antônio e Cleópatra	Henrique IV, Parte 2
Noite de Reis	Coriolano	Henrique V
Medida por Medida	Timão de Atenas	Henrique VI, Parte 1
Conto do Inverno	Rei Lear	Henrique VI, Parte 2
Cimbelino	Otelo, o Mouro de Verona	Henrique VI, Parte 3
A Megera Domada	Hamlet	Henrique VII
A Tempestade	Tróilo e Créssida	Eduardo III
Como Gostais	A Tempestade	
Tudo Bem quando Tudo Termina Bem		
As Alegres Comadres de Windsor		
Trabalhos de Amores perdidos		
Pércles, Príncipe de Tiro		

Fonte: <http://williamshakespearebiografiavida.weebly.com/principais-obras.html>

este período, a Inglaterra desenvolveu-se como um dos mais significativos poderes coloniais europeus, expandindo seu domínio pela América e assumindo o controle da Irlanda. Teve um papel proeminente no Renascimento cultural da Europa, com nomes como William Shakespeare, Edmund Spenser e o Cardeal Wolsey. Disponível em <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RBDTudor.html> . Acesso em 12/03/2017

Para Bárbara Heliodora, professora, ensaísta, crítica teatral e estudiosa de Shakespeare, a obra do Bardo tem muitas características intimamente ligadas não só à sua formação como ao “fato de ser ele inglês e elisabetano e, portanto, imbuído do espírito e da cultura do seu tempo.” (HELIODORA, 1978, p. 90)

Em 1610, Shakespeare regressou à sua cidade natal para viver seus últimos anos ao lado da família e longe do burburinho de Londres. Após alguns anos, em 23 de abril de 1616, aos 52 anos, morre o poeta que é enterrado na *Igreja Holy Trinity*, na mesma cidade onde nasceu.

5 A COMPARAÇÃO ENTRE O TEXTO FONTE E O FILME ADAPTADO E O DILEMA DA FIDELIDADE

Um texto, na sua concepção original, seja ele em forma de poesia, prosa ou teatro é escrito segundo as intenções do autor de causar no leitor sensações e emoções determinadas a fim de que sua obra seja compreendida e interpretada segundo a sua ideia e a sua visão de mundo.

Porém, não há garantias para o autor de que sua obra será acolhida da forma como ele deseja, já que muito depende da recepção que esse texto terá não só na sua primeira edição, como também nas que se seguem, principalmente, quando esse texto é traduzido e adaptado de acordo com o público ao qual se destina, segundo a visão de quem o traduz e, não raramente, influenciado pelos preceitos da época da publicação.

Pode-se garantir que a tradução de um texto será fidedigna? É possível ter certeza de que a adaptação de uma obra será fiel ao original? Quando uma obra é traduzida e reeditada após muitos anos, principalmente, quando essa obra já passou por muitas “mãos” e recebeu tantos tratamentos diferentes, será mesmo que ela se mantém intacta e sempre igual à sua primeira versão?

Tome-se como exemplo a Bíblia Sagrada, união de vários livros escritos por pessoas distintas, em épocas diferentes em que a linguagem era diversa e a interpretação dos fatos de acordo com a convenção de cada período. Resultado: hoje se fala em Bíblia hebraica (dos judeus) e Bíblia Cristã (católica romana, ortodoxa ou protestante) e em cada versão dessa obra é possível encontrar diferenças causadas não só pelo entendimento da língua original como pela visão de mundo daquele que a traduz.

A escritura dos livros bíblicos não aconteceu como os romances de hoje, quando um autor, em alguns meses escreve a história do começo ao fim. Um elemento fundamental do povo de Israel era a tradição oral. As histórias eram contadas de pai pra filho e a escritura não era comum. Portanto antes de ter sido colocada por escrito, uma história já existia há muito tempo. Às vezes a mesma história era contada de forma diferente (veja a criação, a diferença entre Gênesis 1 e Gênesis 2). Isso explica as contradições, às vezes, existentes na Bíblia.⁶¹

⁶¹A Bíblia. Org. - Disponível em www.abiblia.org ». Acesso em 07 set 2016;

De acordo com as estimativas, o livro sagrado, forma como a Bíblia é chamada, já foi traduzido para aproximadamente 1500 línguas e dialetos e é, até hoje o livro mais vendido de todos os tempos.

Obviamente que a Bíblia está sempre envolta em controvérsias e questionamentos próprios daqueles que a seguem com a paixão da fé que professam e, muitas vezes, com o radicalismo da religião. E se mesmo revestida de uma aura sagrada e incontestável, a Bíblia suscita tantas discussões, interpretações e versões diferentes, o que dizer, então, das obras clássicas tantas vezes traduzidas, adaptadas e reeditadas?

5.1 – Discutindo os paradigmas da fidelidade e da integridade

Garantir a fidelidade de um texto, principalmente, quando este já foi tantas vezes modificado, seja por necessidade de entendimento linguístico (traduções e versões) ou por intenção de facilitar a sua leitura, como no caso de adaptações infantis, por exemplo, parece quase impossível.

Voltando esse pensamento para o caso das adaptações fílmicas, que é o mote deste trabalho, se apresenta ainda mais difícil manter aquilo que os críticos tradicionais classificam como fidelidade ao texto e quando o filme, na visão desses mesmos críticos, se mostra diverso do original, classificam-no como “infiel”, considerando-o como uma afronta à literatura, principalmente, se esse filme se basear em algum autor canônico.

Segundo Stam (2008), esse julgamento sempre se fundamenta na velha máxima de que o livro é sempre melhor que o filme:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances, como já argumentei anteriormente, muitas vezes tem *sido* extremamente discriminatória, disseminando a idéia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como "infidelidade", "traição", "deformação", "violação", "vulgarização", "adulteração" e "profanação" proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio. Apesar da variedade de acusações, sua motriz parece ser sempre a mesma - o livro era melhor. (STAM, 2008, p.18)

Em que repousa afinal, a noção de “fidelidade” tão reivindicada pelos críticos literários e até mesmo mantra repetido pelos fãs de determinados autores e obras? O que parece ser inegável é que há uma fundamentação real nessa reivindicação na medida em que se sabe que quando uma adaptação é realizada cria-se uma

expectativa de ver na tela a projeção fiel da história criada e, na maioria das vezes, festejada como um clássico “intocável e irretocável”. Contudo, o que a maioria das pessoas parece não perceber é que a adaptação de um romance ou de um texto de teatro, por exemplo, traz como resultado outra obra, e no caso do cinema, outra obra com outra linguagem que já parece impossibilitar essa tão proclamada fidelidade.

Segundo Stam (2008), quando uma adaptação fílmica é declarada como “infidel” ao original, o próprio termo empregado já carrega em si a grande decepção que é assistir a um filme que não consegue captar aquilo que se entende ser a temática e as características fundamentais encontradas no original.

Ainda de acordo com Stam,

A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de/ato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances fontes; (b) algumas adaptações são realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas 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.21),

Desta forma, uma adaptação, principalmente quando é feita para uma linguagem e um meio de comunicação muito diferentes do original, precisa adequar o texto a essa nova situação, e, a partir disso, se tornará automaticamente, de acordo com Stam (2008), diferente da original e como tal impossibilitada de uma fidelidade estrita, uma vez que em um filme a história será contada não só com palavras, mas também com imagens, música, efeitos sonoros e os demais recursos que esse tipo de mídia tem, o que pode dificultar ainda mais a referida fidelidade.

Como já ressaltado anteriormente, o relacionamento entre o cinema e a literatura é antigo e remonta aos primórdios da criação da sétima arte. Já em 1902, pouco tempo depois do ano que é considerado como o marco da criação do cinema (1891), Méliès realizou uma das primeiras, senão a primeira, adaptação de um texto literário para a tela quando filmou **Viagem à Lua**, filme baseado na obra de Julio Verne *Da Terra à Lua*.

No entanto, esse relacionamento tão longo e tão profícuo não indica serenidade e condescendência, pelo contrário. As críticas às adaptações sempre foram e continuam sendo contumazes e muitas vezes avassaladoras, principalmente no que tange ao resultado do enredo e condução do filme, não raramente

classificados pelos críticos como superficiais e desvirtuados do verdadeiro sentido da obra literária original.

O que muitos desses críticos parecem não entender ou fazem questão de não admitir é que o cinema não é uma forma de literatura transformada em imagens. Pelo contrário, é uma forma diferente de contar a mesma história, porém com linguagem e recursos próprios.

5.2 – Teoria e prática da adaptação segundo Bazin e Stam

Segundo Stam (2008, p. 32), para criar um diálogo entre o filme e o livro, a adaptação precisa desempenhar transformações temporais e sobreposições espaciais, além de fusões e deslocamentos metonímicos e metafóricos. E ainda, segundo o autor, “assim como a tradição do romance bifurca nas tradições do paródico *Dom Quixote* e do mimético *Robinson Crusoé*, também o cinema, à época de seu nascimento, divide-se no realismo das “visões” e das “realidades” de Lumière, de um lado, e nos esboços mágicos de Méliès, de outro.”

Tomando-se por base a conceituação de Bakhtin, para quem o autor literário está em um território interindividual, onde a expressão artística é sempre composta por uma “construção híbrida”, e aplicando-se o mesmo preceito ao filme, já que este envolve a intersecção de outros elementos colaborativos, chega-se à seguinte consideração:

E se na literatura a “originalidade” já não é tão valorizada, a “ofensa” de se “trair” um original, por exemplo, através de uma adaptação “infel”, é um pecado ainda menor [...]. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também, qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. (STAM, 2008, p. 20)

O fenômeno que permite essa transmutação da obra original em outra obra, mesmo que baseada no mesmo enredo e nos mesmos personagens, é o dialogismo intertextual existente entre as formas distintas de arte que ultrapassa as amarras da fidelidade.

Gerard Genette (1982) apud Stam (2008, p. 22) criou o termo transtextualidade para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos,”. Segundo o autor, essa relação pode ser dividida em 05 (cinco categorias), entre as quais se encontra a hipertextualidade,

que parece ser aquela que melhor se aplica à adaptação, já que o termo indica a ligação entre um texto já existente (hipotexto) que modificado, ampliado e transformado se torna outro (hipertexto). “Adaptações filmicas, neste sentido, são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (STAM, 2008, p.22)

Toda essa explicação pode ficar mais clara e simples se trazido à discussão o conceito da palavra adaptação, pois sabe-se que em uma definição mais simples adaptar é criar uma obra diretamente ligada a outra já existente, pertencente a um meio diferente. “Dessa maneira, o ato de adaptar, conforme a própria metáfora biológica a que o nome se refere, consiste em uma mudança de habitat (do aquático ao terrestre, do livro à tela), que exige transformação para que possa sobreviver.” (SILVA, 2013, p. 39)

George Bluestone realizou o primeiro estudo em grande escala sobre adaptação, ainda na década de 1950, analisando as versões filmicas das obras fundamentais do gênero romanesco, como *Wuthering Heights*⁶², *Pride and Prejudice*, *The Grapes of Wrath* e *Madame Bovary*. Em termos conceituais, Bluestone constrói o seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Segundo o autor (1973, p. 1), “entre a percepção da imagem visual [cinema] e a concepção da imagem mental [literatura] está a diferença enraizada entre os dois meios”. (SILVA, 2013, p. 41)

Há, contudo, a noção de que um texto teatral é incompleto até que ocorra a sua apresentação, ou seja, uma peça precisa ser encenada no palco para que possa desenvolver seu potencial estético. Por isso, de acordo com Silva (2013), o cinema estabeleceu desde o princípio uma relação muito intensa com o teatro, já que ambos têm como elemento fundamental o aspecto performático.

De acordo com Bazin, ao se rever filmes burlescos antigos percebe-se que a atuação do elenco remete ao teatro primitivo, mais ainda, que o cinema permitiu que algumas situações, que no teatro eram restritas ao tempo e espaço, fossem realizadas. Mediante essa constatação, pode-se crer que o cinema permitiu a metamorfose de situações teatrais que sem ele nunca teriam se concretizado.

[...] as relações do teatro e do cinema são mais antigas e mais íntimas do que geralmente se pensa e, sobretudo, que não se limitam ao que comum e pejorativamente se designa sob o nome de “teatro filmado”. Vemos ainda que a influência – tão inconsciente quanto inconfessada – do repertório e das tradições teatrais foi decisiva sobre os gêneros cinematográficos tidos

⁶²*Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*), lançado em 1847, foi o único romance da escritora britânica Emily Brontë. A obra teve várias adaptações para o cinema, a mais antiga filmada em 1920 e a mais recente em 2011

por exemplares na ordem da pureza e da “especificidade”. (BAZIN, 1991 pp. 126-127)

Já o romance, por ser uma arte verbal, sacralizada por sua representatividade do pensamento burguês e da sociedade moderna, não deveria ser transformado em arte visual, ou seja, em cinema, sob pena de se nivelar duas artes que estariam em patamares distintos.

Para Bazin, o drama é a alma do teatro, mas ele também pode habitar outras formas de arte, tais como: um soneto, uma fábula, um romance, um filme. Se considerarmos o teatro com a arte específica do drama, é preciso reconhecer que sua influência é imensa e o que o cinema é a última das artes que pode escapar a ela:

Assim, portanto, se a noção de fidelidade não é absurda no sentido romance teatro, no qual se pode discernir uma filiação necessária, não podemos entender bem o quê, no sentido contrário, a noção de equivalência poderia forçosamente significar; no máximo poderíamos falar de “inspiração” a partir das situações e dos personagens. Comparo no momento romance e teatro, mas tudo leva a pensar que o raciocínio vale ainda mais para o cinema; pois, das duas uma: ou o filme é a pura e simples fotografia da peça (logo, com seu texto), e é precisamente o “teatro filmado”, ou a peça é adaptada às “exigências da arte cinematográfica”, [...] e se trata, de fato, de outra obra. (BAZIN, 1991, pp. 128-129)

De acordo com Silva (2013), as adaptações fílmicas da vasta obra de Shakespeare são um caso à parte já que, no princípio, também as críticas a elas foram negativas e julgadas como vulgares, devido ao lugar que o autor ocupava e ainda ocupa na literatura inglesa e mundial.

