

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS

ISLY FERRAZ BEZERRA

ESTUDO COMPARATIVO ENTRE TEATRO E CINEMA EM TRANSPOSIÇÃO:
ROMEU E JULIETA, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *WEST SIDE STORY*, DE
JEROME ROBBINS E ROBERT WISE

SÃO PAULO

2022

ISLY FERRAZ BEZERRA

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE TEATRO E CINEMA EM TRANSPOSIÇÃO:
ROMEU E JULIETA, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *WEST SIDE STORY*, DE
JEROME ROBBINS E ROBERT WISE**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao Centro de Comunicação e
Letras da Universidade Presbiteriana
Mackenzie para a obtenção do grau de
Bacharelado e Licenciatura em Letras –
Português e Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Lilian Cristina Corrêa

São Paulo

2022

ISLY FERRAZ BEZERRA

**ESTUDO COMPARATIVO ENTRE TEATRO E CINEMA EM TRANSPOSIÇÃO:
ROMEU E JULIETA, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *WEST SIDE STORY*, DE
JEROME ROBBINS E ROBERT WISE**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao Centro de Comunicação e
Letras da Universidade Presbiteriana
Mackenzie para a obtenção do grau de
Bacharelado e Licenciatura em Letras –
Português e Inglês.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lilian Cristina Corrêa
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Maurício Demichelli
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Judith Tonioli Arantes
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Dedico este trabalho à minha saudosa avó Estela, pelo incessante incentivo e indispensável inspiração, em vida e em memória.

AGRADECIMENTOS

Meu nome significa “Ao meu lado Deus está” e, de fato, Ele esteve comigo durante toda essa jornada. Então, sou grata a Ele por ter me alcançado, por me conservar em Seus caminhos, por me dar forças para perseverar nos momentos mais difíceis, por estar sempre ao meu lado.

Sou grata aos meus pais, Samuel e Ryvia, por apoiarem todas as minhas decisões, por representarem a voz da razão quando o estresse tomou conta, por me incentivarem quando decidi cursar Letras e por me presentear com aquele livro ilustrado sobre Shakespeare aos meus 11 anos. Sou grata ao meu irmão, Inlan, pelo reservado e constante incentivo.

Agradeço aos meus amigos, pelas palavras de encorajamento, pela paciência, pelo leal estímulo durante esta empreitada acadêmica e pelos momentos de distração e diversão tão preciosos. Sou grata aos queridos professores das universidades pelas quais passei, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelo conhecimento compartilhado, pelas reflexões propostas e pela paixão pela literatura inglesa despertada, principalmente na figura da minha estimada orientadora, Profa. Lilian, que tornou esta pesquisa muito mais prazerosa, sempre disposta a me auxiliar com carinho e dedicação.

Por último, sou grata a William Shakespeare, cujas obras ocupam um lugar especial na minha estante e no meu coração, e aos diretores e roteiristas de filmes inspirados nas peças shakespearianas, sem os quais eu nunca teria me apaixonado pela literatura inglesa clássica de uma forma tão memorável e singular.

RESUMO

O presente estudo comparativo visa analisar a tragédia *Romeu e Julieta* (1597), do dramaturgo William Shakespeare, em paralelo com a sua adaptação cinematográfica, no gênero musical, *West Side Story* (1961), ou *Amor Sublime Amor* (em português), dirigida por Jerome Robbins e Robert Wise. Assim, foram colocadas em evidência as temáticas recorrentes nas duas obras, bem como os elementos técnicos envolvidos na transposição intermediária. O principal propósito para tal análise consiste em observar quais fatores e recursos adaptativos atuaram nesse fenômeno, no que diz respeito às mudanças propostas para o encaixe no contexto pretendido, a fim de notar a afinidade e proximidade do leitor e do espectador com as composições estudadas. Sob este prisma, fica clara a relevância e presença do resgate das características da peça trágica de Shakespeare na obra cinematográfica e a contemporaneidade de princípios expostos em ambos os objetos de análise para a sociedade do contexto em questão.

Palavras-chave: *Romeu e Julieta*. Shakespeare. *West Side Story*. Adaptação. Transposição intermediária.

ABSTRACT

The current comparative study aims to analyze the tragedy *Romeo and Juliet* (1597), by playwright William Shakespeare, in parallel with its cinematographic adaptation, in the musical genre, *West Side Story* (1961), directed by Jerome Robbins and Robert Wise. Thus, the recurring themes in both works were highlighted, as well as the technical elements involved in the intermedial transposition. The main purpose of this analysis is to observe which adaptive factors and resources acted in this phenomenon, regarding the proposed changes to fit the intended context, in order to remark the affinity and proximity of the reader and spectator with the studied compositions. To this extent, it is clear the relevance and presence of the redemption of the characteristics of Shakespeare's tragic play in the cinematographic piece and the contemporaneity of principles exposed in both objects of analysis for the society of the referred background.

Keywords: *Romeo and Juliet*. Shakespeare. *West Side Story*. Adaptation. Intermedial transposition.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O QUE É O TEATRO: COMÉDIA E TRAGÉDIA	11
2.1 COMÉDIA	14
2.2 A TRAGÉDIA E SEUS MAIORES EXPOENTES	14
3 A TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA E <i>ROMEU E JULIETA</i> (1597)	17
4 O QUE É ADAPTAÇÃO: DISCURSO ENTRE MÍDIAS	19
4.1 SHAKESPEARE: DO TEXTO TEATRAL EM VERSO AO TEXTO MUDIÁTICO ADAPTADO	21
5 ROMEU E JULIETA EM <i>WEST SIDE STORY</i> (1961)	24
5.1 A ATUALIDADE DAS TEMÁTICAS PRESENTES EM <i>ROMEU E JULIETA</i> (1597) E <i>WEST SIDE STORY</i> (1961)	31
5.2 SHARKS VS. AMÉRICA	33
5.3 JETS VS. SOCIEDADE	36
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXOS	45
ANEXO A - PÔSTER DE <i>WEST SIDE STORY</i> (1961)	45
ANEXO B - LETRA COMPLETA DE AMERICA	46
ANEXO C - LETRA COMPLETA DE GEE, OFFICER KRUPKE	47

1 INTRODUÇÃO

A dinâmica de adaptar textos literários para o formato do longa-metragem não é algo novo. Romances, contos e fábulas já foram transformados em filmes, originando uma vertente dentro da literatura comparada e do universo da adaptação. Dessa maneira, o conceito de transposição intermidiática se apresenta como o processo responsável por estabelecer a relação entre duas linguagens, criando um novo produto concernente aos aspectos socioculturais e temporais das obras. Qualificam-se no ambiente “intermediático” aquelas configurações, ou produtos, que se relacionam com um cruzamento de fronteiras entre as mídias (RAJEWSKY, 2012, p.18). Nessa mesma direção sinaliza o professor Claus Clüver:

A transposição midiática, na conceituação de Irina Rajewsky, é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia [...] O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). (2008, p. 18)

Considerando tal fenômeno, a presente pesquisa visa comparar a tragédia *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare, à sua adaptação fílmica de gênero musical *West Side Story*, ou *Amor Sublime Amor* (1961), dirigida por Jerome Robbins e Robert Wise, que consiste em uma adaptação da peça da Broadway de mesmo nome. É comum a observação de variadas temáticas expressas em números cantados e dançados no gênero musical. Ao estabelecer essa relação intermidiática com o drama shakespeariano, a obra cinematográfica selecionada passou por um processo necessário de mudanças, apropriações e retomadas.

Logo, esta pesquisa procura discorrer acerca dessa passagem entre mídias, apontar os fatores e recursos técnicos adaptativos que influenciaram esse transcurso no que diz respeito à época, sociedade, finalidade e ao efeito provocado no público-alvo, questionar se essa transposição intermidiática foi capaz de resgatar as características da obra primária e identificar os aspectos da atualidade presente nas produções até os dias atuais.

No primeiro capítulo, por meio da discussão acerca da história do teatro e suas caracterizações quanto aos seus gêneros cômico e trágico, este trabalho percorre as origens da arte teatral, com um enfoque especial dado às tragédias e seus expoentes, apoiado nos estudos de Margot Berthold, Kera Stevens e Munira H. Mutran, Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira, Bárbara Heliodora, Robert Leach e Sean McEvoy e fundamentado nos escritos de Aristóteles. O segundo capítulo discorre a respeito da produção de William Shakespeare, aprofundando-se em sua tragédia mais conhecida, *Romeu e Julieta* (1597), e retomando as pesquisas utilizadas anteriormente para respaldo teórico.

No terceiro capítulo, por intermédio do conceito de transposição intermediária e adaptação de Claus Clüver, Irina Rajewsky e Linda Hutcheon, e com o amparo nos estudos de autores, como João Batista de Brito, as concepções utilizadas são explicadas e o caráter aproximador entre as obras de Shakespeare e a arte cinematográfica observado ao longo dos anos é explicitado. Por fim, no quarto capítulo, realiza-se a análise da peça de Shakespeare em comparação com o musical *West Side Story* (1961), apoiada pela consideração de teóricos como Caroline Spurgeon, Robert Stam, Anthony Burgess e Harold Bloom, a fim de observar as atualidades presentes nas obras estudadas e alcançar os objetivos propostos.

2 O QUE É O TEATRO: COMÉDIA E TRAGÉDIA

Desde os tempos antigos, as civilizações utilizavam a expressão do corpo com o propósito de simbolizar comemorações e desenvolver rituais. Tendo em vista essa tendência das populações, o teatro, da forma como conhecemos atualmente, teve origem na Grécia Antiga, em torno do século IX a. C., representando tanto o dia a dia do povo grego, quanto a mitologia tão fundamental naquele contexto. Conforme a pesquisadora e autora Margot Berthold, “O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia” (2001, p. 103).

Com a forte influência da cultura grega, o teatro foi significativamente disseminado por regiões e civilizações históricas, como a região da Normandia, próxima à França. Com a invasão da Inglaterra em 1066 pelo duque da Normandia, Guilherme, muitos dos costumes praticados pelos franceses e normandos inspiraram a população inglesa da época, culminando no desenvolvimento do teatro baseado no drama religioso. Tal vertente possuía como intuito o ensino do povo e contava com diversas modalidades, entre elas os “Mistérios”, representação teatral da vida dos santos; os “Milagres”, encenações das histórias da Bíblia; o “Interlúdio”, peça apresentada no banquete cortês, e a “Moralidade”, que tratava dos vícios, das virtudes e da luta do ser humano no mundo, o que acabou por influenciar grandemente o drama shakespeariano e a construção de personagens do dramaturgo (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 10-14).

