



## Tragédia no horário nobre: *Romeu e Julieta* na contemporaneidade

### Prime Time Tragedy: *Romeo and Juliet* in contemporaneity

Safira Pedreira Cataldi<sup>1</sup>

#### Resumo

O presente artigo trata de um estudo comparativo entre o texto dramático *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e sua transposição para o cinema, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, feita em 1996 pelo diretor e produtor australiano Baz Luhrmann. Levando em conta as teorias mais recentes dos estudos interartes e da tradução intersemiótica, aborda-se a transposição fílmica como uma ressignificação do texto de partida. A partir das ideias do trágico na contemporaneidade de Raymond Williams, pretende-se demonstrar como os significados trágicos do texto dramático são retrabalhados de acordo com a contemporaneidade do público do longa-metragem, criando um link direto entre a cultura midiática e televisiva do final dos anos 1990 e um dos temas mais importantes de *Romeu e Julieta*, a transitoriedade. Refletindo a experiência trágica de sua época, a transposição fílmica captura as sutilezas e evidencia aspectos já presentes no texto de uma forma inovadora.

**Palavras-chave:** Trágico. Contemporaneidade. Transposição fílmica. *Romeu e Julieta*. Baz Luhrmann.

#### Abstract

This article presents a comparative study between *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare, and its 1996 transposition as a feature film, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, by Australian director and producer Baz Luhrmann. Taking into account recent theories on the inter-arts studies and inter-semiotic translation, the filmic transposition is analyzed here as a resignification of the primary text. From Raymond Williams' concepts of the tragic in contemporaneity, this article presents how the tragic meanings of the primary text are redeveloped according to the contemporary audience of the feature film, creating a direct link between the media and TV culture of the late 1990s and one of the most important themes in *Romeo and Juliet*, the transience. Reflecting the tragic experience of its time, the filmic transposition captures its subtleties and highlights aspects already present in the text in an innovative way.

**Keywords:** Tragic. Contemporaneity. Filmic transposition. *Romeo and Juliet*. Baz Luhrmann.

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura e Outras Artes pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília - UnB. Bacharel em Letras - Inglês também pela Universidade de Brasília - UnB. Endereço eletrônico: safiracataldi@gmail.com

## Introdução

Examinar a tradição trágica, para Raymond Williams (2002), não deve necessariamente significar se ater a um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações de supostas totalidades. Para ele, significa olhar crítica e historicamente para obras e ideias que possuem ligações suficientemente evidentes para se associar em nossas mentes “por meio de uma única e poderosa palavra” (WILLIAMS, 2002) – tragédia; significa observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, mas também na sua continuidade histórica, “examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e ideias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual” (WILLIAMS, 2002).

Para Pedro Sússekind (2008), “algumas obras de arte já foram tão estudadas, comentadas e interpretadas, que podem servir de exemplos justamente para o caráter inesgotável da expressão artística, sempre aberta a novas leituras”, e Shakespeare é um desses autores que Sússekind (2008) destaca como incansavelmente estudados no mundo todo, com diversas peças que podem ser citadas como exemplos desse tipo de expressão artística inesgotável.

A história de “Julietta e seu Romeu” (5º ato, cena 3), jovens que morreram por amor, vítimas do ódio de suas famílias, por exemplo, constitui uma tragédia canônica que muitos conhecem, sem, no entanto, terem tido contato com a obra em si. E Sússekind (2008) comenta esta influência e valorização de Shakespeare citando a consideração feita por Goethe de que “o teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo”, o que faz com que as peças de Shakespeare continuem a ser estudadas e comentadas, ainda que de forma superficial, até hoje.

O cinema também tem grande influência nisso, com inúmeras adaptações e releituras. Thaís Flores Nogueira Diniz cita Jack Jorgens para defender que “Shakespeare, considerado como o escritor das estruturas dramáticas intrincadas, das características ricas e da poesia cinematográfica, tem muito a oferecer a uma arte obcecada com imagens e conflitos dramáticos, como é o cinema” (DINIZ, 1999, p. 32). E, segundo Mark Thornton Burnett (2000), desde meados dos anos 1990, o drama shakespeariano vem sendo constantemente revisitado por meio de reinterpretações fílmicas, reatribuindo a Shakespeare o *status* de

fenômeno multicultural e, principalmente, reabrindo discussões sobre temas diversos, como a autoridade literária, a representação da literatura em outras mídias e a relevância de suas obras para a contemporaneidade.