Contudo, essas avaliações foram se modificando com o passar do tempo, principalmente a partir das adaptações feitas por Laurence Olivier e Orson Wells na década de 50 e a partir da teoria cinematográfica colocada nos anos 70. Essa teoria se pauta na mudança dos meios para compreender as alterações observadas nessas adaptações, já que passou a se considerar que cada meio de expressão tem suas estratégias narrativas e artifícios estilísticos próprios. Assim, de acordo com Silva (2013), para avaliar adequadamente uma adaptação fílmica, o crítico deve ter em mente o esforço criativo que os realizadores fazem para poder inserir os elementos do texto-fonte em condições diferentes, específicas do meio adaptante.

Não à toa, esse discurso sobre a mudança de meios está diretamente relacionado à questão da especificidade cinematográfica, tornada conceito-chave para pensar a inscrição do cinema como arte autônoma no campo maior das artes consagradas. Esse tema se tornou basilar na conformação da teoria do cinema: desde seus primórdios, a partir dos primeiros estudos

de fôlego, como os de Munstenberg (2001), Arnheim (2006) e Kracauer (1997), passando pelas teorias da montagem de Eisenstein (2002) e pela questão ontológica da imagem em Bazin (1991), até os estudos narrativos mais recentes de Bordwell (1985; 2005), Branigan (1984; 1992) e Chatman (1990). (SILVA, 2013, p. 43)

Sendo assim, chega-se à ideia de que a validade de uma adaptação se sustenta na forma como o diretor ou produtor, ou seja, o realizador do filme consegue colocar a narrativa do texto-fonte na linguagem cinematográfica, mantendo a sua essência e, apesar das mudanças necessárias para que a adaptação seja possível, consiga preservar a história original.

De acordo com Stam (2006), o desenvolvimento teórico do estruturalismo e do pós-estruturalismo subverteu muito dos preconceitos existentes em relação às adaptações, já que a semiótica estruturalista das décadas de 60 e 70 considerava “as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais que produzem “textos” dignos do mesmo escrutínio cuidadoso dos textos literários, abolindo, desta forma, a hierarquia entre o romance e o filme.” (STAM, 2006, p. 8).

Outra contribuição para a reformulação dos estudos da adaptação vem do pós-estruturalismo e da teoria de desconstrução de Derrida que, segundo Stam, desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”, já que nessa perspectiva o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas, sim, é criado por ela, já que sem ela não haveria o conceito de original.

O filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias”subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A Odisséia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de cavalaria, Robinson Crusoe remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*. (STAM, 2006, p. 22)

Para a perspectiva cultural, então, a adaptação é uma produção cultural que se encontra no mesmo nível das demais e, assim, se torna outra forma de expressão de uma mesma história, configurando-se em outro texto, utilizando sua linguagem própria e, no caso da adaptação fílmica, adequando esse texto à linguagem do cinema, sem que seja preciso classificá-la como melhor ou pior que o texto original.

A noção de especificidade torna-se uma garantia axiomática de que cinema e literatura são diferentes e, portanto, uma narrativa literária transposta para as telas deve ser analisada pelo arsenal analítico próprio do cinema e não o contrário. Assim, a validade e a importância de um filme adaptado estariam

sustentadas pelo modo como o realizador, através de artifícios específicos, consegue inserir a narrativa do texto-fonte em uma estrutura própria da linguagem cinematográfica, de modo que, apesar da mudança de meios, a história sobreviva. (SILVA, 2013, p. 43)

Sabendo-se, então, que cada meio tem a sua especificidade, a sua linguagem e a sua estrutura, para fazer a transposição de um texto literário para o cinema é inevitável que este sofra alterações para que possa se transformar em filme, desde que seja preservada a essência do texto original nessa nova forma de contar a mesma história.

A capacidade que um filme adaptado demonstra em trazer para a sua linguagem a essência da obra original está, portanto, diretamente relacionada à qualidade dessa adaptação e da aceitação que ela terá não só pelo público, como principalmente, pela crítica.

De acordo com Bazin (1995) apud Silva (2013, p. 46), um elemento estrutural do texto literário pode ser traduzido para a linguagem cinematográfica por meio de artifícios e truques, como, por exemplo, a representação do passar do tempo, que em um romance é explicitada por indicações textuais temporais, e na tela pode ser representada por uma caracterização do ambiente ou pela mudança física de um personagem que traz para o espectador do entendimento da passagem desse tempo sem necessidade de que seja indicada textualmente.

Segundo Bazin (1995) citado por Silva (2013, p. 47), quando o cinema encontra uma solução criativa para representar a obra original e preservar sua essência, a adaptação se torna bem sucedida.

Ao construir o seu argumento em torno de uma visão essencialista das obras artísticas, Bazin instaura um novo tipo de fidelidade entre o filme e o texto-fonte, amparada não mais pela culpa da diferença entre os meios de expressão (afinal, cinema e literatura possuem, de fato, formas diferentes de contar histórias), mas por uma relação de respeito e de justiça com o espírito da obra literária, o qual o filme deve capturar e inscrever dentro dos seus códigos narrativos próprios. (SILVA, 2013, p.47)

Tanto a ideia Bakhtiniana de dialogismo quanto a transtextualidade de Genette ou ainda a visão essencialista de Bazin auxiliam nos estudos sobre as adaptações, mas não podem ser consideradas isoladamente, pois é preciso levar em conta algo muito importante na relação obra original-filme adaptado, que é a dimensão do leitor/espectador.

De acordo com Hutcheon apud Silva (2013, p. 55), a adaptação é, primeiramente, um produto, ou seja, um filme produzido e anunciado como uma

transposição de uma ou mais histórias transpostas para a linguagem cinematográfica. Além disso, a adaptação também é um processo de criação que envolve uma reinterpretação da obra original e depois uma recriação que a transforma em outra obra.

Seria ingênuo pensar que na criação dessa nova obra não estão envolvidos processos culturais e sociais e que não existam influências políticas e econômicas que implicarão diretamente nas escolhas criativas utilizadas no filme.

Assim, muitas vezes, as adaptações de determinadas obras são realizadas propositalmente voltadas para um determinado estilo para que estas possam ser aceitas pelo público e economicamente realizáveis para os estúdios.

É precisamente esse conceito que ajuda a relacionar, no caso das adaptações cinematográficas, o discurso fílmico em sua materialidade, a todas as variáveis extra fílmicas que atuam na produção e no consumo das obras. Exemplo disso são os motivos – desde os meramente econômicos até os mais radicalmente políticos – que levam determinados realizadores a adaptar certos textos literários, com procedimentos estilísticos, estilos e projetos autorais particulares. (SILVA, 2013, p. 56)

Segundo a teoria de Hutcheon (2006) apud Silva (2013, p. 56), a adaptação é um processo de recepção onde não se pode esquecer a relação existente entre livro – filme – leitor /espectador, que só pode existir se houver conhecimento e envolvimento do leitor/ espectador com a obra original e qual o filme adaptado. Claro está, então, que uma adaptação, para ser entendida com tal, precisa ter um receptor que conheça a obra original ou que por ela se interesse mesmo depois de ver o filme para que o processo se complete.

Baseados nessa teoria, os estúdios adaptam histórias conhecidas pelo público e, geralmente, bem aceitas por eles para tê-las garantir que a recepção do filme será financeiramente rentável e aceita pela crítica.

6 ROMEU E JULIETA – A HISTÓRIA DE AMOR MAIS CONHECIDA DO MUNDO

Romeu e Julieta é uma das peças de Shakespeare pertencente à categoria de tragédia e, até hoje, é reconhecida por retratar um amor extremo entre jovens amantes que, impedidos de ficarem juntos e consolidarem a sua união, acabam preferindo à morte a viverem um sem o outro.

A história, mundialmente conhecida e tantas vezes contada e recontada no teatro, no cinema e em outras mídias, porém, enseja em si mesma mais do que uma história de amor. A peça retrata, assim como toda a obra de Shakespeare, costumes e hábitos do período renascentista, e, ainda, as mazelas humanas como a intolerância, a hipocrisia e as convenções sociais cujas amarras impediram que o jovem casal vivesse seu amor em sua plenitude.

O enredo se desenrola na Verona (cidade italiana) do início de 1500, na qual vivem duas famílias econômica e politicamente influentes e que por desejo de poder e prevalência na sociedade não aceitam o prestígio uma da outra.

No prólogo da peça, o autor já anuncia essa situação de forma a indicar que a intransigência entre essas duas famílias causará dor e sofrimento:

Prólogo (entra o coro)

Duas casas, iguais em seu valor,
Em Verona, que a nossa cena ostenta,
Brigam de novo, com velho rancor,
Pondo guerra civil em mão sangrenta.
Dos fatais ventres desses dois inimigos
Nasce, com má estrela, um par de amantes,
Cuja desventura e trágicos perigos
Os levam à noite enterrando a briga.
O fado hediondo desse amor condenado
E o ódio permanente de seus pais
Só com a morte dos filhos terminado,
Por duas horas em cena está presente.
Se tiverem paciência para ouvir-nos,
Nos esforçaremos para nada esquecermos.
(SHAKESPEARE, 2015, p. 17)

As famílias, os Montéquios e os Capuletos, vivem às turras e não admitem que seus integrantes e agregados se relacionem uns com os outros. Após mais uma

luta entre os seus membros que, generalizada, toma conta da rua e transforma os cidadãos em turba descontrolada, Éscalus, príncipe de Verona, cansado de ver tantas brigas e mortes, decreta:

Maus cidadãos, inimigos da paz, que profanais com aço o sangue irmão! [...] Das mãos sangrentas vossas armas vis, ouvi vossa príncipe indignado. Três lutas fratricidas, [...] três vezes perturbaram nossas ruas, [...] se uma vez mais as ruas agitardes, as vossas vidas pagarão a paz. Por hoje, que se afastem daqui todos! [...] Que partam todos, pois a pena é morte! (SHAKESPEARE, 2015, p. 20)

Já no início da narrativa, por meio das cenas de discussão e violência, Shakespeare começa a criar o clima de tragédia que se avizinha, fazendo o espectador tomar ciência da situação de intolerância entre as famílias e, assim, gerando o sentimento de apreensão e tensão que leva ao clímax da história.

Quando o casal de jovens se conhece, se encontra e se apaixona sem saber que cada um é membro da família inimiga e o que irão enfrentar para ficarem juntos, para a audiência já está claro que o amor dos dois será impossível e trágico.

Há, porém, outras temáticas interessantes de serem observadas nessa peça, pois além de focar a intransigência de ideias e pensamentos daqueles que estão no poder e o que a inflexibilidade desses conceitos pode causar aos que estão diretamente envolvidos com essas pessoas, a peça aborda, ainda que de forma velada, a situação da mulher na sociedade renascentista.

Julietta, a protagonista feminina da peça, filha de um dos mais influentes homens de Verona, jovem e delicada, típica mocinha criada para o casamento, de quem se espera obediência aos pais e pouca atitude em relação ao que lhe é designado, se rebela contra o seu destino de casar com aquele que seu pai escolheu para seu marido.

Segundo Camati, geralmente as tragédias de Shakespeare têm como protagonistas personagens masculinas fortes e com destinos funestos, mas em *Romeu e Julieta* a heroína compartilha desse mesmo caráter e destino:

E muitas mulheres, tais como Julieta, Lady Macbeth, Volumnia, Desdêmona e Cleópatra, só para citar algumas, são personagens multifacetadas. A ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social. (CAMATI, 2008, p. 141)

Vale lembrar que a peça foi escrita e encenada no contexto histórico e cultural da era elisabetana, e que na maior parte do período criativo de Shakespeare

a soberana absoluta da Inglaterra era Elisabeth I, algo que antes de sua ascensão ao trono era inamaginável, já que se tratava de uma sociedade patriarcal, na qual o trono tinha sido, até então, sempre ocupado por reis.

Aliás, ainda segundo Camati, o fato de Elisabeth I ter assumido o trono e reinado durante tantos anos (1558-1603) provocou discussões a respeito dos papéis sociais dos homens e das mulheres.

E Shakespeare, atento ao momento político e às mudanças sociais de sua época, “mostra presciência em relação à insatisfação das mulheres diante de estereótipos que lhes eram impostos. Ele deu, muitas vezes, voz à mulher, pois soube compreender as fraquezas e potencialidades humanas, independente do sexo, classe social ou raça.” (CAMATI, 2008, p. 141)

Os estudos a respeito da origem da obra de Shakespeare apontam para o fato de que muitas das suas histórias podem ter sido baseadas em narrativas já existentes. A primeira versão impressa de *Romeu e Julieta*, inclusive, faz referência à encenação do mesmo enredo em outras peças de teatro.

Há, segundo Sousa (2017, p. 2), outras obras anteriores ao texto de Shakespeare que sustentam, ainda mais, o questionamento da originalidade da peça, como por exemplo, a do escritor grego Xenofonte Epehesio, que, no século II, escreveu a obra *Anthia e Abrocomas*, que possui diversas semelhanças com a história dos amantes italianos, ou a história criada pelo escritor italiano Luigi da Porto chamada “Novellino” que narra o romance vivido entre Romeo e Giulietta.