Logo, nesse processo de mudança do teatro, a sociedade e a cultura sofreram inúmeras mudanças, principalmente no que diz respeito às temáticas das obras artísticas. De acordo com os professores e pesquisadores Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira,

[...] vale a pena lembrar que o espírito tipicamente medieval - ainda que já se estivesse modificando por essa época - não era muito propício à aparição de grandes individualidades literárias. A vida cultural gravitava em torno dos mosteiros e das casas dos grandes senhores. A influência da Igreja se faz sentir em toda parte: a tônica dos poemas e peças é a edificação, e o importante não é o mundo que os cerca, mas, sim, a vida eterna, para a qual o "aqui" e o "agora" são meras preparações. Reflexo da desimportância do indivíduo é o próprio anonimato de grande parte da produção da

época: as histórias eram consideradas propriedades comuns ...
(1985, p. 9)

Ademais, o crescimento das cidades, o avanço comercial e o surgimento das classes urbanas contribuíram para o progresso intelectual e cultural e para as transições de ordem religiosa e sociopolítica que ocorreram, até a chegada do Renascimento nos séculos XVI e XVII, movimento que introduziu uma mentalidade baseada no antropocentrismo e no humanismo, que, por sua vez, originou um dos exemplos de teatro mais conhecidos no mundo, o teatro elisabetano.

Os dramaturgos elisabetanos não perderam sua relação com o teatro medieval; transformaram sua herança, criando formas diferentes, principalmente sob o impacto do Renascimento, que promoveu um novo interesse pelas artes e literaturas da Grécia e de Roma. (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 14).

Isto posto, o teatro na Inglaterra ganhou força em um momento em que a mudança de classe social era mais acessível, considerando também as consequências da Guerra dos Cem Anos (1337-1453), entre França e Inglaterra, com o objetivo da reivindicação do trono francês. Com este acontecimento, o poder da nobreza foi afetado e, com a influência de Henrique VIII e Elizabeth I, estendida até o governo de Jaime I, surgiu uma variação mais livre e popular da noção anterior de teatro: o teatro elisabetano, cujas temáticas voltaram-se para questões seculares presentes no meio inglês, tendo o ser humano e suas comédias e tragédias como elementos principais. De acordo com Bárbara Heliodora (2009), o caráter popular se dá no instante em que essa dimensão teatral

[...] produz obras de alta qualidade, é escrito em termos de preocupação estética, porém acessíveis, reflete pensamentos e sentimentos da vasta maioria da sociedade de sua época, sendo visto e apreciado por uma percentagem significativa desta mesma sociedade... (p. 19)

Portanto, sua popularidade é notável quando se observa o nível de dominância que o teatro elisabetano foi capaz de exercer sob a sociedade inglesa da época. Assim, diversos tipos de vertentes artísticas emergiram no período conhecido como Era de Ouro.

É nesse período que o renascimento inglês se desenvolveu com maior intensidade, produzindo uma "época de ouro" não só na literatura, como também em outras manifestações artísticas. É uma época de extrema criatividade... [e] toda essa atividade intelectual prende-se ao desenvolvimento econômico e político da Inglaterra, tornando-a uma das principais potências europeias. (CEVASCO, SIQUEIRA, 1985, p. 14)

Embora a categoria elisabetana faça referência à rainha que governou de 1558 a 1603, pode-se afirmar que o termo engloba um período mais amplo, que abrange desde as produções feitas na época do reinado de Henrique VIII (1491-1547), quem incentivou abundantemente a liberdade no teatro, até os reinados de Jaime I (1566–1625) e Carlos I (1600-1649), após a morte da Rainha Elizabeth I.

Apesar de apenas apresentar sutis resquícios de sua origem ao longo desse primeiro período, o teatro elisabetano ascendeu, de fato, em torno de 1585, através de um conjunto de elementos, como a transição do *Middle English* (inglês medieval) para o *Modern English* (inglês moderno); o fortalecimento da fluidez entre as classes sociais e a influência do capital para esse movimento; a valorização das relações mercantis, etc.

Por conseguinte, segundo Margot Berthold (2001), “já no desvanecer da Idade Média, o monaquismo e a cavalaria cederam seus papéis de liderança às classes médias emergentes. [...] O cultivo humanista do drama, de um lado, ia ao encontro do impulso lúdico das classes populares, de outro” (p. 270). À vista disso, após a construção da primeira locação teatral, o teatro elisabetano foi consolidado, recebendo a influência de diversos nomes, até chegar em William Shakespeare.

Pouco se sabe das características dos locais de espetáculo da época. Sabemos que a popularidade do teatro era tanta, que levou à construção de um edifício, em 1576, exclusivamente para a representação de peças - The Theatre, situado prudentemente nos arrabaldes de Londres, fora da jurisdição dos poderes municipais, que não o aprovavam. (CEVASCO, SIQUEIRA, 1985, p. 22)

A fim de construir o entendimento acerca das vertentes que envolvem o teatro, com foco no molde elisabetano, alguns conceitos tratados por Aristóteles em sua *Poética* (384-322 a.C.) são fundamentais. De acordo com o filósofo, essa conjugação artística como um todo parte do pressuposto do conceito de *mimesis*, isto é, o imitar no ato de criar ou produzir formas de arte. Partindo da perspectiva positiva

do pensador, a noção de *mimesis* poética está presente no teatro, por exemplo, por meio da linguagem, música, melodia, dos gestos e ritmos, exercendo influência na definição do propósito para o qual a obra está direcionada.

A ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. (ARISTÓTELES, 2017, p. 57)

No grande escopo do teatro, considerando a origem grega, tem-se uma divisão primária: comédia e tragédia. Em conformidade com Lígia Militz da Costa, a qual retoma os escritos do filósofo, “tanto a tragédia como a comédia nasceram de improvisações: a tragédia originou-se dos solistas do ditirambo e a comédia, dos solistas dos cantos fálicos” (2006, p. 16).

2.1 COMÉDIA

Tendo em mente, as definições encontradas na *Poética*, de Aristóteles, a comédia compreenderia uma imitação ridicularizada do ser humano em seu estado mais inferior, grotesco e risível. Portanto, a comédia reportaria “... apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor”. (ARISTÓTELES, 2017, p. 67). Já a tragédia, por sua vez, em oposição ao conceito do teatro cômico, é definida como a representação de um ser humano aperfeiçoado, valorizado e refinado, ilustrando, majoritariamente, pessoas pertencentes à nobreza, à realeza, ou às classes mais altas da sociedade. Logo, temos a representação mimética de indivíduos caricaturados e deploráveis de um lado e, do outro, seres melhorados e superiores.

2.2 A TRAGÉDIA E SEUS MAIORES EXPOENTES

A tragédia, tem-se a atuação de meios, tais como ritmo e melodia, na apresentação do enredo (*mythos*), ou narrativa encenada, contando com a ação dos caracteres (*ethe*), ou comportamento do personagem; da elocução (*lexis*), ou fala desempenhada pelos atores; do pensamento (*dianoia*), ou lógica que será

manifestada em ações; do espetáculo (*opsis*), ou o que é observado pelo espectador, e da música (*melopeia*). Tais elementos atuam para o alcance da *katharsis*, ou a consolidação final do trágico, por intermédio do *phobos*, ou seja, da angústia ocasionada pelo receio de encontrar-se perante uma circunstância lamentável e perniciosa iminente, e do *eleos*, isto é, do sentimento de piedade pelo sofrimento imerecido alheio.

É, pois, a tragédia a mimesis de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimesis que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções. (ARISTÓTELES, 2017, p. 71-73)

Assim, o enredo composto pelas ações exerce a função mais influenciadora e significativa na narrativa presente nas tragédias, convergindo, ao final, para a *katharsis*, ainda de acordo com a *Poética*, de Aristóteles.

Diferentemente dos outros gêneros literários, a tragédia grega não pressupõe a vitória dos bons ou o clássico final feliz, em que o mocinho permanece com sua amada, o herói derrota o vilão, os infortúnios são superados e os mal-entendidos são resolvidos. A tragédia se dá a partir do protagonista, que embora apresente a chamada *megalopsiquia*, isto é, a nobreza de alma, performando ações coerentes e verossímeis, sofre as consequências por algum erro que cometeu (*hamartia*, em grego).

Conforme Sean McEvoy (2017), o elemento trágico também consiste na presença da *peripeteia*, o momento em que as expectativas iniciais do personagem entram em choque com sua realidade, causando maior impacto nas implicações que virão a seguir, e da *anagnorisis*, quando alguma informação secreta é revelada ao herói trágico, possibilitando seu entendimento acerca de sua atual circunstância.

Portanto, a tragédia compreende a imitação dos atos e das atividades que o ser humano desempenha durante a vida, podendo trazer infelicidade, com foco no atuar (ação) em si, e não no ser (qualificação). Mediante a imitação dessa ação, as outras áreas, tais quais a *ethe* e a *dianoia*, são desenvolvidas, com o intuito de promover, no enredo da peça, eventos que elevem os sentimentos de compaixão e pavor no espectador.

O enredo trágico possui três partes essenciais na tragédia: a reviravolta, ou inversão do andamento das ações, o reconhecimento, ou aquisição de conhecimento por parte do personagem para sair de um estado de incompreensão em relação à sua condição, e a comoção emocional, que desperta as sensações de temor e piedade no público, sendo desencadeadas principalmente através das mortes, agonias e dos sofrimentos presentes nas tragédias.

3 A TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA E *ROMEU E JULIETA* (1597)

William Shakespeare, dramaturgo nascido em 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, teve sua estreia em 1592 no Rose Theatre e, dali em diante, passou a produzir peças e publicar poemas. Assim, as obras do autor são demarcadas através de quatro períodos quanto à sua produção dramática.

O Primeiro Período, ou Período de Experiência (1590-1595), é caracterizado pelo cenário da corte elisabetana, acompanhado e ancorado pelo cunho de agigantamento na linguagem utilizada. De acordo com Kera Stevens e Munira Mutran, professoras e pesquisadoras da área de literatura inglesa e norte-americana, “a elegância elaborada mostra um lado da arte de Shakespeare, que retorna ainda mais refinada em *Romeu e Julieta*...” (1988, p. 23).

No Segundo Período, ou Período do Desenvolvimento ou de Comédias (1595-1599), nota-se a aprimoração do autor em relação à criação de personagens e aos elementos formais e imagéticos de seus textos. Nesta época, Shakespeare produziu várias de suas importantes comédias; no entanto, apesar do enfoque dado à categoria cômica durante esse período em particular, sua tragédia mais famosa até os dias de hoje, *Romeu e Julieta* (1597), foi composta nessa época.

No Terceiro Período (1600-1608), deu-se o surgimento de quatro dos heróis trágicos shakespearianos, Hamlet, Otelo, Rei Lear e Macbeth, e suas respectivas peças, alcançando a excelência técnica própria do autor. O Quarto Período, ou Período das Peças Problemáticas (1608-1611), é reconhecido pela força exercida pelo fator fantástico (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 26).