Durante anos, o cinema foi visto como o “primo pobre” da literatura, sendo constantemente estigmatizado como cópia e, por isso, devedor. No entanto, Marcel Vieira Barreto Silva (2007) diz que as teorias atuais referentes à adaptação têm se esforçado cada vez mais para transcender as questões de fidelidade, focando metodologias mais abrangentes. Sendo assim, o autor pondera que, para se compreender o processo de adaptação, não basta apenas catalogar semelhanças e diferenças entre as obras de partida e de chegada. A análise comparativa deve entender a adaptação como uma ressignificação estética e ideológica; como um processo cultural.

Além disso, Claus Clüver (2006) destaca a importância nos estudos interartes do recente reconhecimento de que a intertextualidade sempre significa também uma intermedialidade, pelo menos quando se trata de obras que, independente de sua forma, representem aspectos da realidade sensorialmente apreensível. Quando se fala de transposição intersemiótica, que trata de uma mudança de sistemas de signos para outro, ou frequentemente de uma mídia para outra, Clüver (2006) reforça que questões de fidelidade para com o texto de partida não devem ser levadas em conta, uma vez que a nova versão não o substitui, e que o mais importante seria interpretar a forma e as funções do novo texto<sup>2</sup> e indagar de que maneira a intermedialidade influencia e renova nossa recepção do texto de partida.

Dessa forma, as inter-relações que a literatura mantém com as demais artes podem, segundo Diniz, ser estudadas como traduções, “ou transposições intersemióticas entre textos de códigos diversos – aqui incluídas as relações entre o cinema e a literatura dramática” (DINIZ, 1999, p. 13), já que cada vez mais a tradução é vista como um produto de leituras variadas. Com isso, segundo Diniz (1999), a adaptação cinematográfica é vista menos como uma cópia e mais como uma transcrição<sup>3</sup>, uma leitura crítica que leva em conta o momento em que é realizada e a audiência para qual é realizada.

---

2 Clüver (2006) destaca que, entre os semioticistas, obras de arte diversas são entendidas como estruturas signícas, o que faz com que sejam denominadas “textos”. Independente do sistema signíco a que pertençam, configuram sempre textos que podem ser lidos.

3 Termo criado por Haroldo de Campos como uma maneira de pensar “a criação literária dentro de um outro registro, como o audiovisual” (REBELLO, 2012, p. 11).

No caso das adaptações de Shakespeare para o cinema, Melissa Croteau (2009) destaca como os roteiristas e diretores transformam as peças lendárias de acordo com suas próprias expressões cinematográficas, explorando novas significações, e afirma que, mesmo depois de inúmeras adaptações, o público continua se interessando por elas exatamente “porque uma nova leitura do velho texto será desvendada, resultando, talvez, em uma revelação<sup>4</sup>” (CROTEAU, 2009, tradução minha).

Para Lúcia Sá Rebello (2012, p. 13), cinema e literatura se “enriquecem simultaneamente”, por manterem ambos uma relação direta com o imaginário, “alimentando-se de procedimentos próprios e reforçando a reflexão sobre o homem e o mundo em que vive” (idem). Por isso, Rebello também salienta que não convém falar sobre infidelidade da tradução cinematográfica para com seu texto de partida; deve-se, ao contrário, destacar a maneira como a tradução cinematográfica, “por meio da coerência de sentido e da capacidade de comunicar essa coerência, fazendo uso de seus próprios recursos visuais e cinematográficos, lê e divulga a obra que transpõe, constituindo-se, por si só, em uma obra também original” (REBELLO, 2012, p. 13).

Quando a adaptação de Baz Luhrmann, *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996), foi lançada, a crítica especializada se dividiu. Algumas foram favoráveis, como a do diretor britânico Oliver Parker para a revista *Cineaste*, em 1998, que chamou o filme de “passional e vivo e incrivelmente acessível<sup>5</sup>” (apud RYAN, 2014, tradução minha). Entretanto, Lucy Hamilton (2000) diz que houve uma grande revolta da opinião conservadora, que expressou seu ultraje em várias críticas, muitas destas atacando desde a escolha explícita do nome do filme até as escolhas estéticas do diretor.