Essa mesma hipótese recai sobre uma obra do escritor italiano Matteo Bandello, que produziu uma versão da história em 1554. Tempos depois, essa história teria sido traduzida para o francês e uma versão em inglês transformou-a no poema “*Romeus and Juliet*”. No ano de 1567, uma versão em prosa do poema teria gerado o livro “*The palace of pleasure*”, de Willian Paynter. Entre tantas versões do que parece ser uma mesma obra, muitos historiadores chegaram à conclusão de que Shakespeare teria compilado uma peça teatral de origem completamente desconhecida. Entre tantas versões e possibilidades, ninguém sabe afirmar se Romeu e Julieta remontam histórias de um tempo remoto ou se vieram a viver na Península Itálica. O único elemento realmente comprovado de toda essa história é o de que as famílias Montecchi e Capelletti existiam. (SOUSA, 2017, p. 2)

Ainda que haja discussão a respeito da originalidade da peça de Shakespeare, o que se pode abstrair dessas suposições e elucubrações é que se o próprio autor se valia de histórias conhecidas, de narrativas antigas e até mesmo de peças já encenadas, indica que sua preocupação não era com a origem da obra e

muito menos com a fidelidade àquelas nas quais se inspirou. Sua intenção maior era tornar suas peças em histórias que pudessem ser contadas em seu *Globe Theatre* e que fossem bem aceitas pelo público.

Assim, quando Shakespeare criou sua peça *Romeu e Julieta*, preocupou-se em torná-la uma história que retratasse os sentimentos e assuntos sobre os quais ele queria chamar atenção e com os quais as pessoas se identificassem.

E para conseguir tal feito, o Bardo usou de todo o seu talento com as palavras, toda a sua criatividade poética e inteligência narrativa e transformou aquela história, talvez já existente, em uma nova obra e que, portanto, a ele deve ser creditada e que por ser tão bela e impactante, continua sendo recontada até os dias de hoje.

6.1 *Romeu e Julieta* no cinema – De Shakespeare a Zefirelli

Há vários registros e exemplos de adaptações da peça *Romeu e Julieta*, talvez a história de amor mais conhecida de todos os tempos, e algumas delas ocorreram desde o princípio do cinema. A primeira que se tem conhecimento foi, provavelmente, realizada por Méliès em 1901, mas que não está, segundo Silva (2013, p. 123), registrada na filmografia do cineasta.

Outra adaptação do princípio do cinema é aquela realizada pela Vitagraph em 1912, chamada **Indian Romeo and Juliet** que transporta a história do casal romântico de Verona para a América nativa, cuja trama enfocava o conflito entre as tribos dos Moicanos e dos Wyandot e já demonstrava o quanto a obra do Bardo inglês poderia ser fonte de inspiração e transformada em novas adaptações. (SILVA, 2013, p. 130)

Em 1936, realizou-se nos Estados Unidos uma das adaptações mais aclamadas pela crítica, dirigida por George Cukor, produzida pela MGM e estrelada por Norma Shearer e Leslie Howard que, embora tivessem idades já um pouco avançadas para os personagens centrais da peça (mais de 30 anos), conseguiram reviver a história de amor dos jovens mantendo, porém, a forma teatral de encenação e utilizando o texto original e os diálogos em versos⁶³.

⁶³Uol Cinema – Rubens Ewald Filho – Disponível em <http://cinema.uol.com.br/resenha/romeu-e-julieta-1936-1936.jhtm> - Acesso em 02 de outubro de 2016.

Os anos de 50 e 60, nos Estados Unidos, apresentaram-se como um período bastante próspero, se assim se pode dizer, no que se refere ao número de adaptações da obra de Shakespeare, não só para o cinema como também para a televisão.

É preciso destacar que nessa época a obra do Bardo inglês já tinha sido consagrada nas telas por dois grandes gênios do cinema: Laurence Olivier e Orson Welles.

Olivier ganhou o Oscar de melhor filme de 1944 com a adaptação da peça **Henrique V** e é considerado o “inventor” do filme Shakespeariano moderno, trabalhando em diversas adaptações da obra do poeta até 1983 e Welles ganhou a Palma de Ouro em Cannes, em 1952, com a sua adaptação de **Othello**.

Segundo Silva

Se pensarmos que o segundo filme shakesperiano de Laurence Olivier ganhou o Oscar e o segundo filme de Welles ganhou a Palma de Ouro, podemos vislumbrar com nitidez as posições que os dois diretores tiveram no processo de levar Shakespeare a um lugar de destaque na história do cinema. Cada qual a seu modo, as duas perspectivas foram importantes ao demonstrar a necessidade de investir na mise-en-scène cinematográfica no processo de adaptação, uma vez que a construção desses olhares sobre as peças demonstram que, ao adaptar, deve-se buscar uma síntese entre de onde se vem (o texto-fonte) e para onde se vai (o filme adaptado). (SILVA, 2013, p. 168)

Assim, voltando às décadas de 50 e 60, na esteira do sucesso dessas adaptações, o cinema hollywoodiano passa a produzir outros filmes adaptados da obra de Shakespeare, como por exemplo: **Julius Cesar** (1953, dirigido por J.L. Mankiewicz) e, entre outros, as adaptações de Franco Zefirelli, diretor italiano, que realizou três filmes que agradaram ao grande público e o aproximaram da obra do poeta. (SILVA, 2013, p. 178)

O primeiro filme adaptado por Zefirelli foi **A Megera Domada** (1967) onde o casal protagonista era também um casal famoso fora das telas: Elisabeth Taylor e Richard Burton. O filme foi bem aceito pelo público, mas nem tanto pela crítica. O último filme adaptado pelo diretor foi **Hamlet**, produzido em 1990, com Mel Gibson e Glenn Close.

Contudo, o filme mais bem sucedido foi o realizado em 1968 quando Zefirelli, atento aos desejos da indústria cinematográfica, resolveu recriar a história de

Romeu e Julieta⁶⁴ para o cinema. Nessa adaptação, procurou manter o enredo o mais próximo possível do original, pois se tratou de uma produção ítalo-britânica, filmada inteiramente na Itália, tendo como protagonistas Olívia Hussey e Leonard Whiting. Foi indicado para o Oscar de melhor filme e melhor diretor e ganhou o mesmo prêmio nas categorias de melhor fotografia e melhor figurino.

Contou, ainda, com uma trilha sonora composta por Nino Rota e arranjos de Henry Mancini, especialmente para ele. A crítica considerou essa adaptação de Zefirelli uma das mais belas e praticamente perfeitas se comparada às demais, já que as locações na Itália, a escolha do casal de atores bem jovem e inexperiente, a fotografia e o figurino, juntamente com a música tornaram a versão mais “fiel” à história criada por Shakespeare, na Verona renascentista do início do século XVI.

Essa visão da crítica em relação à adaptação de Zefirelli para **Romeu e Julieta** confirma a ideia trazida por Stam (2008, p. 19) de que há certo preconceito quanto à realização desse tipo de filme, principalmente, quando não se reconhece no mesmo as principais características e personagens do texto-fonte.

Assim, o filme de Zefirelli buscou trazer para a tela uma adaptação da peça *Romeu e Julieta* o mais próxima possível da obra original, mantendo a narrativa na mesma época retratada por Shakespeare. Para tornar o espaço e o tempo convincentes aos olhos do espectador, o diretor filmou toda ação na Itália, embora não precisamente em Verona, mas em cidades que possibilitaram criar o mesmo ambiente retratado na peça. O cuidado com o figurino, certamente, também teve influência na busca dessa “fidelidade” ao texto.

A adaptação de Zefirelli, assim, se define fiel ao original e essa definição se efetiva por meio do reconhecimento do público de que aquele filme é a recriação de uma obra já existente. Em se tratando de uma adaptação de uma peça de Shakespeare, um autor canônico cuja obra é tão admirada quanto fascinante, a recepção obtida, tanto no âmbito da audiência, quanto no âmbito da crítica sinaliza que quanto mais próxima estiver ao texto-fonte, mais será aceita.

O filme não só buscou trazer para a narrativa a qualidade essencial do texto-fonte, como também procurou deliberadamente recriar na tela os aspectos geográficos e culturais que definem o espaço e o tempo da peça. Dessa forma, o

⁶⁴ Director: Franco Zefirelli. Writers: William Shakespeare (play), Franco Brusati (screenplay) | »Stars: Leonard Whiting, Olivia Hussey, John McEnery | Disponível em http://www.IMDb.com/title/tt0063518/?ref=nm_sr_2 Acesso em 05/03/2017

filme de Zefirelli se coloca como uma adaptação cuja “fidelidade” ao texto-fonte foi propositalmente elaborada para dar ao público a “certeza” de que verá transposta na tela a mesma história, a peça de Shakespeare.

Porém, nem tudo saiu do jeito que Zefirelli planejou, pois a inexperiência dos jovens atores e a necessidade de tornar o filme um produto comercialmente viável obrigaram o diretor a fazer inúmeros cortes e o roteirista a reescrever alguns diálogos para torná-los mais próximos do estilo cinematográfico. (SILVA, 2013, p. 181)

Entretanto, foram talvez os recursos da fotografia, o uso de planos abertos nas cenas de combate entre os Montéquios e Capuletos, a iluminação nos momentos de amor do casal e na cena da cripta onde os amantes morrem, juntando-se à trilha sonora composta especialmente para a adaptação e que ajuda o enredo a alcançar o clímax nas cenas mais dramáticas, que tornaram o filme grandioso e bem sucedido.

A música, aliás, acompanha todo o filme e o tema principal “*A Time for Us*” marca definitivamente a imagem do casal apaixonado e tornou-se sinônimo da história de Romeu e Julieta, já que quando as pessoas a ouvem logo se remetem à peça. Além disso, segundo Silva (2013, p. 181), “a música marca um estilo de encenação, mais próprio, portanto, à opereta e ao melodrama, do que à tragédia.”

O texto-fonte foi o elemento primário sobre o qual se fundamentou o filme de Zefirelli; no entanto, ao trazer para a tela a peça de Shakespeare, ao utilizar a linguagem cinematográfica, o diretor o transformou em uma obra distinta da original.

O que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão cultural é o poder excepcional que lhe advém do fato de a sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação: a uma primeira abordagem parece que qualquer representação (o significante) coincide de forma exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (o significado). (MARTIN, 2001, p. 11)

Por linguagem cinematográfica se entende aquela que foi desenvolvida juntamente com o próprio cinema, composta pelo conjunto de truques utilizados pela produção do filme para se chegar ao resultado desejado. Assim, a união dos diversos tipos de ângulos e movimentos de câmera, os diferentes recursos de montagem, a conjunção dos possíveis planos, tudo isso faz parte da sintaxe da linguagem do cinema.

Segundo Carrière (2014, p. 14) essa linguagem autenticamente nova do cinema surgiu apenas quando os cineastas começaram a cortar os filmes em cenas, ação que levou ao nascimento da técnica da montagem e da edição. Foi nessa relação invisível entre uma cena e outra que o cinema gerou uma nova linguagem cujo vocabulário e a gramática possuem incrível variedade.

Voltando o olhar para o objeto de estudo deste texto, a adaptação de uma peça de Shakespeare, e sabendo que o teatro também possui a sua própria linguagem, chega-se ao ponto de analisar de que forma uma adaptação cinematográfica transpõe a mesma história para a tela e como os recursos da linguagem cinematográfica são usados para fazer essa transformação.

Para fazer tal análise, primeiro, precisa-se conhecer, mesmo que brevemente, como se caracterizava a linguagem do teatro elisabetano, período no qual a peça *Romeu e Julieta* foi escrita.

6.1.1 A linguagem do teatro elisabetano

A peça teatral, segundo Kott (2003) apud Silva (2013, p.86), é composta por um diálogo entre o texto e o espetáculo cujo ponto de partida é a ideia do autor e a construção da trama depende da habilidade desse autor em criar não só uma ação significativa, como também em utilizar as palavras.

Ainda segundo o mesmo autor,

Nenhuma situação ou ação preexiste ao momento em que o autor encontra as palavras certas para expressá-los em seu diálogo – cada personagem de uma peça é constituído, exclusivamente, pela soma de suas falas; cada situação é criada pela sequência dessas falas definidoras de temperamentos, de atitudes diferentes e geralmente conflitantes. (KOTT, 2003 apud SILVA, 2013, p. 86)

Shakespeare viveu na era elisabetana, onde o teatro não tinha cenário; assim, não havia indicação de tempo e espaço por meio de iluminação ou pano de fundo, o que o tornava extremamente dependente da palavra, não só para expressar as ações dos personagens, mas também para indicar as mudanças espaço temporais que ocorriam nas peças.

Além disso, é preciso salientar que o teatro elisabetano, diferentemente do teatro do restante da Europa – no qual os autores buscavam os temas clássicos greco-latinos para escreverem as suas peças – usava como mote principal os assuntos da história da Inglaterra e que pudessem ser compreendidos pelo seu

público heterogêneo, já que este era composto tanto pela elite (príncipes e nobres) quanto pela classe mais humilde (artesãos, camponeses e etc.)

Para Heliodora (2008, p. 65), “o teatro elisabetano é diferente de tudo o quanto se criou de espaço cênico antes ou depois dele, tendo nascido, como do *corral* espanhol – a forma que mais se aproxima dele – da experiência e das necessidades de ator.”

No princípio, as peças eram montadas ao ar livre e depois, com a criação das companhias de teatro, construíram-se os teatros feitos de madeira ou pedra, em formato circular ou hexagonal, com bastante espaço interno. O mais famoso exemplo desse modelo de teatro foi exatamente o *Globe Theatre* de Shakespeare.

FIGURA 1 – O GLOBE THEATRE



FONTE: www.cidadedasartes.org/noticias/interna/407

A construção desse tipo de teatro, embora tenha se aperfeiçoado desde o surgimento do primeiro *Theatre* (1576)⁶⁵, tinha uma característica interessante e que influenciava na concepção de uma peça: o espetáculo era encenado ao ar livre.