À vista desse histórico, enquanto as comédias do dramaturgo trazem uma perspectiva cômica com elementos caracterizadores, como jogos de palavras e reviravoltas, as tragédias expressam a jornada do herói íntegro, que apresenta uma falha de caráter responsável por causar o final trágico, abordando, assim, a temática da morte e de aspectos relativos à natureza humana.

Tendo em mente os elementos básicos da tragédia grega, apresentados anteriormente, as obras de Shakespeare que abordam essa proposta captam de forma relevante os fundamentos tratados na *Poética* (384-322 a.C.). Segundo Stevens e Mutran, “foi na tragédia que as novas influências repercutiram com mais força... O gosto dos elisabetanos por sangue e violência tornou-as populares” (1988, p. 19).

Conforme considerado previamente nos aspectos basilares da tragédia grega, tem-se um protagonista bom e íntegro, mesmo que este apresente qualidades disfuncionais, o qual desenvolve uma relação com o espectador, fazendo com que este se envolva e tome suas dores ao longo da narrativa. Dessa forma acontece com Romeu e Julieta, os protagonistas mais famosos do cânone trágico shakespeariano.

Romeu e Julieta (1597) foi uma das tragédias de Shakespeare escritas no fim do século XVI, a qual narra a desventura de dois amantes, cujos nomes intitulam a obra. Dividida em 5 atos e 24 cenas, a peça traz Romeu e Julieta, casal principal, filhos de famílias rivais, que se conhecem em um baile e se apaixonam. Contudo, uma série de eventos e desencontros conduz a narrativa para o desfecho trágico popularmente conhecido: a morte de ambos.

Na versão dramática de Romeu e Julieta, alguns elementos da narrativa grega irão reaparecer nitidamente – a juventude dos enamorados, a rivalidade das famílias, o mal-entendido que os leva à morte e o instrumento perfurante que os matou. (OLIVEIRA, 2011, p. 996)

Por conseguinte, algumas temáticas comuns nas tragédias do dramaturgo são aplicadas claramente em *Romeu e Julieta* (1597). As pressões externas e internas que influenciam as decisões do herói são representadas pela relação de oposição e rivalidade presente entre as famílias, impedindo que os dois fiquem juntos. Quanto à *hamartia*, isto é, o desvio de caráter do herói, pode-se questionar se esse elemento se concentra na impulsividade, impetuosidade e imaturidade de Romeu em suas escolhas de casar-se com Julieta ou de duelar contra Teobaldo, por exemplo, ou se o movimentador dos eventos é fruto da fortuna, trazendo, também, a influência do destino, tão presente nas tragédias de Shakespeare.

Ademais, pode-se citar a presença da temática amorosa como panorama para o desenvolvimento dos personagens, em sua representação da intensidade da juventude, e para a desventura da produção shakespeariana. Finalmente, o desfecho trágico se concretiza no suicídio de ambos, fruto dos mal-entendidos, típicos das peças do dramaturgo. Todos esses componentes são considerados e atuam como recursos influentes no ato de transpor os textos dramáticos de William Shakespeare para diferentes tipos de mídia, no processo comumente conhecido como “adaptação”.

4 O QUE É ADAPTAÇÃO: DISCURSO ENTRE MÍDIAS

Com a releitura da literatura a partir de outros meios possíveis, os estudiosos passaram a considerar o prisma da intertextualidade no tratamento dos estudos literários, principalmente dada a evolução das tecnologias e das mídias como forma de expressão. Assim, a literatura estabeleceu conexões das mais diversas com outras formas de cultura e arte de uma maneira que, outrora, nunca fora imaginada, não restringindo-se a uma área isolada. Como abordagem para o entendimento desse fenômeno, surgiram as ideias de intermedialidade e transposição intermidiática como processo responsável por estabelecer a relação entre duas linguagens, ou duas mídias, criando um novo objeto de acordo com os aspectos culturais, sociais e temporais que permeiam as obras.

Segundo Claus Clüver (2008) e Irina Rajewsky (2012), a intermedialidade é um conceito capaz de englobar diversas direções: entre elas, a literatura. Logo, os estudiosos da literatura notaram essa relação e passaram a buscar o entendimento dos pilares que a cercam, tornando a existência do objeto literário inerente à das mídias que estão ligadas a ela.

Com foco na concretude da disposição dessas mídias e em suas particularidades, três subcategorias da intermedialidade são propostas por Rajewsky em sua pesquisa: combinação de mídias, referência intermidiática e transposição midiática. Partindo do pressuposto da adaptação cinematográfica como pertencendo, em maior escala, ao processo de transposição intermidiática, o objeto adaptador (filme) é capaz de “retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior, criando assim um eco intertextual acessível ao público por lhe oferecer elementos conhecidos” (DINIZ, 2018, p. 51), já que este objeto tem como proposta utilizar de suas próprias e específicas ferramentas para recriar uma narrativa já existente.

As diferenças entre um texto escrito e um filme são significativamente perceptíveis em suas formas de expressão. Ao passo que o filme representa sensações e informações pelo modo imagético, o texto escrito faz o uso da palavra para executar tal feito. Tendo isto em mente, o texto fonte, ou seja, o material adaptado, está intrínseco à adaptação.

Ao entrarmos em contato com um produto da transmediação conhecendo o texto fonte, podemos notar claramente aspectos que influenciaram tal resultado na adaptação. Portanto, um movimento de transposição que pode possuir diferentes

efeitos ocorre, levando em consideração os diversos possíveis objetivos. Conforme Linda Hutcheon (2011), a adaptação pode ser observada por uma perspectiva de entidade ou produto formal, sendo assim uma transposição ampla de obras, que, usualmente, traz consigo o deslocamento midiático, como no caso aqui estudado. Além disso, a adaptação pode ser tratada como um processo de criação, não apenas retomando um material anterior, mas também criando um produto novo, com características inéditas e com uma proposta própria. Finalmente, também pode ser considerada por intermédio de um prisma focado em seu processo de recepção, estabelecendo relações de engajamento com o espectador, por meio da sua bagagem cultural utilizada, a fim de conectar-se com certa transposição (HUTCHEON, 2011, p. 29-30). Logo, a adaptação é capaz de ser derivação, mas ao mesmo tempo origem.

Sendo assim, a produção de adaptações cinematográficas de textos literários foi muito criticada, sendo descrita com termos tais quais “secundária”, “tardia” ou “culturalmente inferior”, causando incômodo em espectadores e estudiosos da área do cinema. No entanto, de acordo com Virginia Woolf, “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão nas palavras” (WOOLF, 1926, p. 309, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 23). As adaptações cinematográficas dispõem de recursos próprios, que influenciam o receptor, como a música, por exemplo. Portanto, o processo de transmediação pode ser visto como uma tradução que envolve um deslocamento responsável por criar algo novo e autônomo, ao passo que ganha e perde alguns elementos durante o movimento.

As adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos (HUTCHEON, 2011, p. 40)

No que diz respeito à transposição intermediária decorrente do diálogo entre obras de contextos temporais e culturais distintos, notam-se alterações consideráveis para facilitar a construção de imagens e de sentido para o espectador que a recebe. Esse tipo de variação expõe traços acerca da sociedade em questão e do contexto atribuído, se moldando conforme seu ambiente e propósito. Todo esse transcurso que rege a transmediação envolve o "fazer corresponder ou adequar por

mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação" (STAM, 2003, p. 174). Conforme Stam, Hollywood tem feito esforços a fim de representar o almejo da sociedade para a qual suas produções estão voltadas, unindo o chamado efeito ideológico, que direciona o espectador às relações sociais vigentes, ao fator da satisfação dos desejos utópicos de quem assiste (2003).

A ênfase no processo permite-nos expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar, interagir com as histórias. (HUTCHEON, 2011, p. 47).

Portanto, o questionamento e a análise aqui estabelecidos envolvem a viabilidade dessas técnicas e sua influência sobre outras temáticas e a possibilidade do despertar da mesma sensação provocada no leitor/espectador em épocas totalmente distintas, considerando o contexto de ambas, além do gênero escolhido para a obra adaptadora, isto é, o musical.

4.1 SHAKESPEARE: DO TEXTO TEATRAL EM VERSO AO TEXTO MIDIÁTICO ADAPTADO

O mundo cinematográfico teve em sua origem a exibição de *Saída dos Operários da Fábrica*, dos irmãos Lumière, no Grand Café de Paris em 1895, no que ficou conhecido como a primeira sessão de cinema. Com o passar do tempo, o cinema foi se tornando cada vez mais popular e acessível, ressaltando a finalidade reflexiva, representativa e/ou de entretenimento ligada fortemente aos filmes. De maneira semelhante,

Shakespeare escreveu suas peças com personagens marcantes, ação dinâmica e linguagem magnífica para divertir o público. Não importava se esses espectadores assistiam a suas peças na Corte, em companhia da Rainha, ou se assistiam a elas em pé, lá para divertir-se, e a intenção maior do autor sempre foi justamente esta — o envolvimento total do público com o mundo apresentado no palco. Enfim, era uma perfeita integração entre o mundo real e o mundo idealizado. (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 22)

João Batista de Brito, crítico e estudioso de cinema, ao comparar uma peça de Shakespeare ao seu hipotexto, percebe a grandeza da arte cinematográfica associada à de Shakespeare, criando uma relação significativa entre o cinema e o dramaturgo:

Impressionante como a nossa frente está, a um só tempo, a grandeza da arte cinematográfica e a grandeza de Shakespeare, sem que, aparentemente se possa dissociar uma coisa da outra. Meio assim como se Shakespeare tivesse sido feito para o cinema e o cinema, para Shakespeare (2006, p. 15).

Com isto em mente, observa-se justamente essa capacidade que o teatro shakespeariano tem de se encaixar no meio fílmico, ou deste último de retomar as características das peças elisabetanas do autor.

Levando em consideração o grande número de obras criadas pelo dramaturgo em seu tempo, pode-se encontrar inúmeras adaptações de suas comédias, tragédias e seus dramas históricos. A retomada desses clássicos tem sido feita de várias maneiras, como na transmediação de *Macbeth* (1623) para o filme homônimo (2015), dirigido por Justin Kurzel e protagonizado por Michael Fassbender, que retoma o contexto da peça e sua narrativa, priorizando o aspecto visual. Outro exemplo é a transmediação de *Noite de Reis* (1602) para o filme *Ela é o Cara* (2006), que retoma a base da trama, as temáticas e o nome dos personagens; no entanto, como o filme tem como público-alvo uma geração mais jovem, a adaptação traz a narrativa para um contexto mais atual, com personagens adolescentes e dramas cômicos que condizem com a faixa etária.