Welton Jones, do jornal *The San Diego Union Tribune*, disse que “é muito bom que o nome de Shakespeare esteja incluído no título. Caso contrário, você poderia confundir esta versão audaciosa da história do par de amantes adolescentes por um videoclipe estendido<sup>6</sup>” (apud LEHMANN, 2001, p. 190, tradução minha). Geoffrey Way (2007) afirma que vários críticos desvalorizaram o filme, utilizando o termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) para descrevê-lo, e o próprio Franco Zeffirelli, seguindo a mesma linha, criticou o filme de Luhrmann dizendo que o “filme não atualizou a peça, apenas a

---

4 “Because a new reading of the old text will be unveiled, resulting, perhaps, in revelation.”

5 “Passionate and poignant and hugely accessible.”

6 “Good thing Shakespeare’s name is included in the title. Otherwise, you might mistake this audacious version of his tale of star-crossed teen lovers for an extended music video.”

transformou em uma grande piada [...], mas pelo visto a pseudo-cultura dos jovens de hoje não teria digerido a peça sem que ela estivesse maquiada desse jeito, com toda essa distração<sup>7</sup>” (apud RYAN, 2014, tradução minha).

Apesar de toda esta resistência, no entanto, uma das razões de Shakespeare continuar relevante é que ao lermos suas obras conseguimos, ainda, aplicá-las às nossas questões internas e aos problemas de nossa sociedade. Assim acontece com *Romeu e Julieta*. Uma produção cinematográfica datada, entretanto, que insiste em manter a história na época em que foi escrita, pode fazer o oposto, afastando o público e impedindo-o de enxergar o caráter revelador da obra.

Levando isso em conta, o presente artigo pretende demonstrar que ao transportar *Romeu e Julieta* para a contemporaneidade, Baz Luhrmann renova as sutilezas e inúmeras nuances já presentes no texto de partido, trabalhando seus temas e conflitos tanto no enredo quanto na estrutura formal de sua produção e fazendo com que o público enxergue na obra a própria contemporaneidade.

### **O passado e o presente: um constante diálogo**

Baz Luhrmann (apud RYAN, 2014) define suas produções cinematográficas como um cinema teatralizado e em *William Shakespeare's Romeo + Juliet* também se utiliza dessa estética para retratar uma sociedade na qual os temas e conflitos do texto de partida possam continuar fazendo sentido. Segundo ele, é possível que se consiga transmutar todos os elementos de uma história para outros mundos, que não o específico em que ela existe inicialmente, até se achar um mundo em que esses elementos estejam completamente expostos e desmistificados para o público.

A escolha para sua adaptação de *Romeu e Julieta* foi Verona Beach, uma cidade fictícia que Toby Malone (2012) define como um “mundo possível”; um mundo que traz elementos familiares ao lado de outros elementos desconhecidos, o que possibilitou a criação de um “mundo paralelo aos (apesar de significativamente diferente dos) Estados Unidos do final dos anos 1990<sup>8</sup>” (MALONE, 2012, p. 411, tradução minha). A familiaridade

---

7 “Film didn’t update the play, it just made a big joke out of it [...], but apparently the pseudo-culture of young people today wouldn’t have digested the play unless you dressed it up that way, with all those fun and games.”

8 “A place parallel to (yet significantly different from) late-nineties America.”

faz com que o público se reconheça dentro do que está vendo, ao mesmo tempo em que o distanciamento criado por um local fictício faz com que os elementos novos sejam facilmente aceitos.

É neste ponto em que muitas críticas desmerecem a adaptação de Luhmann, uma vez que, segundo Diniz (1999), qualquer obra de Shakespeare possui uma certa autoridade intrínseca, que “restringe a ação interpretativa de qualquer um que queira del[a]s se aproximar” (DINIZ, 1999, p. 30). Entretanto, Diniz (1999) salienta que as obras de Shakespeare possuem um potencial muito grande, que não pode ser deixado de lado, valorizando sempre o “individual (identidade num mundo em mudança) como parte de um sistema não orientado para a comunidade, com ênfase na auto-confiança e na ação pessoal” (DINIZ, 1999, p. 100); o que Patricia Tatspaugh (2007) diz estar especialmente presente na mais popular de suas tragédias de amor.