O espaço cênico era apenas parcialmente coberto, por trás desse espaço (o palco exterior) foi criado um novo espaço, chamado de palco “palco interior” onde

⁶⁵ James Burbage (1531 – 1597) fez uso do esquema usado nos pátios das hospedarias onde normalmente os atores se apresentavam e construiu, em 1576, em um terreno ao norte de Londres, fora dos limites da cidade e livre do controle dos puritanos administradores municipais, o *Theatre*, que recebeu esse nome simples porque não havia outro similar. (HELIODORA, 2008, p. 67)

havia uma porta de cada lado e os camarins. Os teatros elisabetanos eram compostos por dois ou três níveis de arquibancada e o preço do ingresso diferia de acordo com o conforto que era oferecido em cada nível. Acima do “palco interior”, havia um espaço de igual tamanho chamado de palco superior e mais acima, em outro nível, havia o espaço para os músicos. (HELIODORA, 2008, p. 67)

A breve descrição de como era a estrutura física do teatro elisabetano se faz importante para compreender a influência que esse tipo de construção teve no desenvolvimento do teatro elisabetano, uma vez que a liberdade que tal edificação propiciava era fundamental para que as cenas concebidas pelos dramaturgos pudessem ser representadas. Os atores entravam e saíam pelas portas ao fundo do palco exterior, possibilitando que aparecessem ou desaparecessem diante do público, tornando a apresentação mais intrigante e misteriosa.

O público estava acostumado com as apresentações do teatro medieval, que eram realizadas em carroças, e a neutralidade dessas apresentações se manteve no teatro elisabetano: não havia indicação cênica de tempo e espaço, mas ao mesmo tempo as peças podiam se passar em qualquer lugar imaginado pelo autor, e para isso bastava inserir essa informação no texto.

Mas, o importante mesmo era o palco poder ser qualquer lugar e, de uma cena para outra, ser possível passar da Inglaterra para a França, como nas peças históricas, da Sicília para a Boêmia como em *Conto de Inverno*, ou passar por Roma e todo o Mediterrâneo oriental como em *Antonio e Cleópatra*. (HELIODORA, 2008, p.68)

Há ainda outros exemplos que podem ilustrar melhor a importância da palavra e da estrutura dos *Theatres* na linguagem do teatro elisabetano, como na peça *Henrique V*, onde o palco superior se torna a muralha de Harfleur, ou ainda, o local onde Cleópatra se esconde que na cena se torna um monumento. É o mesmo palco superior que permite colocar Julieta “no balcão” na célebre cena de amor, enquanto Romeu fica no palco inferior. O alçapão que existia no palco exterior permitiu encenar o enterro de Ofélia, assim como, que o pai de Hamlet gritasse de lá e assustasse a platéia. (HELIODORA, 2008, p.68)

Por ser um teatro totalmente anti-realista, para que o público pudesse entender o que se passava na peça fazia-se uso das convenções originárias do teatro religioso. Desta forma, para indicar que uma cena, por exemplo, se passava durante a noite, essa informação era incluída no diálogo. O fato do teatro não possuir teto facilitava aos espectadores o acompanhamento de todos os espaços

cênicos e a falta de cenografia deixava para o texto a localização da ação. (HELIODORA, 2008, p. 72)

O palco elisabetano proporcionava ao autor a oportunidade de criar as cenas de sua peça contando que o público as entenderia por meio da linguagem cênica instituída, ou seja, havia um padrão pré-estabelecido, um entendimento convencionado que o público reconhecia.

O palco de Shakespeare, de acordo com Heliodora (2008, p. 73), era ainda mais bem estruturado para as encenações de suas peças, pois possuía recursos diversos tais como a neutralidade e a flexibilidade, possibilitando que o palco exterior fosse a praça ou um campo neutro; ao mesmo tempo, o palco interior podia servir de sala do trono ou qualquer outro local.

Portanto, se o autor quisesse construir uma cena onde dois exércitos se encontrariam e lutariam, não era preciso utilizar um contingente de figurantes (como ocorre no cinema) para que o embate ocorresse. Bastava que entrassem pelas portas laterais opostas dois ou três figurantes com roupas e cores de exércitos inimigos e o público, já acostumado com essa linguagem convencionada, imaginaria o resto.

“Os teatros londrinos da época de Shakespeare eram fonte de alegria, de festa, de informação, trazendo a uma parcela muito grande da população uma experiência cultural e artística incontestável: a sonoridade dos versos, a exaltação das paixões e as crises retratadas eram enriquecedoras em si e propiciavam acontecimentos sociais igualmente preciosos para o aprimoramento dos grupos social.” (HELIODORA, 2008, p. 79)

Vale destacar que o teatro elisabetano era o único divertimento da população, já que não havia outros meios de entretenimento e muito menos de comunicação; assim, ele se tornara o modo de fazer a população conhecer lugares e informações distantes da sua realidade.

6.1.2 – Romeu e Julieta de Zefirelli – a adaptação fílmica mais aclamada pela crítica e pelo público

O filme se inicia em plano geral, a imagem da cidade de Verona aparece enevoadada e um narrador inicia o prólogo, e tal qual na peça, anuncia que a história a ser contada será sobre dois jovens amantes pertencentes a duas famílias de igual tradição e influência na cidade, porém inimigas, o que tornará trágico o destino do casal.

A câmera vai se aproximando e chega à praça central da cidade, a iluminação se torna mais clara e o que se vê na tela é o cotidiano das pessoas, a vida sendo vivida normalmente, até que aparecem na cena alguns rapazes com vestes coloridas em amarelo e vermelho (cores que vão identificar para o espectador que os jovens pertencem à família dos Capuletos). Logo se aproximam outros jovens com vestimentas em cores mais sóbrias, o contraste na tela é claro e logo o público consegue identificar que se tratam de integrantes da família rival.

Vale a pena ressaltar que Danilo Donati, o responsável pelos figurinos do filme, ganhou o Oscar por seu trabalho. O cinema é, em sua essência, imagem, e por meio dela e do recurso das cores o diretor indica quem são os inimigos para que o espectador possa identificá-los.

O diálogo entre eles é o mesmo da peça, a discussão se inicia por motivo tolo e logo se vê as espadas serem desembainhadas. Teobaldo (da casa dos Capuletos) se aproxima e provoca Benvólio (da casa dos Montéquios); este tenta evitar mais lutas e tal qual na peça se diz em busca de paz.

Mas Teobaldo não acredita na intenção de Benvólio, e de espada em punho, o desafia para a luta. Em plano aberto, a câmera mostra os rivais em luta; a briga se generaliza e na tela aparecem inúmeros figurantes envolvidos nessa briga, o que dá ao espectador a exata noção de como a rivalidade entre as famílias se espalha e contagia a todos, perturbando a paz dos cidadãos.

A luta se desfaz com a chegada do príncipe de Verona que ordena que o embate pare imediatamente e, tal qual na peça, proíbe qualquer desavença entre as famílias que muitos problemas já causaram à cidade.

O filme se desenrola tal qual os acontecimentos retratados na peça. Na cena do baile onde Romeu e Julieta se conhecem, o diretor constrói o encontro do jovem casal utilizando todos os recursos disponíveis, música, cores, dança e movimentos de câmera.

No início da cena, o recurso é o close, o olhar encantado de Romeu para Julieta e a reciprocidade dela a este olhar. Ambos se encontram e começam a dançar, uma dança alegre na qual todos participam, a câmera em panorâmica, girando no seu eixo e acompanhando o ritmo da dança traz à cena um frenesi significativo retratando a inquietação vivida pelas personagens centrais.

FIGURA 2 – A CENA DO BAILE – segundo Zefirelli



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=fotos+de+romeu+e+julieta+1968>

Nesse giro, os rostos dos convidados se tornam turvos e apenas os rostos de Romeu e Julieta podem ser reconhecidos, com exceção do rosto de Teobaldo, que já havia percebido a presença de um Montéquio no baile e demonstra sua indignação em relação ao que ele considera ser uma afronta.

A dança termina e um dos presentes é convidado a cantar. A canção que ele entoa é o tema principal do filme, “What is a youth?”, que é utilizada nesta cena de forma diegética, já toma parte na narrativa do filme. E enquanto a canção é ouvida, na tela os dois jovens se encontram, de forma breve e furtiva, e trocam o primeiro beijo. Envolvida pela música, a cena foi construída de forma gradativa, desde a dança vigorosa até chegar ao encontro dos jovens e a troca do primeiro beijo, levando o público ao clima de romantismo já esperado.

Salienta-se que a música foi outro fator que ajudou o filme a conquistar as platéias e tornou-se um clássico das trilhas sonoras dos filmes, pois ao mesmo tempo que ela é romântica nas cenas dos apaixonados também consegue transmitir a tensão nas sequências de rivalidade entre as famílias.

A famosa cena do balcão, no filme de Zefirelli, muito mais “fiel” ao texto original, é retratada tal qual é narrada no livro, ou seja, Romeu e Julieta professam na tela as mesmas promessas de amor eterno e verdadeiro traduzidas nos versos de Shakespeare:

Romeu – Eu juro pela Lua abençoada, que banha em prata as copas do amor...

Julieta – Não jure pela Lua, que é inconstante, e muda, todo mês, em sua órbita, Pro seu amor não ser também instável.

Romeu – Por que devo jurar então?

Julieta – Não jure nunca. Ou se o fizer, jure só por si mesmo, único Deus da idolatria que eu acredito.

(SHAKESPEARE, 2015, Ato II, Cena II, p. 44)

FIGURA 3 – CENA DO BALCÃO - Segundo Zefirelli



FONTE: http://www.IMDb.com/title/tt0063518/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

Após as juras, mais vez o casal se beija, a iluminação é mais escura, vê-se apenas o vulto dos dois, a música tema se eleva e a câmera focaliza as árvores que se movem ao vento, ouve-se o canto do galo, demonstrando que a noite já vai terminando e que os jovens precisam se despedir. Julieta diz boa noite e Romeu vai descendo vagarosamente da bancada; a câmera, em plano fechado, focaliza as mãos entrelaçadas se soltando. Depois, a câmera vai se afastando, abrindo o plano, mostrando cada um de um lado e, novamente, a música envolve a cena.

Os recursos sonoros e os planos utilizados fazem parte da linguagem cinematográfica e Zefirelli os usa de forma perfeita a fim de estabelecer entre o jovem casal e o público uma relação de cumplicidade e simpatia.

Outra cena da peça a ser destacada é a da morte entre os membros das famílias rivais. No texto original, Teobaldo e Mercúrio se encontram na praça da cidade, o primeiro pertencente à família Capuleto, sobrinho da senhora; já o segundo é amigo de Romeu, o único filho do Sr. Montéquio, que chega ao local e pede que os dois cessem a discussão, pois a esta altura já havia se casado secretamente com Julieta e não quer acirrar ainda mais a desavença entre as famílias. Benvólio, primo de Romeu, também está presente ao encontro.

Teobaldo e Mercúrio desembainham suas espadas e começam a lutar. Romeu se coloca entre eles e Teobaldo se aproveita disso e atinge Mercúrio, que acaba morrendo. Romeu se enfurece e, para vingar a morte de seu amigo, mata Teobaldo. O diálogo a seguir demonstra a tragédia que se aproxima das duas famílias:

Benvólio – Fuja logo, Romeu, o povo grita, e Teobaldo está morto!
 Acorde! Se você for apanhado, Vai ter pena de morte.
 Fuja logo! (SHAKESPEARE, 2015, Ato III, Cena I, p. 63)

A mesma cena se repete na adaptação fílmica de Zefirelli: a luta entre Romeu e Teobaldo percorre as ruas de Verona e chega ao fim na praça central da cidade. O filme retrata de forma idêntica a fatídica luta, a fuga de Romeu, assim como a fúria de Éscalus, o Príncipe de Verona, que havia proibido as brigas entre as famílias e então, sabendo que Romeu havia matado Teobaldo para vingar Mercúrio, mesmo tendo sido informado que Romeu tentara em vão impedir a luta, o condena a viver fora de Verona para sempre.

FIGURA 4 – CENA DA BRIGA – segundo Zefirelli
 Teobaldo mata Mercúrio e Romeu mata Teobaldo



FONTE: http://www.IMDb.com/title/tt0063518/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm

As locações escolhidas para a realização dessa cena demonstram que a intenção de Franco Zefirelli era tornar a ambientação o mais próxima possível do texto – fonte.

Após encontros e desencontros, Shakespeare escreveu assim o final de sua história: Romeu, pensando que Julieta estava morta, toma veneno e morre ao lado de sua amada. Julieta, ao acordar e perceber o que houve, enterra no peito um punhal e também se mata.

Os mesmos versos escritos por Shakespeare neste ato também estão presentes na cena do filme de Zefirelli. Porém, o diretor utiliza todos os recursos disponíveis na linguagem cinematográfica para imprimir à cena a intensidade que

merece. Assim, a fotografia, a iluminação e a música na cena do suicídio duplo são partes integrantes da narrativa, enquanto todo o entorno da cena é escuro, já que eles estão dentro de uma cripta, os rostos são iluminados o que demonstra para o público que o amor que os une é mais forte do que as desavenças e a morte. Trata-se do clímax da história, maravilhosamente composto por todos os recursos que a linguagem cinematográfica pode usar.

FIGURA 5 – CENA DA CRIPTA – segundo Zefirelli
O Suicídio Duplo



FONTE: <https://www.google.com.br/search?q=cena+da+cripta+romeu+e+julieta>

Já se disse que talvez a versão de **Romeu e Julieta** de Zefirelli seja a definitiva quando comparada a outras versões e, sem dúvida, muito dessa aceitação da crítica e sucesso de público se deve ao esmero na produção e na idealização da narrativa.