Ademais, em suas peças, o dramaturgo aborda questões do âmago do ser humano em uma representação interna do homem, exprimindo sentimentos e características pertinentes, como inveja, amor, ódio, tristeza, etc. Todos esses elementos serviram de base para as tão conhecidas narrativas do autor, sendo retomados em suas adaptações atuais. Do propósito de vingança de Hamlet à ambição de Lady Macbeth, do sentimento de traição que marca a trama de Cláudio e Hero à transitoriedade do amor na narrativa de Viola e Duque Orsino, as emoções humanas estão presentes como catalisadoras de conflitos tanto nas tragédias, quanto nas comédias. Conseqüentemente, da mesma forma, pode-se observar esses fatores regendo o roteiro das adaptações shakespearianas.

Ao analisar uma obra de Shakespeare em contraste com sua adaptação cinematográfica, Brito lança um questionamento pertinente a este estudo comparativo:

É possível que, para uma plateia britânica que conhece Shakespeare de cor e salteado, isto não seja óbvio, porém, para a maioria dos espectadores estrangeiros..., se colocam perguntas do tipo: até que ponto a obra adaptadora deve depender da adaptada? (1995, p. 65-66)

Entende-se a obra adaptada como um novo material, independente, mas, ainda assim, relacionado ao seu texto fonte, estabelecendo-se um diálogo entre hipotexto (origem) e hipertexto (adaptação). O diretor, roteirista, produtor e a equipe de criação são responsáveis por absorver o contexto que lhes foi conferido na obra adaptada e entregar ao público novos elementos que retomem as dadas circunstâncias sob um olhar particular, espelhando uma autenticidade condizente com o contexto para o qual a adaptação é direcionada. Há uma liberdade de criação na escolha de como a equipe lidará com essa função. No caso de uma transposição intermediária cinematográfica decorrente das produções teatrais em verso de Shakespeare, são considerados diversos fatores que transformam completamente o produto, como a transposição dos diferentes contextos e o uso do apelo visual e sonoro em detrimento do fator de fala ou escrita, o que possibilita uma nova apreciação, compreensão e reverberação por parte da sociedade consumidora.

Ainda segundo João Batista de Brito, “há toda uma série de procedimentos transformadores que dão ao espectador a sensação deliciosa de estar vendo um filme envolvente que, ao mesmo tempo, depende e independe de sua fonte adaptada.” (1995, p. 98). Alguns desses procedimentos serão discutidos no que concerne *Romeu e Julieta* (1597) e sua adaptação para o cinema musical.

5 ROMEU E JULIETA EM *WEST SIDE STORY* (1961)

A renomada tragédia de Shakespeare, *Romeu e Julieta* (1597), narra o amor entre dois adolescentes, em um plano de fundo de rivalidade entre suas famílias, as casas Montéquio e Capuleto, de Verona. Os personagens se conhecem em um baile e apaixonam-se, sem saber que espera-se o ódio entre as duas partes. Assim, vivem um romance que desafia as convenções políticas e as expectativas de suas famílias, resultando no fatídico fim referenciado em obras de diversos âmbitos, desde as artes visuais ao cinema.

West Side Story (1961), retomando os elementos basilares da peça, traz o romance entre Tony e Maria, dois jovens que se apaixonam em uma festa na Nova Iorque do final dos anos 50. No entanto, ambos estão ligados a gangues rivais, os Sharks e os Jets, os primeiros sendo imigrantes porto-riquenhos e os últimos, descendentes de irlandeses e poloneses. Portanto, a história de amor dos protagonistas estaria fadada ao fracasso, como o romance de Romeu e Julieta.

Percebem-se diferenças entre a narrativa retratada nas distintas mídias, como a urbanização e contextualização do espaço, tempo, da cultura e dos personagens. Nesses meios, algumas transições foram feitas; entre elas, tem-se a mudança do cenário da Verona de Shakespeare, na maior parte da peça, para a *Upper West Side* de Nova Iorque dos anos 50, por ser uma produção norte-americana e ter sua sociedade como público-alvo. Essa transição espaço-temporal teve como consequência a mudança da cultura representada, mantendo, porém, as motivações e os conflitos conforme o hipotexto. Assim, ao invés de apresentar duas famílias rivais, o espectador é introduzido a duas gangues juvenis, cuja ocorrência era cada vez mais comum naquela época.

No entanto, notam-se de forma clara os elementos shakespearianos resgatados nessa transposição intermediária teatro vs. cinema. Ao analisar os personagens das duas obras, figuras equivalentes são observadas. Além dos Jets representarem os Montéquios e os Sharks caracterizarem os Capuletos, quando os protagonistas da peça e do filme, Romeu e Tony, são inseridos nas obras e apresentados ao leitor/espectador, os personagens são identificados por seus atributos em comum. Ambos têm suas ações baseadas no amor e justificadas por ele, além de serem retratados como impulsivos, sonhadores, esperançosos,

melancólicos, habilidosos, românticos, ingênuos e sensíveis, conforme evidenciado nas falas dos protagonistas, a seguir:

ROMEU – Esse amor, cujos olhos encontram-se eternamente vendados, deverá, mesmo sem visão, encontrar rumos para seu desejo! - Onde vamos comer? - Mas... nossa! - Que batalha ocorreu aqui? Não, não me diga, pois a tudo escutei. Temos muito o que fazer com o ódio em nossa cidade, e mais ainda o que fazer com o amor. - Pois não é o que temos? Amor beligerante, ódio amoroso, tudo e qualquer coisa, nascidos do nada! Uma pesada leveza, uma grave vaidade, um caos deformado de formas aparentemente tão bonitas! Pluma de chumbo, fumaça brilhante, fogo gelado, saúde doentia! Um dormir sempre insone, que não é nada daquilo que é! - Esse amor sinto eu, que não sinto nenhum amor em retorno. Por que não te ris de mim? [...] Amor é uma fumaça que se eleva com o vapor dos suspiros; purgado, é o fogo que cintila nos olhos dos amantes; frustrado, é oceano nutrido das lágrimas desses amantes. O que mais é o amor? A mais discreta das loucuras, fel que sufoca, doçura que preserva... (SHAKESPEARE, 2012, p. 17-18).¹

e

- Daqui em diante, tudo vai ficar bem! Eu tenho um pressentimento!
 - O que você tomou esta noite?
 - Uma viagem à lua! E vou te contar um segredo. Não é um homem que está lá em cima, Doc. É uma moça, uma dama. (WEST, Side Story, 1961).²

O clímax em ambas as narrativas se dá na luta entre representantes das gangues/famílias, em que Romeu mata Teobaldo e Tony mata Bernardo. Assim, a integridade dos heróis trágicos aqui contemplados é manchada pela *hamartia*, a precipitação, entre outras características.

Julieta e Maria são apresentadas como leais, determinadas, apaixonadas, inocentes, intensas e obstinadas, dispostas a tudo para estar com seus amados, porém mais centradas e sensatas que seus pares, como visto a seguir:

¹ "Should without eyes see pathways to his will! Where shall we dine? — O me! What fray was here? Yet tell me not, for I have heard it all. Here's much to do with hate, but more with love. Why then, O brawling love, O loving hate, O anything of nothing first create! O heavy lightness, serious vanity, Misshapen chaos of well-seeming forms, Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health, Still-waking sleep that is not what it is! This love feel I, that feel no love in this. Dost thou not laugh? [...] Love is a smoke made with the fume of sighs; Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes; Being vexed, a sea nourished with loving tears. What is it else? A madness most discreet, A choking gall, and a preserving sweet..." (p. 21)

² "- From here on in, everythin's gonna be all right! I got a feelin'!

- What have you been taking tonight?

- A trip to the moon! And I'll tell ya a secret. It ain't a man that's up there, Doc. It's a girl, lady."

JULIETA – Ora, não jures. Embora sejas minha alegria, não me alegre com o contrato desta noite, pois ele é muito precipitado, muito insensato, muito súbito, muito assim como o relâmpago, que cessa de existir antes que se possa dizer que ele brilhou. Meu querido, boa noite! Este amor em botão, depois de amadurecer com o hálito do verão, pode se mostrar uma bela flor quando nos encontrarmos novamente. (SHAKESPEARE, 2013, p. 47).³

e

Eu o amo, somos um, não há nada a ser feito. Não há nada que eu possa fazer, a não ser abraçá-lo, abraçá-lo para sempre, estar com ele agora, amanhã e por toda a minha vida. (WEST, *Side Story*, 1961).⁴

O Riff de *West Side Story* (1961) pode ser considerado uma junção entre os dois amigos de Romeu, Benvólio e Mercúcio. Assim, tem-se no melhor amigo de Tony o lado mais racional e cauteloso de Benvólio, contornando a melancolia do protagonista, ao passo que também se tem a imprevisibilidade e a idiossincrasia bruta e impulsiva característicos de Mercúcio. Na configuração de Teobaldo, Bernardo porta os traços de honra, cavalheirismo e impetuosidade.

MERCÚCIO – Só uma palavrinha com um de nós? Quem sabe podemos combiná-la com outra coisa, digamos, uma palavrinha e uma pancada?

TEOBALDO – O senhor vai me encontrar pronto para isso, assim que me der a oportunidade.

MERCÚCIO – Não pode o senhor pegar a oportunidade sem que alguém tenha que dar? [...]

BENVÓLIO – Estamos falando aqui num lugar público, cheio de gente. Ou vocês retiram-se para algum lugar privado e discutem racionalmente suas desavenças ou vão embora. Todos os olhares estão postos sobre nós. (SHAKESPEARE, 2013, p. 70-71).⁵

³ "Well, do not swear. Although I joy in thee, I have no joy of this contract tonight. It is too rash, too unadvised, too sudden, Too like the lightning, which doth cease to be Ere one can say "It lightens." Sweet, good night. This bud of love, by summer's ripening breath, May prove a beauteous flower when next we meet." (p. 77)

⁴ "I love him, we're one, there's nothing to be done. Not a thing I can do, but hold him, hold him forever, be with him now, tomorrow and all of my life."

⁵ "MERCUTIO - And but one word with one of us? Couple it with something. Make it a word and a blow.

TYBALT - You shall find me apt enough to that, sir, an you will give me occasion.

MERCUTIO - Could you not take some occasion without giving?

[...]

BENVOLIO - We talk here in the public haunt of men. Either withdraw unto some private place, Or reason coldly of your grievances, Or else depart. Here all eyes gaze on us [...]" (p. 117)

Na rivalidade entre Riff e Bernardo no longa-metragem, a relação de provocações, e conflitos existente entre os personagens da peça é mantida, exemplificada pela fala de Bernardo a Riff em *West Side Story* (1961): “Todos vocês odeiam todos nós, e nós os odiamos de volta”⁶.

Ademais, tem-se a representação da autoridade instaurada. Na peça, há a presença do Príncipe Éscalo, que procura apaziguar a contenda.