É clara a intenção de Zefirelli, pois a locação do seu filme foi escolhida propositalmente para ambientar o máximo possível os personagens ao texto original. Os escolhidos para viverem o casal romântico são desconhecidos do público, muito jovens e belos o que ajudou a convencer o telespectador da veracidade da história.

A música composta especialmente para o filme, suave e melodiosa, parece envolver os amantes e a própria audiência num torpor calculado para recriar a beleza da história. E, embora haja cenas de violência e morte, todos os elementos

foram escolhidos cuidadosamente para causarem no espectador a sensação de estar em Verona e se envolver no amor fugaz e eterno de Romeu e Julieta

Essa violência, no entanto, é banhada no lirismo do diálogo, e o clima especial da obra, do fulgurante amor entre os dois jovens, transparece na imensa quantidade de imagens de luz, luz contrastada com o escuro que não é amor. O rosto de Julieta vai ensinar as tochas a brilhar ; se seus olhos brilhassem no lugar de estrelas, os pássaros cantariam como ao dia; Romeu é a luz para ela, e quando morrer ele deve ser retalhado em estrelas. O amor e a juventude são luz; a tristeza e a dor são sombrias, são o sol, das estrelas, de luar, velas, tochas, da rapidez da luz do raio; há a imagem da escuridão que chega, de nuvens, sombra, noite. Mas é tudo muito complexo, porque os grandes momentos de felicidade (o encontro, a cena do balcão, a despedida) vêm da noite – e, naturalmente, a iluminam, enquanto os conflitos, mortes e o banimento dão-se de dia. O sol claro parece ser a luz do ódio, não do amor. (HELIODORA, 2015, p. 13)

A respeitada crítica, tradutora e estudiosa de Shakespeare, Bárbara Heliodora, descreveu o clima criado pelo autor nessa sua tragédia lírica de forma precisa e brilhante, e ao ver o filme de Zefirelli a impressão que se tem é que ele fez a mesma leitura dessa linda história de amor.

A começar pela escolha do casal, tão jovem e inexperiente quanto os protagonistas da texto original, a primorosa iluminação das cenas, o fato do diretor realizar a maior parte das locações nas ruas das cidades italianas, a manutenção da maior parte dos diálogos originais, o figurino rico em detalhes e cores, a música envolvente e romântica, tudo tem a clara intenção de manter a “fidelidade” do texto e criar no público a sensação de estar revendo na tela a história exata de *Romeu e Julieta* que Shakespeare imortalizou.

6.2 *Romeu e Julieta* em Nova Iorque

Há outras adaptações da peça *Romeu e Julieta*, porém, que não buscaram a tão proclamada “fidelidade” ao texto original de Shakespeare, mas que nem por isso, deixaram de chamar a atenção do público e da crítica. Entre elas, pode-se citar a versão de 1996, do diretor Baz Luhrmann, que tem como pano de fundo o estado da Califórnia nos Estados Unidos, na qual o casal protagonista interpretado por Leonardo Di Caprio e Claire Danes contracena utilizando os versos e as rimas originais de Shakespeare, criando um contraste entre a linguagem do teatro

elisabetano e o espaço moderno e mais próximo à realidade atual da ensolarada Califórnia.

O modelo de adaptação que investe na aproximação das tramas e personagens a uma realidade mais contemporânea, e quase sempre, reescreve os diálogos do texto-fonte para tornar a inserção desses personagens mais real, é chamado de *offshot*:

Quando um filme é realizado a partir de uma fonte primeva (um texto, uma peça, uma graphic novel, uma série televisiva, etc.), em que há um deslocamento radical, principalmente, tanto no cronótopo, quanto da língua falada, ainda que as outras categorias da adaptação intercultural costumem sofrer mais ou menos alteração. (SILVA, 2013, p. 182)

Contudo, o exemplo que mais se destaca na tentativa de trazer o texto shakesperiano para um contexto mais atual e para um espaço mais próximo da realidade da época da produção é o filme musical ***West Side Story***⁶⁶ (no Brasil, ***Amor Sublime Amor***), de Robert Wise e Jerome Robbins, que resolveram levar para as telas o bem sucedido musical da Broadway, adaptação livre de *Romeu e Julieta* que narra a história já conhecida de dois jovens pertencentes a lados opostos, que se apaixonam, vivem uma fugaz e intensa relação de amor e que termina em tragédia devido à intolerância daqueles que os cercam.

O casal apaixonado foi interpretado por Natalie Wood e Richard Beymer e a história se passa na Nova Iorque do fim da década de 50 e início dos anos 60, onde as famílias inimigas, que na peça original eram os Montéquios e os Capuletos, se tornam gangues de rua, da região pobre da cidade denominada de West Side.

Além da mudança do tempo e do espaço, os nomes dos personagens também são diferentes, assim como os motivos para as brigas entre as gangues rivais, mas a estrutura narrativa, a ordem dos acontecimentos e a intolerância humana estão presentes da mesma forma que na obra original.

Trata-se da transposição da peça original para um ambiente completamente diferente e um contexto sociocultural contemporâneo, procurando, porém, manter a trama que passa a ser desenvolvida por meio de novas variantes estilísticas, linguísticas e culturais.

⁶⁶ **Amor, Sublime Amor (West Side Story, EUA, 1961)**

Direção: Robert Wise, Jerome Robbins

Roteiro: Ernest Lehman

Elenco: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris

Duração: 152 minutos

Disponível em <http://www.planocritico.com/critica-amor-sublime-amor/> Acesso em 05/03/2017

Ao assistir a adaptação de Wise e conhecendo-se a história e sua trama, basta estar atento ao desenrolar dos fatos para fazer a ligação entre o casal apaixonado de Verona e o casal enamorado do subúrbio de Nova Iorque. Tanto um como outro se conhecem em um baile, e se apaixonam sem saber quem são e quem representam, ignorando que estão em lados opostos e a tragédia que o destino lhes reserva.

A adaptação segue a linha condutora do enredo, ou seja, a trama se desenrola baseada na mesma problemática e, embora o contexto histórico e a ambientação sejam diversos, o diálogo entre o filme e a peça é mantido até o final.

Afinal, em *West Side Story* não vemos, necessariamente, excertos e diálogos que estejam no texto shakespeariano; pelo contrário, a trama sofre alterações textuais e discursivas a partir do gênero do filme (nesse caso, o musical dançante hollywoodiano), oferecendo, portanto, uma nova experiência cinematográfica, em que a figura de Shakespeare – e a peça *Romeu e Julieta* – estão mais no imaginário social que reconhece as marcas adormecidas sobre a tessitura fílmica, do que no processo mais habitual e “ortodoxo” de adaptação, em que o filme é uma espécie de leitura da peça, em que se vê, estruturalmente, as marcas textuais da fonte literária. (SILVA, 2013, p. 184)

Contudo, o fato de se tratar de um musical hollywoodiano já torna o filme uma obra diferente, o que demonstra o potencial da matriz literária, ou seja, a capacidade de transformação da peça original em um novo formato narrativo e, ainda assim, permanecer no cerne da história.

Para entender o contexto em que o filme foi produzido, assim como as alterações discursivas que o mesmo apresenta para que a narrativa possa ser contada no formato ao qual se propõe, é preciso aqui demonstrar de forma breve como era concebida a linguagem do filme musical na época de sua realização.

6.2.1 O surgimento do filme musical e da sua linguagem

Para falar da linguagem do filme musical, é preciso destacar que o teatro pode ser considerado como um precursor desse gênero cinematográfico na medida em que se sabe que já na Grécia Antiga, nas apresentações teatrais, havia interação entre a música e a encenação da peça. O espaço entre o palco (cena) e o público era preenchido pela orquestra e a música não só servia para pontuar momentos dramáticos, como também a canção era incluída no texto.

A ópera, progressão do teatro musical surgido no século XVI, em Florença, desenvolveu-se através dos tempos e tornou-se o grande gênero musical da cultura

européia. Sua narrativa é composta por elementos musicais tais como: a abertura, a ária, o coro, a apoteose e o final e suas temáticas são quase sempre baseadas na mitologia greco-romana.

Já no século XVIII, surgiu na Europa um tipo de peça musical que buscava se aproximar mais da realidade do público, com enredos mais simples e por vezes cômicos. Essas peças eram chamadas de ópera-bufa, teatro burlesco e finalmente de *operetta*. Em 1728, nasce na Inglaterra a “Ópera dos Mendigos” de John Gay.⁶⁷

A obra, que se pretendia uma paródia às óperas de Haendel, foi um sucesso estrondoso e acabou por forçar o compositor alemão a fechar seu teatro. Mais que isso, impulsionou o movimento de sátira ou reação ao elitismo. Daí em diante, a opereta torna-se um gênero extremamente popular em Londres (onde fica famoso pelo *West End*) e é exportado pelos imigrantes para Nova York (onde desde o início ocupa a Avenida Broadway). São estas duas cidades, Nova York e Londres, que servem de berço ao gênero e onde até hoje estréiam os musicais de grande porte.⁶⁸

Sabendo que o cinema está intimamente relacionado com o teatro, não é de se admirar que também o gênero do filme musical tivesse sua origem ligada aos espetáculos musicais do teatro e, principalmente, se desenvolvesse baseando muitos de seus sucessos nos espetáculos da Broadway, como é o caso de *West Side Story*.

No entanto, as linguagens do cinema e do teatro são diferentes e utilizam recursos distintos e, embora ambas utilizem os mesmos veículos (atores e atrizes), textos e palavras, música e encenação, suas realizações são conceitualmente opostas.

Enquanto no teatro a narrativa flui de acordo com o ritmo da encenação, apenas quem assiste ao espetáculo poderá guardar na memória o que viu, sem que se possa repetir exatamente a mesma representação; no cinema, o instante da atuação, aquela cena fica gravada na película e, se bem conservada, poderá ser revista muitas vezes.

O cinema é uma linguagem de fragmentos: os realizadores vão recortando sons e imagens do mundo em volta para depois reagrupá-los num processo de montagem, estabelecendo relações de complementaridade e também de atrito entre os planos captados, para então criar novos sentidos e conseguir irradiar a magia de sua narrativa com persuasão, potência e plenitude. [...]

⁶⁷ John Gay (Branstaple, condado de Devon, 30 de Junho de 1685 – Londres, 4 de Dezembro de 1732) foi um poeta e dramaturgo inglês do século XVIII. Com um estilo neoclássico, escreveu poesia no estilo de Milton, farsas e comédias

⁶⁸ Gilson Melo - <https://amante7arte.wordpress.com/generos-de-filmes/musical-2/>

O cinema é o templo da imagem e do som, enquanto o teatro é o templo do ator, da atriz e da palavra. (MOCARZEL, 2012, p.2)

O filme musical, como filho do teatro musical e, ao mesmo tempo, um gênero da sétima arte, tem sua própria linguagem e significação. Geralmente, a narrativa se apóia nas sequências musicais coreografadas cujas canções são parte integrante do enredo e ajudam a desenvolver a trama.

A história do filme musical tem íntima relação com a própria história do desenvolvimento do cinema, pois foi em 1927 que, com a evolução da técnica cinematográfica, surgiu o primeiro filme com trilha sonora gravada e sincronizada: **O cantor de Jazz**. Com direção de Alan Crosland e tendo no elenco Al Jolson⁶⁹ representando o personagem principal, o filme marcou a transição da fase silenciosa para o cinema sonoro, ao contar a história de um cantor judeu que pintava o rosto de negro para ser aceito como cantor de jazz.

No mesmo ano, surgiu na Broadway “*Show Boat*”⁷⁰, espetáculo que revolucionou a linguagem do musical tornando as músicas, letras e danças, partes integrantes da narrativa e utilizando temáticas mais sérias e intensas como o preconceito racial, o alcoolismo, entre outros. Essas evoluções técnicas e no formato da narrativa foram fundamentais para o surgimento da linguagem do filme musical como se conhece hoje.

É importante frisar que o cinema sempre teve a música como parte integrante de sua exibição. Mesmo quando esta não estava inserida no filme, era utilizada como acompanhamento das cenas mudas na tela e, muitas vezes, ajudavam a criar o clima necessário para a narrativa, com andamento rápido, para aquelas cenas mais cômicas e de ações mais aceleradas, ou ainda, com estilo romântico para acompanhar as cenas de amor.

Após a evolução do cinema sonoro, foram produzidos em dois anos 80 filmes musicais, porém, a maioria deles não usava a música como parte da sua narrativa. Tornou-se comum, a partir de então, um ciclo que perduraria por muitos

⁶⁹ Al Jolson, nome artístico de Asa Yoelson, (Seredžius, Lituânia, 26 de Maio de 1886 — San Francisco, 23 de Outubro de 1950) foi um cantor e ator que se consagrou nos Estados Unidos, tanto no cinema como na música. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Al_Jolson Acesso em 24/03/2017

⁷⁰ Show Boat musical de 1927 baseado no romance de Edna Ferber publicado em agosto de 1926, com música de Jerome Kern, texto e música de Oscar Hammerstein II, baseado no romance de mesmo nome de Edna Ferber. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Show_Boat. Acesso em 21/03/2017. Acesso em 19/03/2017.

anos na produção do cinema: as obras literárias eram adaptadas para o teatro, depois transformavam-se em musicais da Broadway e, por fim, convertiam-se em filmes musicais. Nesse momento nasce o cinema musical – espetáculo.

Apesar da importância da música ser crescente, ainda não se tinha chegado ao filme musical no sentido atual do termo. O cinema-espetáculo cedo teve exemplos em que as biografias de compositores clássicos eram o tema principal como Strauss e Mozart. Um exemplo interessante surgiu na Alemanha, em 1933, com *Unfinished Symphony* (Sinfonia Incompleta), de Willi Forst, sobre a vida de Schubert. [...] Hollywood lançou-se em grande com *The Great Waltz* (Grande Valsa, 1938), de Julian Duvivier, *A Song to Remember* (Chopin Imortal, 1945), de Charles Vidor, [...] entre outros. (PORTO, 2003, p.01)

No período que se seguiu ao advento do filme sonoro, de 1928 ao início dos anos 40, muitos filmes musicais foram produzidos e vários demonstram a influência que o teatro e a Broadway tinham na vida cultural americana. Entre eles, devem ser mencionados:

- **Melodia da Broadway** (*Broadway Melody*), produção de 1929, vencedora do Oscar de Melhor filme, com Charles King, Anita Paige e Bessie Love. Direção de Harry Beuamont. Foi o primeiro filme totalmente falado, cantado e dançado e trouxe inovações tecnológicas de som revolucionárias, performances consideradas perfeitas e belas canções de Arthur Feed e Nacio Herb Brown. O filme inaugurou um novo padrão. Estava criada no cinema uma nova forma de arte tipicamente americana - o filme musical.⁷¹
- **Caçadoras De Ouro** (*Gold Diggers of 1933*), produção de 1933 com Dick Powell e Ginger Rogers⁷² (que se tornaria a mais famosa parceira de Fred Astaire nos grandes musicais da *RKO Radio Pictures*)
- **Belezas em Revista** (*Footlight Parade*), produção de 1933, direção de Lloyd Bacon e elenco composto por James Cagney e Joan Blondell, o filme retrata um produtor desempregado da Broadway que tenta se reerguer no mercado, após o aparecimento do cinema falado.
- **O Picolino** (*Top Hat*), produção de 1935, com Fred Astaire⁷³ fazendo par romântico com Ginger Rogers, direção de Mark Sandrich e música de Irving

⁷¹ <http://www.eovideolevou.com.br/detalhe/completo.asp?cp=45393>

⁷² Ginger Rogers (16/07/1911 – 25/04/1995) – dançarina, cantora e atriz, vencedora do Oscar de melhor atriz por sua atuação no filme *Kitty Foyle* de 1940.- Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Ginger_Rogers Acesso em 24/03/2017.

Berling, famoso compositor dos filmes musicais e grandes hits, entre eles “Cheek to Cheek” que faz parte da trilha sonora desse filme e se tornou um clássico da música americana.

- **Magnólia, o barco das ilusões** – (*Show Boat*) – produção de 1936, dirigida por James Whale, com Irene Dunne e Allan Jones. Mais uma vez mais as artes se relacionam e produzem uma adaptação cinematrográfica baseada em um musical da Broadway que por sua vez, baseou-se no romance de mesmo nome de Edna Ferber.

O nascimento do gênero musical como é conhecido até hoje, surgiu quando a inclusão de cenas cantadas e dançadas foi imprescindível à sua temática central e ao ritmo da sua ação e a chamada “Era de Ouro dos Musicais” durou até os primeiros anos da década de 1960. São dessa época as produções mais monumentais e bem-sucedidas no aspecto financeiro e que ficaram marcadas como os melhores musicais de todos os tempos:

- **Cantando na Chuva** (*Singing in the rain*) – produção de 1952, dirigida por Gene Kelly e Stanley Donen. É um dos mais festejados filmes musicais de todos os tempos e mostra de maneira bem humorada e com muita música de qualidade, as dificuldades encontradas pelos cineastas quando da transição do filme mudo para o filme falado. No elenco principal: Gene Kelly, Debbie Reynolds. Cyd Charisse e Donald O'Connor.
- **O Rei e Eu** (*The King and I*) – produção de 1956 que conta com a trilha sonora da dupla Rodgers e Hammerstein e a brilhante coreografia de Jerome Robbins. No elenco principal Yul Brynner e Deborah Kerr, o filme foi vencedor de 06 Oscars, inclusive de melhor ator. Direção de Walter Lang e também baseado em um musical da Broadway com o mesmo nome.
- **Gigi** – produção de 1958, com direção de Vincent Minelli, ganhou 9 Oscars, nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Direção de Arte, Melhor Fotografia - Colorida, Melhor Figurino, Melhor Edição, Melhor Canção

⁷³ Fred Astaire (10/05/1899 – 22/06/1987) – dançarino, cantor, ator, coreógrafo americano cuja carreira durou 76 anos nos quais participou de 31 filmes musicais e muitos especiais de TV. Vencedor do Emmy Award de 1958 por sua performance em “An evening with Fred Astaire”, entre outros prêmios.

Original ("Gigi"), Melhor Trilha Sonora e Melhor Roteiro Adaptado. No elenco: Louis Jourdan, Maurice Chevalier e Leslie Caron.

- **Amor, Sublime Amor** (*West Side Story*) – produção de 1961, com direção de Robert Wise, vencedor de 10 Oscars, entre eles de melhor filme e melhor diretor. No elenco: Natalie Wood, Richard Beyner, George Chakiris, Rita Moreno, estes últimos ganhadores do Oscar de melhor ator e melhor atriz coadjuvante respectivamente.
- **Mary Poppins** – produção de Disney do ano de 1964, ganhadora dos Oscars de Melhor Atriz, Melhor Edição, Melhores Efeitos Especiais, Melhor Trilha Sonora Original e Melhor Canção Original, dirigida por Robert Stevenson, estrelada por Julie Andrews e Dick Van Dyke.
- **Minha Bela Dama** (*My Fair Lady*), versão musical da peça de Bernard Shaw "Pigmaleão", produzida em 1964, dirigida por George Cukor, com Audrey Hepburn e Rex Harrison nos papéis principais. Filme vencedor dos Oscars de: melhor filme, melhor ator, diretor, fotografia, figurinos, adaptação musical e direção de arte.
- **A Noviça Rebelde** – produção de 1965, dirigida por Robert Wise, com Christopher Plummer, Julie Andrews e Eleonor Parker no elenco principal. Vencedor de 05 Oscars, incluindo melhor filme e melhor diretor. O filme se baseia no livro de memórias *The Story of the Trapp Family Singers*, escrito por Maria Von Trapp, que fora adaptado e transformado em teatro musical em 1959. As belas canções, mais uma vez são assinadas por Rodgers e Hammerstein⁷⁴

São inúmeros os títulos de filmes musicais que poderiam ser citados nesta lista, porém, o objetivo aqui é apenas demonstrar que esse gênero de filme teve muita importância na história do cinema e produziu grandes obras ganhadoras de vários prêmios, inclusive, um dos filmes objeto deste estudo que se encontra na lista dos melhores musicais de todos os tempos como indicado acima: **West Side Story**.

⁷⁴ Depois de construírem brilhantes carreiras com outros parceiros, Richard Rodgers (compositor) e Oscar Hammerstein II (letrista e libretista) resolveram se unir para criar a parceria mais bem sucedida da história do teatro musical americano. Entre suas obras estão: *Oklahoma!*; *Carousel*; *The South Pacific*; *The King and I*, entre outras. Disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Rodgers_and_Hammerstein Acesso em 24/03/2017.

6.2.2 West Side Story – Romeu e Julieta segundo Robert Wise

Para recriar na tela a história do casal da periferia de Nova Iorque, contada nos palcos da Broadway com tanto sucesso, era preciso que o filme pudesse ter o mesmo efeito e ter a mesma aceitação perante o público. Robert Wise se uniu ao já consagrado diretor e coreógrafo da peça Jerome Robbins e manteve a música de Leonard Bernstein e as letras de Stephen Sondheim. Além disso, contou com Ernest Lehman para adaptar o libreto de Arthur Laurents.

A direção do filme estava sendo feita em parceria Robbins-Wise, porém, durante a realização do filme, Robbins foi afastado por não estar conseguindo cumprir os prazos dados pela direção do estúdio e com, isso estava prejudicando o planejamento financeiro da produção. No entanto, graças ao perfeccionismo de Robbins, aplicado nos ensaios das coreografias, quando Wise assumiu a direção não teve problemas em terminar a filmagem, já que os atores e atrizes já estavam bem preparados para as sequências de dança que eram cruciais para a narrativa do filme.

Conta-se que originalmente os produtores queriam que Elvis Presley interpretasse Tony e Audrey Hepburn ficasse com o papel de Maria, porém, ela teve que desistir da personagem por estar grávida na época das filmagens. Assim, Natalie Wood foi escolhida para representar a personagem feminina principal e Richard Beymer para o papel de Tony.

Por se tratar de um musical, as canções têm papel imprescindível na narrativa e a qualidade da trilha sonora composta por Bernstein e Sondheim foi fundamental para realizar as cenas mais impactantes do filme, além da coreografia de Robbins.

Por esse motivo, **West Side Story** foi considerado como uma das mais perfeitas obras cinematográficas quando se fala no cruzamento de duas linguagens: a dança e a música.

O grande desafio do filme foi mesclar a realidade das gangues com a irrerealidade proposta pelo gênero musical. O filme conseguiu expressar a rivalidade através da música e da dança. A dança no filme possui um papel dramático fundamental. Além das letras das músicas expressarem a subjetividade dos personagens, a dança sintetiza no movimento suas emoções. Do início ao fim, a dança, assim como a música, está presente, tornando-se um elemento importante na realidade dos personagens. É a

coreografia que integra as canções à história e por isso não existem separações entre a ação dramática e as seqüências musicais. Nesse sentido, o filme realiza essa integração de forma inovadora. (Souza, 2005, p. 106)

Em plano aberto, tomada aérea, o filme se inicia e a sequência de abertura mostra o bairro de Nova Iorque *West Side* com seus edifícios típicos da zona mais pobre da cidade, com escadas de incêndio e tijolinhos a vista, as quadras de basquete com muitos adolescentes e as paredes pichadas. A sequência foi realizada pelo artista gráfico Saul Bass e mistura imagens reais de Nova Iorque com seus traços estilizados.

As duas gangues rivais, os Jets e os Sharks, são apresentadas e a tensão que paira entre elas pode ser sentida plenamente por meio da música e da coreografia vigorosas que desde o início acompanham a cena.

Assim como na peça de Shakespeare, na qual os Capuletos e os Montéquios discutem e brigam nas ruas de Verona, os membros das gangues rivais se encontram nas ruas do bairro e se provocam mutuamente. As diferenças físicas entre eles são marcantes, pois enquanto os Jets têm a pele mais clara e quase todos têm cabelos loiros, os Sharks têm traços latinos e peles mais morenas, mas é por meio da dança que o espectador pode perceber de forma clara a unidade de cada gangue.

A dança pelas ruas do bairro é acompanhada pela câmera, muitas vezes utilizando o recurso do travelling, ou ainda, da velocidade acelerada, acompanhando o ritmo da música e da coreografia.

O estalo dos dedos marca o ritmo e convida os membros a entrar no clima. A música é orquestrada e sua presença vai crescendo de acordo com o desenvolvimento da ação. O assovio é um sinal. Esse prólogo foi filmado dos mais diferentes ângulos. O filme foi realizado parte em locação e parte em estúdio. (SOUZA, 2005, pp. 99-100)

A cena tem duração de mais de 08 minutos e culmina com a briga generalizada entre os membros das duas gangues (tal qual a briga generalizada entre os Capuletos e os Montéquios), mostrada em plano aberto e que só é interrompida com a chegada do polícia (a representação de príncipe de Verona).

FIGURA 6 – CENA DE ABERTURA – WEST SIDE STORY



FONTE: <https://www.google.com.br/search?q=fotos+west+side+story>

Após estabelecer o clima de rivalidade entre as gangues, a ação passa a focalizar o par romântico principal, cujo encontro se dá em um baile no qual estão presentes os membros dos Sharks e dos Jets. E, tal como na obra de Shakespeare, seus olhares se cruzam e, imediatamente, o amor nasce entre eles.

No texto-fonte, esse entregar-se um ao outro, esse enlace imediato e avassalador estão retratados em palavras e cenas, porém, na adaptação musical, na linguagem do cinema, para demonstrar que eles se apaixonam e que naquele momento o mundo parece desaparecer, o recurso usado é a iluminação e a música.

O casal se aproxima, a música vigorosa que embala todos os que estão no baile fica ao fundo e as pessoas ficam envoltas numa espécie de fumaça, enquanto Maria e Tony permanecem vendo apenas um ao outro; a música para eles é mais suave e eles começam a dançar acompanhando o mesmo ritmo. Nesse momento, o mundo a sua volta parece não existir.

FIGURA 7 – CENA DO BAILE – Segundo Wise



FONTE: http://www.IMDb.com/title/tt0055614/mediaindex?ref =tt_mv_close

Não há diálogos na cena, apenas a imagem, que é o elemento base da linguagem cinematográfica, a matéria-prima fílmica que traz ao espectador a reprodução da realidade dos personagens, registrada pela câmera. Assim, o que aparece na tela transporta o espectador para o momento do descobrimento um do outro, sem que haja necessidade de explicação. A gramática do cinema e, principalmente, a linguagem dos musicais dispensa qualquer diálogo para demonstrar que os dois jovens se apaixonam naquele momento.

Desta forma, o cinema retrata o encontro de Tony e Maria (*Romeu e Julieta*). A linguagem do cinema, com o recurso da música, da dança e da iluminação consegue trazer para o espectador os sentimentos dos personagens e mostrar que a partir daquele momento eles se apaixonam e que para eles os conflitos, as diferenças e as dificuldades não mais importam.

E todas as vezes que eles se encontram, parece ocorrer a mesma magia, ou seja, eles criam uma realidade diferente que os permite ficar juntos e para que na tela esse mundo imaginário possa transparecer ao espectador, as luzes e os efeitos cenográficos fazem a transformação.