PRÍNCIPE - ... Ei, olá, vocês, homens, vocês, animais, que aplacam o fogo de vossa fúria perniciososa com as fontes púrpuras que brotam de vossas próprias veias! - Sob pena de tortura, joguem ao chão vossas destemperadas armas, soltem-nas de vossas mãos ensanguentadas, e ouçam a sentença de vosso irado príncipe. (SHAKESPEARE, 2013, p. 13).⁷

Já no filme, tem-se as figuras do Tenente Schrank e do Guarda Krupke, designados para controlar a parte da cidade frequentada pelos personagens. No entanto, em diversas cenas, vê-se o olhar superior e discriminatório de ambos em detrimento dos Sharks. Tal fato manifesta-se ao comparar a forma com que tratam as duas gangues, por exemplo, na afirmação de que a vizinhança é mal frequentada por conta dos imigrantes latinos e em seus discursos de insatisfação com a presença dos Sharks: “Eu sei. É um país livre, não tenho o direito. Mas eu tenho um distintivo. O que você tem?” (WEST, Side Story, 1961).⁸

O filme ainda conta com a representação do Frei Lourenço na figura de Doc, uma espécie de mediador entre os dois grupos. Em *Romeu e Julieta* (1597), o Frei desempenha um papel mais importante do que Doc no filme, já que ele arquiteta o plano que confere o fim trágico à obra. No musical, Doc, patrão de Tony, atua como um conselheiro para o protagonista e os outros personagens secundários, mas sem participação significativa na tomada de decisão ao longo da trama.

Anita, namorada de Bernardo e elemento essencial na narrativa de *West Side Story* (1961), equivale à figura da ama de Julieta no drama, porém a ama funciona somente como um alívio cômico, ou uma espécie de mensageira, e não efetiva nenhuma ação fundamental para o andamento dos acontecimentos.

⁶ “Everyone of you hates everyone of us, and we hate you right back.”

⁷ “PRINCE - ... What ho! You men, you beasts, That quench the fire of your pernicious rage With purple fountains issuing from your veins: On pain of torture, from those bloody hands Throw your mistempered weapons to the ground, And hear the sentence of your movèd prince.” (p. 15)

⁸ “I know. It’s a free country, I ain’t got the right. But I got a badge. What do you got?”

Além disso, os nomes dados aos personagens do filme musical também podem ser reflexos de suas caracterizações, já que a maioria dos Sharks possui um nome ou apelido comum no contexto latino segundo a perspectiva norte-americana e os Jets têm apelidos relacionados às gírias que utilizam e à simplicidade de sua linguagem verbal.

No que diz respeito ao enredo, as obras são semelhantes em diversos aspectos. A peça inicia com a apresentação do contexto e do cenário principal da trama: o conflito entre Montéquios e Capuletos em Verona. Essa introdução acontece por meio de um desentendimento entre os criados das duas casas, Sansão, Gregório e Abraão, para, posteriormente, envolver outros dois personagens importantes para a narrativa: Benvólio e Teobaldo. Similarmente, em *West Side Story* (1961), o espectador entra no universo fictício por intermédio de uma filmagem panorâmica da cidade de Nova Iorque, seguida de um número coreografado de fugas, perseguições e brigas entre Sharks e Jets, que apresenta os líderes, Riff e Bernardo, no início do longa-metragem.

Outro momento marcante, tanto na tragédia teatral quanto no musical, é o baile. Benvólio convence Romeu a comparecer em um jantar na casa de Capuleto, a fim deste esquecer Rosalina, antiga paixão de Romeu, da mesma maneira que Riff persuade Tony a comparecer ao baile, tentando trazer o protagonista novamente para a gangue. É neste baile que Romeu e Julieta/Tony e Maria se conhecem e se apaixonam. No entanto, da mesma forma com que Capuleto e Lady Capuleto desejam casar Julieta com um nobre aliado, posteriormente na figura de Páris, Bernardo quer casar Maria com Chino, um dos Sharks.

Ao descobrir que estão no meio da rivalidade de suas famílias, ambos continuam apaixonados e querem casar-se, mantendo a comunicação através de recados enviados por personagens secundários, dando espaço a mal-entendidos. Enquanto isso, a rixa entre Montéquios e Capuletos, Jets e Sharks, permanece e toma proporções maiores com a morte de Mercúcio, ou Riff, por Teobaldo, ou Bernardo, e a morte deste, por Romeu, ou Tony, tendo como consequência, a morte dos protagonistas.

Para fins didáticos, alguns pontos relacionados às disparidades entre as duas obras podem ser divididos em redução, adição, transformação, simplificação e ampliação, de acordo com os conceitos de João Batista de Brito (2006), combinados aos de Francis Vannoye (1991). Como característica reduzida, ou seja, presente na

obra adaptada, mas omitida na adaptadora, encontra-se a presença dos pais (Montéquio e Capuleto), que resulta na pouca presença de adultos no filme; o amor anterior de Romeu por Rosalina, assim como a personagem desta; os criados dos Montéquios e dos Capuletos, e o Frei João; a morte de Julieta, visto que, no filme, Maria permanece viva.

Quanto à adição, movimento que acrescenta elementos à obra adaptadora, tem-se as performances musicais não existentes na peça de Shakespeare; a notável crítica social e racial, que denuncia uma prática de racismo sistemático, como a vista na forma com que as figuras de autoridade tratam os Sharks; a importância da personagem de Anita, que serve como agente ativo no desenrolar da trama, ao passo que, em *Romeu e Julieta* (1597), ela desenvolve um papel meramente cômico.

A simplificação, por sua vez, consiste na delimitação de um fator que era maior na obra adaptada, como o casamento de Romeu e Julieta, que é retratado como apenas fruto da imaginação de Tony e Maria no longa-metragem. A transformação diz respeito à mudança de configuração em elementos que possuem o mesmo significado. Nesta categoria, observa-se a transformação do soneto elisabetano formado pelas falas de Romeu e Julieta quando se conhecem em uma dança formada pelos passos sincronizados de Tony e Maria; a substituição da sacada em que o casal declama palavras de amor por uma escada de incêndio; a mudança do foco da poesia como enfatizadora do impacto do romance, por meio do uso dos sonetos, para a trilha sonora composta por Leonard Bernstein, Saul Chaplin e Irwin Kostal que passa a exercer tal função, e a combinação de Benvólio e Mercúcio para formar Riff.

Apesar da redução ser o processo mais utilizado na maioria das adaptações, na transposição intermediária em questão, levanta-se o questionamento acerca da possibilidade do processo mais recorrente ter sido a transformação, considerando a hipótese de que elementos shakespearianos foram retomados com o propósito de criar um sistema de intermedialidade condizente com o contexto dos anos 50 e 60, período em que o musical foi lançado. Consequentemente, tem-se interessantes aspectos que foram incorporados como transformações no filme, ao invés de serem retirados.

Além da mudança do suicídio de Romeu para o assassinato de Tony por Chino, tem-se como exemplo a música "*What's in the name Maria* [O que há no

nome Maria]”, a qual retoma a fala de Julieta na peça de Shakespeare: “O que significa um nome? Aquilo a que chamamos rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo e doce perfume” (2013, p. 44).⁹ Ademais, a música de Riff com os Jets, que zomba das autoridades e dos adultos, retoma a fala de Mercúcio sobre a Rainha Mab, atribuindo um culpado para as condições humanas, justificando-as. Outro exemplo é o discurso acerca do ódio que encaminha a narrativa para o final, feito pelo Príncipe na peça, um personagem que raramente se faz presente no resto da trama.

PRÍNCIPE - [...] Vejam que maldição recaiu sobre o ódio de vocês, que até mesmo os céus encontraram meios de matar, com amor, as vossas alegrias! [...] Melancólica paz nos traz esta manhã. O sol, de luto, não se mostrará. Embora daqui, vão, e conversem mais sobre esses tristes fatos. Alguns serão perdoados, e outros, punidos, pois jamais houve história mais dolorosa que esta de Julieta e seu Romeu. (SHAKESPEARE, 2013, p. 137-138).¹⁰

No filme, a fala acima é de Maria, representando o início de uma mudança, visto que esta decide não perpetuar a violência e o ciclo vicioso dos adultos, mas condenar o ódio que causou toda sua perda: “Vocês todos o mataram! E meu irmão, e Riff. Não com balas e armas - com ódio” (WEST, *Side Story*, 1961).¹¹

A morte é um personagem central nas duas tramas, embora seja abordada sob perspectivas distintas nas produções. Em *Romeu e Julieta* (1597), a morte dos protagonistas representa a purificação da relação entre as duas famílias. À vista disso, a morte tem ligação intrínseca com o amor, no que os personagens são materializações da esperança de um apaziguamento entre Capuletos e Montéquios, conforme a fala do Frei Lourenço: “[...] essa aliança pode ser feliz – a ponto mesmo de transformar o rancor das duas famílias em puro amor” (SHAKESPEARE, 2013, p. 53).¹²

No entanto, em *West Side Story* (1961), a morte está relacionada à concretização de uma vingança que é construída ao longo de todo o enredo, por intermédio dos recorrentes embates entre Jets e Sharks. Esse fator vingativo é presenciado na motivação de Anita em dar a falsa notícia da morte de Maria, devido

⁹ “What’s in a name? That which we call a rose by any other word would smell as sweet.” (p. 71-73)

¹⁰ “PRINCE - A glooming peace this morning with it brings. The sun for sorrow will not show his head. Go hence to have more talk of these sad things. Some shall be pardoned, and some punished. For never was a story of more woe Than this of Juliet and her Romeo.” (p. 243)

¹¹ “You all killed him! And my brother, and Riff. Not with bullets and guns - with hate.”

¹² “[...] For this alliance may so happy prove to turn your households’ rancor to pure love.” (p. 89)

à sua raiva por ser assediada e quase abusada pelos Jets, na razão pela qual Tony mata Bernardo e Chino atira em Tony, fundamentada na ira pelo assassinato dos líderes das duas gangues, etc. No longa-metragem, o que traz a paz é o discurso de Maria, que sensibiliza tanto Sharks quanto Jets a unirem-se para carregar o corpo de Tony, simbolizada na ação de um dos Jets ao colocar um manto sobre a protagonista.

Logo, ao passo que, na peça, a morte é enfatizada em seu aspecto de meio ou solução para a paz, no filme, é fruto ou extensão da violência. Essa transformação carrega um peso significativo, já que Maria não se suicida, como acontece na obra adaptada. Em contraposição, apesar de, no longa-metragem, a morte representar a violência e a brutalidade em seu caráter mais humano, Maria decide viver, sem dar continuação ao sistema de ódio que dominou toda a tragédia.

5.1 A ATUALIDADE DAS TEMÁTICAS PRESENTES EM *ROMEU E JULIETA* (1597) E *WEST SIDE STORY* (1961)

A maioria dos processos de transformação observados na presente análise abrange temáticas pertinentes à transposição proposta para o contexto de *West Side Story* (1961). O teatro shakespeariano teve sua primeira produção na colônia inglesa de Nova Iorque em 1730, com a exibição de uma apresentação amadora da história de Romeu e Julieta. Em 1750, Nova Iorque consolidou seu primeiro espaço profissional para este fim, isto é, o teatro em Nassau Street, recebendo como primeiras obras performadas *Richard III*, de Shakespeare, e *The Beggar's Opera*, de John Gay, unindo, desde o princípio, as ideias de teatro shakespeariano ao conceito de musical. Assim, Nova Iorque se tornou berço comum de obras que uniram ambos os gêneros teatrais, como *West Side Story* (1961).

Com o avanço do sistema industrial norte-americano, dentre outros fatores, os Estados Unidos passaram a ganhar reconhecimento e crescimento no âmbito econômico, atraindo cada vez mais imigrantes para seu território. Conforme Sean Purdy, “a imigração massiva, nas duas últimas décadas do século XIX, elevou a população total a 76 milhões de habitantes e propiciou a consolidação de grandes metrópoles como Nova York, Chicago e Filadélfia.” (2007, p. 175). Assim, desde os anos 1900, Nova Iorque abrigava pessoas vindas de outras nações em busca de

melhores oportunidades e crescimento social, desde europeus, como é o caso dos Jets, a latinos, como os Sharks.

O enorme crescimento econômico dos Estados Unidos dependia de uma mão de obra massiva, que foi providenciada pelos grandes movimentos populacionais do fim do século XIX no mundo. Expulsos de seus países pelo crescimento demográfico, modernização agrícola, pobreza e opressão política e religiosa, 25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos, entre 1865 e 1915, um contingente mais de quatro vezes superior ao dos 50 anos anteriores. [...] A maioria dos imigrantes depois de 1900 era jovem e vinda de áreas rurais para trabalhar nas grandes cidades. [...] Em 1890, a maioria da população urbana era formada por imigrantes: 87% da população em Chicago, 80% em Nova York, 84% em Milwaukee e Detroit. [...] O grau de exclusão existente nos Estados Unidos influenciou bastante as chances dos imigrantes. Estrangeiros brancos, especialmente aqueles com qualificação profissional e/ou algum dinheiro, geralmente, deram-se melhor do que outros grupos que sofreram racismo sistemático. (PURDY, 2007, p. 178-179)

Levando em conta esse plano de fundo e a população que formava os Estados Unidos no século XX, já na introdução do filme, o espectador depara-se com o contraste racial entre Jets e Sharks e sente a tensão entre ambos os grupos. Essa representação cinematográfica é reflexo do contexto da imigração europeia em comparação com a imigração latina na América, que carregou consigo, ao longo das gerações, o sentimento de rivalidade que engloba as gangues, ou os povos.

Na peça de Shakespeare, a rivalidade apresentada é fruto de rixas antigas, que, mesmo sem uma razão explícita, foram preservadas pelas famílias Capuleto e Montéquio, de acordo com o texto dramático do autor: “duas casas, duas famílias com a mesma dignidade na aprazível Verona, onde se desenrola esta história, que parte de antigas rixas e chega a um novo motim...” (SHAKESPEARE, 2013, p. 7).¹³ Portanto, da mesma forma que as famílias e os amigos de Tony e Maria carregaram essa espécie de guerra consigo, os parentes de Romeu e Julieta levaram o ódio proveniente de seu passado por gerações, até chegar nos protagonistas da obra. Segundo Heliadora, “Romeu e Julieta são vítimas do mal social que é o ódio antigo entre suas famílias, o que torna a peça ao mesmo tempo uma história de amor e um sermão contra a guerra civil” (2008, p. 49). Assim, tanto a peça quanto o musical abordam a questão do ódio, que deixa marcas nas gerações afetadas por ele, fato

¹³ “Two households, both alike in dignity (in fair Verona, where we lay our scene), from ancient grudge break to new mutiny, where civil blood makes civil hands unclean...” (p. 7)

curiosamente percebido na forma com que a morte é retratada em ambas as produções.

West Side Story (1961), por se tratar de um filme do gênero musical, traz a dança e a música com o objetivo de demonstrar as emoções dos personagens, que são conferidas na peça por meio da escrita formal, dos sonetos e das rimas. Assim, a música caracteriza os acontecimentos, e pequenos sons são capazes de ditar o curso da obra, como o simples estalar de dedos no início do longa-metragem.

De acordo com a professora Célia Arns de Miranda, “o personagem expressa através da música os seus sentimentos, os seus medos, amarguras, sonhos, intenções, possibilitando que o público o conheça um pouco mais” (2014, p. 84-85). No entanto, no filme analisado, os comportamentos e as características musicais revelam um aspecto social que não apenas representa uma rivalidade entre famílias, mas um conflito histórico-cultural profundo, cujos reflexos são ainda nítidos na sociedade atual.

5.2 SHARKS VS. AMÉRICA

O nome da gangue dos personagens latinos pode ser interpretado sob várias visões. Uma delas é a possibilidade do título carregar uma referência aos tubarões, animais mortais, aterrorizadores e que, muitas vezes, caçam em conjunto, características que os porto-riquenhos queriam incutir na sua imagem ao enfrentar os Jets.

No musical, cada provocação, briga e confronto entre as gangues revela um conflito entre nações, carregando uma bagagem histórica e cultural de peso para o espectador que conhece a relação entre brancos e imigrantes latinos no território norte-americano, nas décadas de 50 e 60 e em nosso tempo atual. Em *West Side Story* (1961), tal fato é observado, principalmente, na forma com que os Sharks são tratados, tanto pelos Jets, quanto pelas autoridades vigentes na região. Alguns discursos direcionados aos imigrantes porto-riquenhos do filme, como “comem tudo”, “se multiplicam” e “volte para a sua terra”, demonstram a maneira com a qual os personagens latinos eram vistos na sociedade, além de falas dos próprios latinos reconhecendo a condição de subalternidade imposta a eles pela América.

... Imigrantes brancos, como os irlandeses, alemães e eslavos, conseguiram se integrar bem depois de algumas gerações, tornando-se inclusive lideranças políticas em regiões onde predominavam. [...] As restrições à cidadania plena na época constituiriam, porém, obstáculos firmes à inclusão social e cultural para imigrantes vindos da Ásia e da América Latina. (PURDY, 2007, p. 181)

Considerando o contexto em que se passa o filme, várias críticas diretas à questão imigratória nos Estados Unidos são percebidas por meio de diálogos, músicas e cenas. Conforme Sean Purdy, professor especializado na História dos Estados Unidos, “um desejo de assimilação também partiu dos próprios imigrantes. Muitos chegavam motivados pelos sonhos sobre as possibilidades de sucesso nos Estados Unidos e, conscientemente, tentaram se integrar na sociedade” (2007, p. 180).

Então, *West Side Story* (1961) apresenta ao espectador duas visões opostas do que o território norte-americano representa para os imigrantes ilustrados na narrativa. Tais perspectivas estão presentes na performance de “America”, cuja letra trata da dualidade em ser um imigrante dos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960, a qual reverbera até hoje. Em “America”, o espectador entra em contato com a perspectiva de Bernardo, cuja ambição é ganhar dinheiro no país para voltar à sua terra natal, Porto Rico. Sendo assim, o personagem é conhecido pela sua hostilidade em relação aos Jets e ao povo estadunidense, por conta da forma com a qual tratam os imigrantes porto-riquenhos, como observado nos seguintes versos dos personagens masculinos, em contraste com as falas positivas femininas:

A vida pode ser brilhante na América
 Se você souber lutar na América
 A vida é boa na América
 Se você for totalmente branco na América (WEST, SIDE STORY, 1961).¹⁴

O desprezo do Shark alcança até os imigrantes europeus, representados pelos seus descendentes, os Jets, nascidos nos Estados Unidos; logo, segundo a lógica de Bernardo, são americanos.

¹⁴ “Life can be bright in America
 If you can fight in America
 Life is all right in America
 If you're all white in America”

Anita, por sua vez, quer permanecer em Nova Iorque, visto que, segundo a personagem, os Estados Unidos possibilitam mais oportunidades em comparação com Porto Rico, como afirma o trecho da música:

Porto Rico, devoção do meu coração, deixe-o afundar de volta no oceano. Sempre os furacões soprando, sempre a população crescendo e o dinheiro devendo e a luz do sol queimando e os nativos fervendo. Eu gosto da ilha de Manhattan (WEST, SIDE STORY, 1961).¹⁵

Portanto, ao longo da trama, o público está em constante contato com a questão racial que faz parte da história da construção dos Estados Unidos e da população norte-americana. No que diz respeito à concepção de raça no cenário de imigração retratado, Purdy discorre conforme a seguir:

“Raça” significava supostas diferenças biológicas e culturais entre povos e foi um conceito invocado para explicar a desigualdade econômica e social entre povos tidos como superiores, geralmente brancos originários da Europa Ocidental e do Norte, e outros povos “inferiores”, geralmente não brancos e/ou imigrantes da periferia da Europa. Negros, latino-americanos e asiáticos foram os principais alvos da discriminação racial. (2007, p. 179)

Todos esses aspectos negativos do tratamento da população local para com os imigrantes possuem uma raiz em comum: o ódio e o medo que fazem parte da natureza humana. Conforme abordado, Shakespeare é conhecido por retratar em seus personagens, enredos e diálogos dramáticos elementos que compõem o cerne do ser humano. Em *Romeu e Julieta* (1597), o dramaturgo atribui a responsabilidade primária das ações que causam os conflitos trágicos da obra ao ódio, que acaba por atuar como um personagem, movimentando os acontecimentos e motivando as figuras; assim também ocorre em *West Side Story* (1961), em que o elemento do ódio funciona como catalisador dos eventos que levam ao conhecido final.

Esse personagem tão essencial para ambas as narrativas não é fictício; antes, está presente na sociedade ao longo da história. Mais especificamente, no que tange o contexto imigratório e racial, pode-se observar que tal comportamento exerce influência sobre a humanidade desde a época do musical até os dias de hoje.

¹⁵ “Puerto Rico, my heart devotion, let it sink back in the ocean. Always the hurricanes blowing, always the population growing and the money owing and sunlight streaming and the natives steaming. I like the island Manhattan.”

Portanto, além dos aspectos analisados quanto à musicalidade, percebe-se a retomada da característica básica de William Shakespeare, isto é, de envolver a trama pelo prisma de atributos intrínsecos ao homem, utilizando tais propriedades para construir um desfecho dramático e calamitoso, levando à *katharsis* estudada por Aristóteles na composição de uma obra trágica.