Depois do baile, Tony já sabendo que Maria é irmã do chefe da gangue rival, vai procurá-la no prédio onde ela mora. Eles se encontram sorrateiramente, do lado externo do prédio onde ela mora, na escadaria de incêndio e trocam juras de amor

através da música “*Tonight*” que cantam um para outro. A letra, perfeitamente afinada com o momento do filme diz: “*All the world is only you and me, tonight, it all began tonight, I saw you the world went away. Tonight, there’s only you tonight....*”⁷⁵

A cena criada por Wise, com certeza, faz alusão à famosa cena do balcão criada por Shakespeare, na qual Romeu vai procurar Julieta pela primeira vez e tomado pela paixão, promete amor eterno, sendo completamente correspondido por ela.

FIGURA 8: CENA DO BALCÃO – Segundo Wise



FONTE: http://www.IMDb.com/title/tt0055614/mediaindex?ref =tt_mv_close

Apesar do amor dos jovens, a rivalidade entre as gangues permanece latente e, após o baile, Bernardo, irmão de Maria, fica furioso com o fato de Tony e Maria terem dançado juntos.

Ele vai ao encontro de sua namorada Anita (Rita Moreno) e os dois se dirigem ao telhado do prédio onde moram e encontram seus amigos e namoradas. A discussão gira em torno do fato de Bernardo (George Shikiris) não aceitar que sua irmã se relacione com alguém pertencente aos Jets e, conseqüentemente, ao povo americano que os trata com tanto preconceito.

⁷⁵ Tudo no mundo é só você e eu, tudo começou esta noite, eu vi você e o restante do mundo se foi. Esta noite, só existe você. – Tradução da autora.

Esse é o gancho para o filme abordar a temática da imigração porto-riquenha, que havia crescido muito nos anos 50 nos Estados Unidos, e criar uma das mais famosas cenas coreografadas que retrata o preconceito sofrido pelos imigrantes. A canção “*America*” ficou famosa e a coreografia desempenhada por Rita Morena (liderando as meninas) e George Shakiris (liderando os meninos) e os demais figurantes é perfeita, enquanto a letra da música, abordando a realidade dos imigrantes, é extremamente pertinente ao enredo do filme.

[A canção faz uma crítica ao *American Way of Life*, onde as mulheres e os homens porto-riquenhos travam uma batalha de palavras que expressa com acidez e ironia a realidade da situação dos imigrantes que deixam seus países em busca do “sonho americano” e que percebem que, muitas vezes, esse sonho pode se tornar um pesadelo.

FIGURA 9 – CENA DE “AMÉRICA”



FONTE: <https://www.google.com.br/search?q=fotos+west+side+story>

Wise, em seu musical, trouxe para a sua adaptação fílmica soluções diferentes para projetar na tela a morte dos rivais causada pela mesma intolerância

denunciada na obra de Shakespeare. Para retratar esse traço humano tão vívido no texto original, o filme mostra a rivalidade entre as gangues do subúrbio de Nova Iorque, os Jets e os Sharks, regada a preconceito e sentimento de rejeição. Por se tratar de uma adaptação musical, a cena é contada por meio de uma dança frenética, onde o fundo musical é intenso e essencial para chegar ao clímax da cena.

Na linguagem do cinema, a imagem, a iluminação em tom vermelho, a música, todos esses elementos integrados em um compasso acelerado, em alguns momentos mais lento quando mostra os sentimentos amorosos dos personagens principais, preparam o espectador para o embate entre as gangues.

Na cena seguinte, o que se vê é uma grande sequência musical, permeada por uma mesma música "*Tonight*", mas que agora adquire letra e conotação diferente quando entoada por personagens distintos:

Nessa sequência, cada personagem está em um lugar diferente, mas têm seus desejos integrados pela canção. Bernardo (George Chakiris) e os Sharks terminam os preparativos para a briga, assim como Riff (Russ Tamblyn) e os Jets. Enquanto isso, Anita se arruma para encontrar Bernardo depois da briga. Tony se prepara para encontrar Maria após conseguir impedir a briga. Maria, por sua vez, espera ansiosamente por seu encontro com Tony. Todos estão na expectativa de que será uma grande noite. (SOUZA, 2005, p. 100)

À medida que os personagens vão aparecendo na tela e a música vai chegando ao ápice, cresce o sentimento de ansiedade e expectativa perante o encontro inevitável dos rivais. Os planos são montados em oposição quando os Jets e os Sharks aparecem. Diferentemente, os planos são colocados de forma harmoniosa quando Tony e Maria aparecem cantando. Já Anita aparece sempre sozinha no enquadramento da cena, prenunciando seu destino. A montagem da sequência juntamente com a música dita o ritmo da cena. (Souza, 2005, p.101)

O encontro entre os Jets e os Sharks finalmente acontece. Em um lugar afastado, Bernardo, irmão de Maria e Riff, amigo de Tony, lutam com suas navalhas em punho. Tony tenta impedir a luta, mas Riff acaba atingido por Bernardo e sendo morto. Ao ver seu amigo morto, Tony toma a navalha e, para se vingar, parte para cima de Bernardo, matando-o. Ouvem-se as sirenes da polícia se aproximando, que nesse caso tem a mesma função do Príncipe de Verona na trama original, pois o "tenente" havia proibido as brigas entre as gangues e Tony, tal qual Romeu, foge do local.

FIGURA 10 – CENA DA BRIGA – Segundo Wise
Bernardo mata Riff e Tony mata Bernardo



FONTE: <http://www.IMDb.com/title/tt0055614/mediaviewer/rm3861560064>

Porém, o final da história da adaptação de Wise é diferente do final do texto-fonte, pois não há fingimento da morte de Maria (Julieta) e nem o suicídio romantizado de Tony (Romeu), como acontece no texto original. Chino, o amigo de Bernardo e pretendente de Maria, inconformado com a morte do amigo e com ciúmes de Maria, sai à caça de Tony, até encontrá-lo na velha quadra de esportes do bairro e matá-lo. Maria chega logo em seguida, mas já é tarde demais, ela vê Tony morto, o abraça e lamenta todo o ocorrido.

A câmera se afasta lentamente, as pessoas em volta vão saindo de cena, numa demonstração de que as vidas vão continuar da mesma forma e de que as mortes causadas pela intolerância e o preconceito, em breve, serão esquecidas.

De acordo com a crítica, o maior trunfo do filme foi incorporar todos as características do teatro aos recursos do cinema, como a montagem e os virtuosos movimentos de câmera, principalmente nos números musicais.⁷⁶

Outra qualidade do filme, que talvez seja responsável por ele ter recebido o Oscar de melhor filme de 1961, foi o fato de o enredo retratar não só a história de amor de um casal jovem do subúrbio de Nova Iorque, vítima da intolerância humana, mas se utilizar dessa história para abordar (embora de forma leve) os problemas e preconceitos enfrentados pelos imigrantes nos Estados Unidos da América.

⁷⁶Crítica de Amor, Sublime Amor – por Sidnei Cassal – Julho de 2016. Disponível em <http://www.planocritico.com/critica-amor-sublime-amor/> Acesso em 05/03/2017

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois filmes acima abordados, a célebre história do casal romântico e sua triste sina traçada pela rivalidade das comunidades as quais pertencem e que os impede de ficarem juntos se repete. Na realidade, a história serve de pano de fundo para se discutir outras relações e situações trazidas pelas obras, tais como a rivalidade entre raças, a disputa de poder entre pares, o preconceito entre nativos e imigrantes, enfim, a dualidade humana.

Por isso, reiteremos nossa ideia de que a universalidade de Shakespeare residiria nunca na manutenção ortodoxa do texto e das estruturas dramáticas [...], mas na sua capacidade de ser atualizado, reescrito, transposto, editado e sampleado. Isso sim, de fato, é algo único na história do cinema: não existe outro autor que, tão diversa e perenemente, tenha sido apropriado quanto Shakespeare, especialmente quando se consideram essas formas mais interculturais de adaptação, em que as mudanças são tão profundadas que o texto, em sua materialidade, já está distante, difuso, apagado, como um palimpsesto⁷⁷ sobre o qual se escrevem, continuamente, novos e novos relatos para as mesmas histórias. (SILVA, 2013, p. 185)

As soluções encontradas pelas adaptações para mostrarem a história de Romeu e Julieta são diversas e as intenções de cada diretor bem distintas. Enquanto Zefirelli opta por se manter fiel ao texto original, Wise opta por manter a espinha dorsal do texto, porém, traz para a tela não só a temática da intolerância humana como também a problemática racial existente nos Estados Unidos da América e causadora de muitas injustiças e até de mortes.

No entanto, verifica-se que ambas procuraram manter o clima de romantismo e um tom sentimental à história e, talvez seja essa a razão de terem tido alcançado aceitação do público e parte da crítica. Principalmente o filme de Zefirelli cuja recriação da cidade de Verona, a apresentação de pais caricatos e de um casal jovem apaixonado que se rebela contra a ordem das coisas angariaram a empatia do público e contribuíram para o sucesso de bilheteira do filme.

⁷⁷ papiro ou pergaminho que contém vestígios de um texto manuscrito anterior, que foi raspado ou apagado para permitir a reutilização do material e a posterior sobreposição de um novo escrito. palimpsesto in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-03-13 02:27:40]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palimpsesto>. Acesso em 12/03/2017.

Após este breve estudo, chegou-se à conclusão que a relação entre o cinema e as outras artes, principalmente a literatura e o teatro, não só é antiga como também controversa, profícua, e inevitavelmente, duradoura.

Antiga porque remonta aos primórdios da criação da sétima arte. Controversa, pois causou discussões e críticas (positivas e negativas) quanto à sua validade e intensidade. Profícua já que se registram na história do cinema incontáveis adaptações das obras literárias e do teatro. E, por fim, duradoura porque essa relação não só trouxe ao cinema prestígio e imaginação, bem como lucro e riqueza, já que ajudou a tornar a indústria cinematográfica poderosa e influente e, principalmente, porque persiste até hoje.

Segundo Leão (2008, p. 269), “até a descoberta de **Ricardo III** de 1912, **Hamlet, Drama da Vingança** era considerado o primeiro longa-metragem baseado em uma peça de Shakespeare.” Depois disso, o cinema jamais deixaria as histórias do grande poeta inglês fora das suas telas, o fascínio por sua obra unificado aos avanços cinematográficos e à consolidação da nova arte trouxe ao mundo filmes de todos os tipos e gostos, criativos, grandiosos, complexos, engraçados, esplendorosos, contudo, nunca indiferentes.

Quando o cinema já se firmara como arte e entretenimento, nos anos dourados de Hollywood, décadas de 30 e 40, foram produzidos dois grandes filmes adaptados da obra de Shakespeare. O primeiro, em 1935, foi **Sonho de uma Noite de Verão** e o segundo, em 1936, foi **Romeu e Julieta**. Ambos foram bem recebidos pela crítica, mas a recepção do público não foi o que se esperava e fracassaram comercialmente.

O divisor de águas na relação Shakespeare cinema foi definitivamente, quando o ator inglês Laurence Olivier protagoniza a adaptação de **Henrique V**, em 1944. “A produção alia um elenco de experientes atores de teatro, ao uso da câmera participativa – aquela que não se limita apenas a gravar as cenas, mas dirige o olhar do espectador e colabora para a construção do sentido do filme.” (LEÃO, 2008, p. 275)

O experiente e renomado ator e também diretor inglês consegue articular a linguagem do teatro e do cinema e propõe ao espectador uma viagem no tempo que o transporta ao teatro elisabetano como se ele estivesse assistindo a montagem de *Henrique V* no Globe Theatre.

O filme, por meio da recriação do palco e do ambiente teatral, abre ao espectador a possibilidade de assistir não só a peça, mas também, toda a agitação que acontece nos bastidores de uma encenação da era elisabetana. Detalhes minuciosos do filme fizeram com que o espectador pudesse compreender a importância dos objetos de cena em uma dramaturgia que não possuía cenários.

Em um segundo momento do filme, para as cenas de batalha, Olivier emprega a linguagem realista- naturalista. Como cenário para as cenas que se passam na corte francesa, o diretor reproduz iluminaras do século XV [...]; Ao fim do filme, Olivier retoma o cenário do teatro *Globe* renascentista: os recém-noivos rei Henrique e princesa Catarina se transportam do cenário da corte francesa para o palco do teatro, transformando-se ao mesmo tempo em simples atores. (LEÃO, 2008, p. 276)

Estava posta a possibilidade de diálogo entre as linguagens do teatro e a do cinema. O filme foi um sucesso e encantou o público e a crítica. Hoje, ele é considerado, segundo Leão, brilhante e inovador, e representa uma virada na história de Shakespeare na tela, revelando a todos o enorme potencial das peças para serem adaptadas ao cinema.

Focando mais exatamente na relação Shakespeare – cinema, muito se aprendeu e muito se pesquisou. Porém, muito ainda há por estudar e analisar, já que tão vasta é a sua obra quanto inúmeras são as suas peças adaptadas para a tela grande. Umas bem sucedidas outras nem tanto, muitas ainda virão, com certeza, já que o fascínio pelas histórias do Bardo inglês continua vivo e atual.

Então, retomando a problemática a qual este estudo se propôs, as diferentes linguagens dessas artes podem alterar a compreensão de uma mesma obra? Contar uma história em forma de peça de teatro, de filme ou de musical torna essa história diferente?

A resposta a qual esse estudo chegou é que a história permanece semelhante, mas as narrativas tornam-se diferentes, pois cada uma delas carrega consigo as peculiaridades de suas linguagens, os traços de seus fundamentos e, principalmente, a magia dos meios realizadores.