5.3 JETS VS. SOCIEDADE

No que diz respeito ao nome da gangue rival dos latinos, supõe-se que o título “Jets” vem de “jato”, a fim de representar a velocidade e agilidade dos membros deste grupo, em contraste com a força atrelada à imagem dos Sharks. No entanto, se de um lado o racismo sofrido pelos Sharks está presente no filme, o outro lado da situação também fica evidente. Para os espectadores modernos, os Jets, gangue composta por descendentes de imigrantes europeus brancos, são facilmente vistos como os “vilões”; porém, em “Gee Officer Krupke”, canção performada pelos personagens, percebe-se que eles também estão na condição de vítimas.

Caro Sargento Krupke,
 Você tem que entender:
 É só nossa criação
 Que nos deixa fora de controle.
 Nossas mães são viciadas,
 Nossos pais são bêbados.
 Ó céus, somos rebeldes por natureza. (WEST, SIDE STORY, 1961).¹⁶

Na presente canção, os Jets citam vários motivos para os comportamentos que têm, culpando suas famílias e a educação que receberam dentro de casa, em tom jocoso. Mais tarde, a informação de que as razões mencionadas eram verdadeiras é revelada ao público, quando a gangue é confrontada pelas autoridades no bar de Doc, que zomba dos meninos ao citar suas famílias problemáticas.

¹⁶ “Dear kindly Sergeant Krupke,
 Ya gotta understand:
 It's just our bringin' upke
 That gets us outta hand.
 Our mothers all are junkies,
 Our fathers all are drunks.
 Golly Moses, natcherly we're punks.”

Assim, a gangue não apenas representa o lado dos Capuletos de *Romeu e Julieta* (1597), mas o longa-metragem se apropria do contexto abordado a fim de mostrar que os Jets estão mais machucados pela sociedade e por suas famílias do que pelos Sharks em si e também representam os marginalizados. Isso fica nítido na forma como se solidarizam e se sentem incomodados em relação à maneira com que as autoridades tratam os Sharks no bar de Doc na cena já mencionada.

Outra crítica está presente na resposta de um dos Jets à repreensão dada por Doc à gangue. No momento em que Doc os questiona com a seguinte fala: “Quando vocês vão parar, meninos? Vocês deixam o mundo vil”, um dos membros responde: “Não fomos nós que deixamos, Doc”. (WEST, *Side Story*, 1961)¹⁷. Assim, fica clara a influência e responsabilidade da comunidade na formação dos Jets e na origem de suas ações inconsequentes e insensatas, atribuindo-se a culpa à própria sociedade representada neste conflito, que tem como fundamento o ódio, semelhante ao que ocorre na contenda estabelecida entre Capuletos e Montéquios. Esses elementos possuem o propósito de trazer a peça de William Shakespeare para o contexto em que o filme foi produzido, com suas devidas modificações mediante os recursos adaptativos, a fim de se encaixar na mentalidade do público-alvo e construir sentido para os espectadores.

¹⁷ “When do you kids stop? You make this world lousy. We didn’t make it, Doc”

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por intermédio da análise realizada e do resgate de princípios trágicos históricos, nota-se como se deu o processo de transposição intermediária, isto é, por meio da retomada de elementos clássicos e essenciais das tragédias do dramaturgo. O clímax do filme acontece na luta que tem como consequência as mortes de Bernardo, Riff e Tony. Após ver seu melhor amigo, Riff, ser morto por Bernardo, Tony, o herói íntegro da narrativa, agindo pelo impulso e pela emoção característicos dos protagonistas das tragédias, assassina o líder dos Sharks. Nesse ato, sua integridade é evidentemente maculada aos olhos do espectador por sua falha de caráter: sua ingenuidade e seu ímpeto. Observa-se e conclui-se que esta mesma falha está presente e evidente no personagem de Romeu, dando vida aos catalisadores que influenciam as ações dos personagens e do ser humano propriamente dito, como a vingança e o impulso, convergindo ao importante elemento do ódio, que ganha uma conotação enfática crítica nas duas obras. O personagem de Frei Lourenço denuncia constantemente esta questão do herói íntegro e falho em passagens como:

FREI LOURENÇO - [...] Tua forma nobre não passa de uma figura de cera, desencaminhada que está do valor de um homem; teu amor, querido e prometido, não passa de perjúrio vazio, que vem matar aquele amor do qual prometeste cuidar com carinho; tua inteligência, esse ornamento da forma e do amor, deformada na conduta destes dois, parece pólvora que fica aos cuidados de um soldado inapto, que nela põe fogo por causa de sua própria ignorância. (SHAKESPEARE, 2013, p. 88)¹⁸

Portanto, assim como Shakespeare é feliz em suas representações da condição humana e das emoções que levam o homem a exercer determinadas atitudes, construindo personagens e enredos memoráveis e tragédias relevantes, o musical aqui estudado é capaz de espelhar tal êxito por meio da retomada dessas características e concepções citadas. Estas não apenas retratam o cânone teatral de

¹⁸ "FRIAR LAWRENCE - [...] Thy noble shape is but a form of wax,
Digressing from the valor of a man;
Thy dear love sworn but hollow perjury,
Killing that love which thou hast vowed to cherish;
Thy wit, that ornament to shape and love,
Misshapen in the conduct of them both,
Like powder in a skillless soldier's flask,
Is set afire by thine own ignorance" (p. 149)

Shakespeare, mas vão além e recuperam características presentes nas tragédias gregas, evidenciadas na *Poética* (384-322 a.C.) de Aristóteles.

Além disso, a figura do amor como agente central da narrativa, visto na peça, é inserido com maestria no musical. Dessa forma, o leitor/espectador nota a rápida e intensa maneira com a qual os casais protagonistas, Romeu e Julieta e Tony e Maria, se apaixonam e estão dispostos a tudo um pelo outro, principalmente, pelas imagens poéticas e metáforas construídas ao longo da peça e pelas letras das canções e falas sentimentais proferidas pelos personagens no filme.

Em Romeu e Julieta a beleza e o ardor do amor jovem são vistos por Shakespeare como a radiante glória do sol e da luz das estrelas em um mundo escuro. A imagem dominante é a luz, em todas as suas formas e manifestações: o sol, a lua, o relâmpago, o clarão da pólvora e a luz refletida da beleza e do amor... A intensidade de sentimento de ambos os amantes purga até a mais altamente afetada e eufuística ideia de sua artificialidade e a transforma em expressão requintada e apaixonada da rapsódia do amor. (SPURGEON, 2006, p. 291).

CORO - [...] Aquela beleza por quem padecia o jovem amoroso, por quem ele se dispunha a morrer, agora nem mesmo bela lhe parece quando comparada à suave Julieta. Agora Romeu é amado e ama mais uma vez, enfeitados os dois pelo encanto da beleza de suas juventudes. (SHAKESPEARE, 2013, p. 40) ¹⁹.

Do mesmo modo que a trama shakespeariana é narrada em um curto período de tempo, a fim de apontar a fugacidade, intensidade e ingenuidade do amor juvenil por meio do aspecto temporal, o enredo de *West Side Story* (1961) é ambientado em um curto período de tempo, no qual Tony e Maria são introduzidos ao espectador, se conhecem, se apaixonam e são impossibilitados de estarem juntos. Logo, o efeito romântico enfatizado no texto teatral é conferido ao musical, recobrando esse traço atraente ao público.

Não pode haver dúvida, creio eu, de que Shakespeare via a história, na sua rápida e trágica beleza, como um clarão repentino que quase cega, inesperadamente aceso e, com a mesma rapidez, apagado. Ele, com exata deliberação, comprime a ação de nove meses para a brevidade quase inacreditável de um período de cinco dias; de modo que os amantes se conhecem no domingo, casam-se na segunda,

¹⁹ “[...] That fair for which love groaned for and would die,
With tender Juliet matched, is now not fair.
Now Romeo is beloved and loves again,
Alike bewitchèd by the charm of looks.” (p. 65)

separam-se na madrugada de terça e se reúnem na morte na noite de quinta (SPURGEON, 2006, p. 293).

Shakespeare é conhecido ao longo da história por suas tramas repletas de mal-entendidos e confusões, tanto em suas comédias quanto em suas tragédias. Em *Romeu e Julieta* (1597), todo o desfecho é guiado pela falta de comunicação entre os personagens, o que concede a sensação de antecipação de quem entra em contato com a peça, provocando a curiosidade e o envolvimento do leitor. Por meio do plano do Frei Lourenço, os personagens acreditam que Julieta está morta. Contudo, quando Frei João, enviado de Lourenço, não consegue entregar a carta a Romeu em que explica a artimanha, uma série de mal-entendidos toma conta do enredo. Em *West Side Story* (1961), o mesmo sentimento de inquietação e desassossego invade a experiência do espectador, que presencia similar sequência de enganos e deslizos, como Anita comunicando a falsa morte de Maria aos Jets, a notícia chegando aos ouvidos de Tony e este indo em direção à sua própria morte acreditando que sua amada falecera.

Todas essas características reunidas no longa-metragem conferem o sentimento de familiaridade a quem já conhece a peça e propõem uma aproximação entre a obra de Shakespeare e o filme a quem não possui conhecimento do hipotexto dramático. Portanto, o efeito final provocado no público-alvo é o de afinidade e proximidade entre a obra original e sua adaptação, efeito este possibilitado pelos recursos transmidiáticos utilizados no processo de transposição.

Conseqüentemente, pode-se sugerir que a relevância para essa transposição intermediária se dá pela retomada do cânone shakespeariano pelos olhos de gerações posteriores, como ocorreu com a geração de 1960 até os dias de hoje, com produções subsequentes, como a nova versão de *West Side Story* (2021), de Steven Spielberg.

Sua obra tão variada não envelheceu; ao contrário, quatrocentos anos depois, suas peças continuam sendo representadas em diferentes línguas e estilos por todo o mundo. Além disso, a familiaridade do público com seus textos não tem diminuído o impacto dos mesmos. Na verdade, acontece o oposto. Há sempre algo de novo a ser descoberto... (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 21)

Logo, acredita-se que a transposição intermediária realizada entre *Romeu e Julieta* (1597) e *West Side Story* (1961) aproxima a figura do espectador do filme do

leitor do texto trágico do dramaturgo, propondo uma perspectiva atual, porém portando elementos clássicos da obra elisabetana de William Shakespeare tão marcantes para a história da literatura inglesa dramática e da literatura como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Barbara Heliodora C. de M. F. de. A Inglaterra e o teatro elisabetano. *In*: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009. p. 17-22.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução J.K. O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1996.
- CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da Literatura Inglesa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15413/12270/42859>. Acesso em: 20 maio 2022.
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2006.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade: perspectivas no cinema. *RuMoRes*, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 41-60, jul. / dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 20 maio 2022.
- DUARTE, Elaine Cristina Carvalho. Intermidialidade: o mundo literário na cultura audiovisual. *In*: ABRALIC: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 5295-5302. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522246123.pdf. Acesso em: 20 maio 2022.
- HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Ed. Globo, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

WEST Side Story and Romeo and Juliet - Summer of Shakespeare. [S. l.; s.n.], 2015. 1 vídeo (16 min). Publicado pelo canal KyleKallgrenBHH. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mD5aou0QF3I>. Acesso em: 25 fev. 2022.