Muito há para se ler e estudar sobre as adaptações fílmicas da obra de Shakespeare, inúmeros filmes, renomados diretores e atores, variadas criações de diversos roteiristas transformadas em diferentes narrativas. Cada uma delas,

contada de uma forma, segundo a visão desses profissionais e a mensagem que pretendem enviar para o mundo.

Considera-se, então, que a história de **Romeu e Julieta** contada por Shakespeare, recontada por Wise e por Zefirelli, permanece a mesma em sua essência, rica em personagens, prodigiosa em sua estrutura narrativa, impactante em seu desfecho trágico.

Porém, cada uma delas tem sua própria maneira de engendrar seu espectador, seja por meio da palavra, da encenação, da música ou da dança, cada uma cumpre o seu papel de contar uma história e, por isso, cada uma se torna uma obra diferente que não poderia e nem deveria se preocupar com a fidelidade ou originalidade, mas sim, com o encantamento que podem causar em seus respectivos espectadores.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Tânia Frugiuele Soares. **JANE AUSTEN ON SCREEN: a literatura e o cinema**. Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção de título de Especialista no Programa de Pós-Graduação em Metodologia de Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Curitiba, 2006. Disponível em <<http://www.calem.ct.utfpr.edu.br/monografias/TaniaAgostinho.pdf>> Acesso em 13 jul 2016

AUBERT, Francis Henrik. **As (In)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. 2 ed. Campinas, SP. Editora Unicamp, 1994.
BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. - 5ª Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BAZIN, André. **What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray**. Vol. 1. Los Angeles, University of California Press, 1967.
_____. **O cinema. Ensaios**. Trad. Eloísa de Araujo Ribeiro. São Paulo. Brasiliense, 1991.

BRITO, João Batista de. **Literatura no Cinema**. Revista Graphos, São Paulo, Unimarco, 2006.
CARRIÈRE, Jean Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CAMATI, Anna Stegh. **O Lugar da Mulher na Sociedade Elisabetana-Jamesca e na Criação Poética de Shakespeare**. In: Shakespeare, sua época, sua obra. Curitiba. Editora Beatrice, 2008, p. 133- 146.

CLAUDE, Robert; BACHY, Victor; TAUFOUR, Bernard. **Panorâmica Sobre a 7ª Arte**. Vol I. São Paulo. Edições Loyola, 1982.

COELHO, Sandra Straccialano. **Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário**. 2011. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_sandra_coelho.pdf> Acesso em 12 jul 2016

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: Espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro. Azougue Editorial. 2005.

_____. In **História do Cinema Mundial**. MASCARELLO, Fernando, (org). Campinas, SP. Papirus, 2006, p. 17 a 54.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?** Disponível em www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/26 -Acesso em 15 de maio de 2014.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Teoria(s) da Adaptação e as Aporias da Fidelidade**. In: Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 45, p. 59-75, Curitiba, 2012.

HELIODORA, Bárbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Os Teatros no Tempo de Shakespeare**. In: SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA. Curitiba. Editora Beatrice, 2008, pp. 65 - 80

INTERNET MOVIE DATABASE, IMDb. Disponível em <http://www.IMDb.com/> . Acesso em 05 de março de 2017.

LEÃO, Liana Camargo. **PERMANÊNCIA E METAMORFOSE: o interesse permanente da obra de SHAKESPEARE**. In: Shakespeare Digital Brasil, 2014. Disponível em <<http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/permanencia-e-metamorfose-o-interesse-permanente-da-obra-de-shakespeare/>> Acesso em 28 jun 2016

_____. **Shakespeare no Cinema**. In: SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA. Curitiba. Editora Beatrice, 2008. p. 265 – 334

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa. Dinalivro 2005 e *Les Éditions du Cerf* (1955, 1985 e 2001)

MOCARZEL, Evaldo. **Cinema e Teatro**. In: Caderno de Cinema, junho, 2012. Disponível em <<http://cadernodecinema.com.br/blog/cinema-e-teatro/>> Acesso em 15 de setembro de 2016.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Teatro e Cinema: uma perspectiva histórica**. ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 23-34, jul.-dez. 2011. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/gabriela_monteiro.pdf > Acesso em 15 de setembro de 2016.

PEARSON, Roberta. **Early cinema" e "Transitional cinema** In: SMITH, G.N.(org.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 13-42.

PEREIRA, Olga Arantes. **Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos**. In: Revistas PUC. São Paulo, 2009. Disponível em <revistas.pucsp.br/index.php/kaliop/article/download/7471/5455 > Acesso em 22 de maio de 2016.

PEREIRA, Rebeca Luiza Abreu. **LITERATURA E TEATRO: A LITERATURA COMO PONTO DE PARTIDA PARA O TEATRO**. Disponível em <<http://www.webartigos.com/artigos/literatura-e-teatro-a-literatura-como-ponto-de-partida-para-o-teatro/66696/#ixzz4MFRbkYkX>> Acesso em 05 setembro de 2016.

PEREIRA, J. **Câmera, Ação! Fascinante História do Cinema**. Edimax. São Paulo, 1980.

Porto: Porto Editora(2003-2017) **Cinema musical**. In: Artigos de apoio Infopédia [em linha], 2003-2017. Disponível na Internet: [https://www.infopedia.pt/\\$cinema-musical](https://www.infopedia.pt/$cinema-musical). Acesso em 25 de março de 2017.

RUHMKE, Deangelis Andriago. **APROPRIAÇÕES DE ROMEU E JULIETA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: O Casamento de Romeu e Julieta (2005) e Maré, Nossa História de Amor (2007)**. Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de Mestre ao programa de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade. Curitiba, 2013.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo**. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

SADOUL, George. **História do Cinema Mundial. Vol I**. Trad. Revista e completada por Manuel Ruas. Lisboa. Livros Horizonte, 1983.

SANTOS, Marlene Soares. **A Dramaturgia Shakespeariana** In: SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA. Curitiba. Editora Beatrice, 2008, p. 165 – 206.

SARMENTO, Rosemari. **A narrativa na literatura e no cinema**. In Revista Travessias Ed.XVI, pp. 5 – 23. Disponível em <<http://revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/6235/4830>> Acesso em 12 jul 2016

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL. O Caso de Shakespeare no Cinema Brasileiro**. 2013.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Trad. Ana Amélia de Queiroz C. de Mendonça, Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SMITH, Cristiane Busato. **A Vida de William Shakespeare**. In: SHAKESPEARE, SUA ÉPOCA E SUA OBRA. Curitiba. Editora Beatrice, 2008. p. 19 – 34.

SOUSA, Rainer Gonçalves. "Romeu e Julieta: romance ou História?"; *Brasil Escola*. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/historia/romeu-julieta-romance-ou-historia.htm>>. Acesso em 05 de março de 2017.

SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar: o gênero musical no cinema**. Minas Gerais: UFMG – dissertação de mestrado, 2005.

STAM, Robert. **A Literatura através do cinema. Realismo, Magia e a Arte da Adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Cláudia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. TEORIA E PRÁTICA DA ADAPTAÇÃO: DA FIDELIDADE À INTERTEXTUALIDADE. New York University. Ilha do Desterro Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006

VADICO, Luiz Antonio. **Jesus no cinema: história, estéticas e narrativas**. In: Instituto HumanitasUnisinos – IHU. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/20711-jesus-no-cinema-historia-esteticas-e-narrativas>>

GLOSSÁRIO

Ângulos	São determinados pela posição da câmera em relação ao objeto filmado.
Argumento	Resumo de uma história, para roteirização de um filme, que pode ser original ou adaptado de uma obra literária.
Campo	Compreende tudo o que está presente na imagem: cenários, personagens, acessórios.
Cena	Todo o roteiro é dividido em cenas, unidades dramáticas de ação contínua. Sequência dramática com unidade de lugar e tempo, que pode ser “coberta” de vários ângulos no momento da filmagem.
Close	É o plano enquadrado de uma maneira muito próxima do assunto. A figura humana é enquadrada do ombro para cima, mostrando apenas o rosto do/a ator/atriz. Com isso, o cenário é praticamente eliminado e as expressões tornam-se mais nítidas para o/a espectador/a. Corresponde a uma invasão no plano da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo.
Contra-plano	Dialoga com o plano e pode ser definido como uma tomada feita com a câmera orientada em direção oposta à posição da tomada anterior.
Contra-plongée	A câmera filma o objeto de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar. Geralmente, dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz “crescer” o/a ator/atriz.
Corte seco	É quando há uma transição imediata, direta de uma cena para outra. Foi um dos primeiros procedimentos da montagem, usado na hora da transição de um filme para outro. Usado quando se quer obter imagens que se sucedem dentro de um enredo.
Cortina	É uma forma de transição de planos que ocorre quando uma cena encobre outra (geralmente entrando no eixo horizontal, mas pode ocorrer também no sentido vertical, diagonal, em íris e em uma infinidade de formas). Pode ocorrer também através de uma linha que corre o quadro, mudando as ações.
Enquadramento	Limites laterais, superior e inferior da cena filmada. É a imagem que aparece no visor da câmara.
Extra-campo	Remete ao que, embora perfeitamente presente, não se vê. É o que não se encontra na tela, mas que complementa aquilo que vemos. Designa o que existe alhures, ao lado ou em volta do que está enquadrado.

Fade	Quando a imagem vai surgindo aos poucos de uma tela preta (ou de outra cor qualquer), temos o <i>fade in</i> . Quando ela vai desaparecendo até que a tela fique preta, temos o <i>fade out</i> . A velocidade com que a imagem dá lugar à tela preta e vice-versa pode ser controlada de acordo com o efeito desejado. O <i>fade in</i> é comumente usado no início de uma seqüência e o <i>fade out</i> , como conclusão. Pode denotar a passagem de tempo ou um deslocamento espacial, assim como na fusão.
Fusão	É quando uma cena desaparece simultaneamente ao aparecimento da cena seguinte. As cenas se superpõem: enquanto uma se apaga, a outra aparece. Mantém a fluidez e a suavidade de uma seqüência. Seu uso pode significar uma passagem de tempo. Também é usada quando se quer suprimir ações que sejam dispensáveis na narração (processo conhecido como <i>elipse</i>).
Inclinado	É uma tomada feita a partir de uma inclinação do eixo vertical da câmera. Pode ser empregada subjetivamente, materializando aos olhos do/a espectador/a uma impressão sentida por uma personagem, como uma inquietação ou um desequilíbrio moral.
Montagem	Montar significa dispor, compor, construir. A montagem no cinema é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração. Consiste na sucessão das tomadas ou planos dentro de uma seqüência, de forma a dar-lhes unidade interpretativa.
Montagem Paralela	É quando duas ou mais seqüências são abordadas ao mesmo tempo, intercalando as cenas pertencentes a cada uma, alternadamente, a fim de fazer surgir uma significação de seu confronto. Ocorre quando se quer fazer um paralelo, uma aproximação simbólica entre as cenas, como por exemplo, a aproximação temporal.
Movimentos de câmera	Constituem a base técnica do plano em movimento. São definidos levando-se em conta se o movimento da câmera é de rotação (em torno do seu eixo) ou de translação (locomovendo-se em avanço ou recuo, subindo ou descendo).
Off	Vozes ou sons não produzidos na cena focada. Um personagem que fale, sem estar em cena, fala em off.
Panorâmica	A câmera se move em torno do seu eixo, fazendo um movimento giratório, sem sair do lugar. Trata-se de um movimento da câmera que pode ser horizontal (da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda), vertical (de cima para baixo ou vice-versa) ou oblíquo. A panorâmica vertical é também conhecida como <i>tilt</i> .
Plano	É a imagem-movimento. É uma perspectiva temporal, uma modelação espacial.

Plano americano	É o plano que enquadra a figura humana do joelho para cima. Geralmente não comporta mais do que três personagens reunidas. Tem esse nome devido à sua grande popularidade entre os diretores de Hollywood das décadas de 30 e 40.
Plano detalhe	Semelhante ao close, mas se refere a objetos. Enquadra um objeto isolado ou parte dele ocupando todo o espaço da tela. Ressalta um aspecto visual, eliminando o que não é importante no momento.
Plano geral	Enquadra a cena em sua totalidade. É aberto e procura registrar o espaço onde as personagens estão. O corpo humano é enquadrado por inteiro e sempre temos o ambiente (interno ou externo) ocupando grande parte da tela. Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, este plano o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetivando-o”. Dá uma tonalidade psicológica pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa e, às vezes, também traz uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica.
Plano sequência	É a filmagem de toda uma ação contínua através de um único plano (sem cortes).
Planos	O tamanho de um plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto filmado. Deve haver adequação entre o tamanho do plano e seu conteúdo material (o plano é mais afastado quanto mais coisas há para ver) e seu conteúdo dramático. Existem numerosos planos e eles raramente são unívocos: o plano geral de uma paisagem pode perfeitamente enquadrar uma personagem entrando em primeiro plano, e é possível dispor atores em diversas distâncias.
Plongée	A câmera filma o objeto de cima para baixo, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar. Tende a ter um efeito de diminuição da pessoa filmada, de rebaixamento.
Ponto de vista	Plano visto pelos olhos do personagem, à sua altura e distância, no geral intensificando a dramaticidade do roteiro.
Sequência	Como se denomina cena, no cinema, embora muitos prefiram chamar assim uma série de cenas ligadas pela mesma continuidade.
Travelling	A câmera é movida sobre um carrinho (ou qualquer suporte móvel) num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. Este acompanhamento pode ser lateral ou frontal, neste último caso podendo ser de aproximação ou de afastamento.
Zoom	No zoom, a câmera se mantém fixa e é seu conjunto de lentes que se move, fazendo com que o objeto se apresente mais afastado ou mais próximo na imagem.

Fonte: <https://cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-educacao/sobre-cinema-e-educacao/linguagem-cinematografica/> - Acesso em 19/03/2017