KARNAL, Leandro; FERNANDES, L. E. O; MORAIS, Marcus Vinicius de; PURDY, Sean (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

LEACH, Robert. *Theatre Studies: The Basics*. Londres: Taylor & Francis, 2013.

MARINUCCI, Roberto; MILESI, Rosita. *Migrações internacionais contemporâneas*. Brasília: IMDH - Instituto de Migrações e Direitos Humanos, 2005. Disponível em: <https://www.migrante.org.br/refugiados-e-refugiadas/migracoes-internacionais-contemporaneas/>. Acesso em 18 maio 2022.

MCEVOY, Sean. *Tragedy: the basics*. Nova Iorque, NY: Routledge, 2017.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextual e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-45.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Edição Barbara A. Mowat e Paul Werstine. Nova Iorque, NY: Simon & Schuster, 2011.

SPURGEON, Caroline Frances Eleanor. *A imagística de Shakespeare e o que ela nos revela*. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira Hamud. *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988.

OLIVEIRA, Elinês de A. V. e. Romeu e Julieta na História da Literatura Ocidental. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2011, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: PUC, 2011, p. 995-1004. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/29.pdf>. Acesso em: 03 maio 2022.

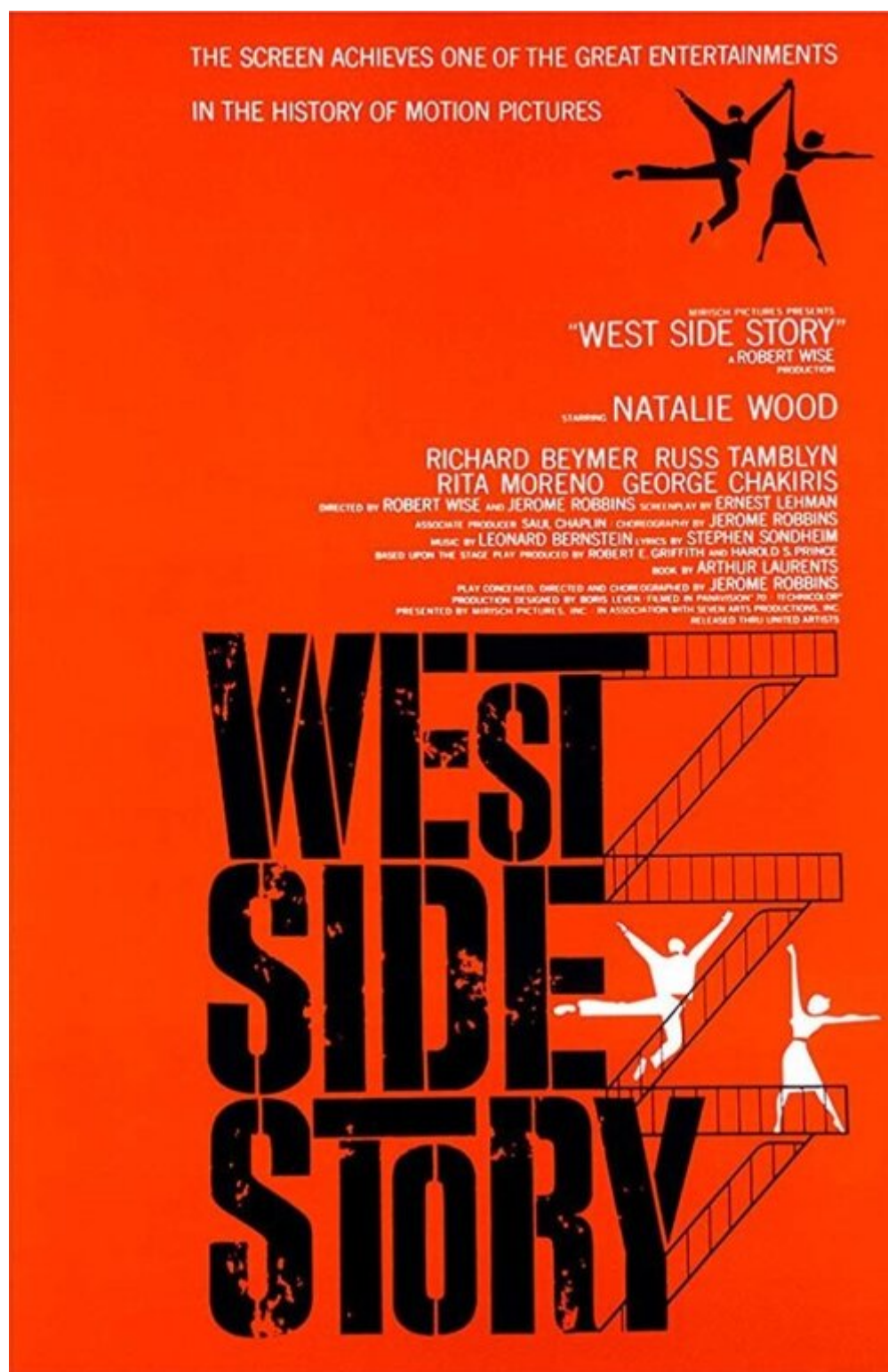
WEST Side Story. Direção: Jerome Robbins, Robert Wise. Produção: Robert Wise. Roteiro: Ernest Lehman. Estados Unidos: Seven Arts Productions; The Mirisch Company; United Artists, 1961. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/West-Side-Story/0STBD4WGGWZE2MPLCT8OS33QOO>. Acesso em: 24 nov. 2021.

WEST Side Story. Direção: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Kristie Macosko Krieger, Kevin McCollum. Roteiro: Tony Kushner. Estados Unidos: 20th

Century Studios; Amblin Entertainment; Amblin Partners; Reliance Entertainment, 2021. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/movies/west-side-story/2VCrDr9yQ2FQ>. Acesso em: 02 maio 2022.

WEST SIDE STORY. *Lyrics*. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://www.westsidestory.com/lyrics>. Acesso em: 20 maio 2022.

ANEXOS

ANEXO A - PÔSTER DE *WEST SIDE STORY* (1961)

Fonte: westsidestory.com

ANEXO B - LETRA COMPLETA DE AMERICA

Puerto Rico,
 My heart's devotion—
 Let it sink back in the ocean.
 Always the hurricanes blowing,
 Always the population growing,
 And the money owing,
 And the sunlight streaming,
 And the natives steaming.
 I like the island Manhattan—
 Smoke on your pipe and put that in!
 I like to be in America,
 O.K. by me in America,
 Everything free in America—
 For a small fee in America.
 Buying on credit is so nice.
 One look at us and they charge twice.
 I'll have my own washing machine.
 What will you have, though, to keep
 clean?
 Skyscrapers bloom in America.
 Cadillacs zoom in America.

 Industry boom in America.

Twelve in a room in America.
 Lots of new housing with more space.
 Lots of doors slamming in our face.
 I'll get a terrace apartment.
 Life can be bright in America.
 If you can fight in America.
 Life is all right in America.
 If you're all-white in America.
 Here you are free and you have pride.
 Long as you stay on your own side.
 Free to be anything you choose.
 Free to wait tables and shine shoes.
 Everywhere grime in America,
 Organized crime in America,
 Terrible time in America.
 You forget I'm in America.
 I think I go back to San Juan
 I know a boat you can get on.
 Everyone there will give big cheer!
 Everyone there will have moved here.

ANEXO C - LETRA COMPLETA DE GEE, OFFICER KRUPKE

Dear kindly Sergeant Krupke,
 Ya gotta understand:
 It's just our bringin' upke
 That gets us outta hand.
 Our mothers all are junkies,
 Our fathers all are drunks.
 Golly Moses, natcherly we're punks.
 Gee, Officer Krupke, we're very upset;
 We never had the love that ev'ry child
 oughta get.
 We ain't no delinquents,
 We're misunderstood.
 Deep down inside us there is good!
 There is good!
 There is good, there is good,
 There is untapped good.
 Like inside, the worse of us is good.
 That's a touchin' good story.
 Lemme tell it to the world!
 Just tell it to the Judge.
 Dear kindly Judge, your Honor,
 My parents treat me rough.
 With all their marijuana,
 They won't give me a puff.
 They didn't wanna have me,
 But somehow I was had.
 Leapin' lizards, that's what I'm so bad!
 Right!
 Officer Krupke, you're really a square.
 This boy don't need a judge, he needs
 a [sic] analyst's care!

It's just his neurosis that oughta be
 curbed.
 He's psychologically disturbed!
 I'm disturbed!
 We're disturbed, we're disturbed,
 We're the most disturbed,
 Like we're psychologically disturbed.
 Hear ye, Her ye! In the opinion
 Of this court, this child is deprived on
 account he ain't had a normal home.
 Hey, I'm deprived on account I'm
 deprived!
 So take him to a headshrinker.
 My Daddy beats my Mommy,
 My Mommy clobbers me,
 My Grandpa is a Commie,
 My Grandma pushes tea.
 My sister wears a mustache,
 My brother wears a dress.
 Goodness gracious, that's why I'm a
 mess!
 Yes!
 Officer Krupke, he shouldn't be here.
 This boy don't need a couch, he needs
 a useful career.
 Society's played him a terrible trick,
 And sociologically he's sick!
 I am sick!
 We are sick, we are sick,
 We are sick, sick, sick,
 Like we're sociologically sick!

In my opinion, this child does not need
 to have his head shrunk at all. Juvenile
 delinquency is purely a social disease.
 Hey, I got a social disease!
 So take him to a social worker!
 Dear kindly social worker,
 They tell me get a job,
 Like be a soda jerker,
 Which means like be a slob.
 It's not I'm anti-social,
 I'm only anti-work.
 Gloryosky, that's why I'm a jerk!
 Eek!
 Officer Krupke, you've done it again.
 This boy don't need a job, he needs a
 year in the pen.
 It ain't just a question of
 misunderstood—
 Deep down inside him, he's no good!

I'm no good!
 We're no good, we're no good!
 We're no earthly good,
 Like the best of us is no d*mn good!
 The trouble is he's lazy.
 The trouble is he drinks
 The trouble is he's crazy.
 The trouble is he stinks.
 The trouble is he's growing.
 The trouble is he's grown.
 Krupke, we got troubles of our own!
 Gee, Officer Krupke,
 We're down on our knees.
 'Cause no one wants a fella with a
 social disease.
 Gee, Officer Krupke,
 What are we to do?
 Gee, Officer Krupke,
 Krup you!