Esse potencial presente nas obras de Shakespeare, que de alguma forma foi se restringindo com os anos, também é destacado por Sússekind quando o autor afirma que as obras de Shakespeare “constituíram o modelo supremo da luta contra os cânones clássicos da dramaturgia” (SÜSSEKIND, 2008) e que, em geral, a grandeza de suas obras está associada justamente “à riqueza do seu pensamento, à amplitude e profundidade de suas reflexões ao abordar diversos temas, seja de natureza política, moral, histórica ou filosófica” (idem).

Para Tatspaugh (2007), *Romeu e Julieta* proporciona uma grande abertura para recriações, já que praticamente convida o adaptador a explorar temas sociais, além de sobreviver bem a transposições de tempo e espaço e de acomodar sem problemas um *casting* multicultural. Luhmann reforça essa ideia com sua adaptação, uma vez que o elenco multicultural e a transposição da história para os anos 1990, explorando a sociedade da época, fizeram com que a obra de partida mantivesse sua força e relevância, ao mesmo tempo em que atualizaram os temas e conflitos presentes nela para a contemporaneidade do público.

A década de 1990, por ser a última década do século e do milênio, pode ser considerada uma das décadas mais icônicas do século XX, especialmente quando falamos dos jovens. Foi uma década em que a diversidade ganhou espaço, com subculturas alternativas e a juventude cada vez mais em exposição. Segundo Marc Oxoby (2003), nos

anos de 1990 houve um grande esforço, não para entendê-los, mas para deixar os jovens se expressarem, principalmente porque o abismo que separava a geração adulta dos jovens parecia cada vez mais expressivo. Ao mesmo tempo, a juventude dos anos 1990 era retratada pela mídia como desmotivada e apática, sendo consideravelmente menos engajada do que as gerações anteriores. Oxoby (2003) sugere que o nome dado a esta geração, geração Y<sup>9</sup>, reflete exatamente essa falta de preocupações niilista, em uma época em que a depressão, o número de suicídios e o uso de drogas ilícitas cresceram consideravelmente.

Esta juventude está retratada no filme de Baz Luhrmann, e, apesar da distância de quatro séculos, dialoga diretamente com a juventude e com os temas presentes no texto de Shakespeare. Para Raymond Williams (2002), “o cenário histórico mais usual da criação de tragédias importantes parece ser o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura”. Isso acontece, segundo ele, porque a experiência trágica comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e na tragédia renascentista é possível perceber claramente a tensão entre o velho e o novo, entre as contradições herdadas e as possibilidades do desconhecido.

Segundo Diniz, a visão de mundo do final do século XX carrega uma grande semelhança com as questões que permeavam a Renascença, como “o sentimento de desespero e futilidade, de descrença e ceticismo frente às leis temporais e espirituais” (DINIZ, 1999, p. 112), além da visão negativa de mundo defendida pelo humanismo, que colocava o destino do homem em suas próprias mãos, deixando de lado o poder sobrenatural divino que, de certa forma, guiara as escolhas humanas até então. A era elisabetana é um período de transição, instável entre o feudalismo em declínio e o capitalismo crescente. Assim, também, se encontra a década de 1990, às margens do novo milênio, presa entre valores desacreditados e instituições culturais ultrapassadas e as ansiedades advindas do novo desconhecido.

Maureen Callahan diz que na década final do século XX havia uma “fome de mudança borbulhando [...], os anos 1990 seriam uma ruptura com tudo que tinha vindo antes” (CALLAHAN, 2015, p. 19-20). Entretanto, apesar de a cultura alternativa estar ganhando cada vez mais espaço e expressividade, existia uma mentalidade antiga que

---

9 Aqui o autor se refere ao termo em inglês, lido da mesma forma que o pronome interrogativo “why” (por que).

predominava, forçando a sociedade a se manter presa na década anterior. Essa dicotomia pode ser vista claramente na adaptação de Luhrmann, com os excessos da década de 1980 estampados nos pais, em contraste à cultura marginalizada de seus filhos, que, segundo Callahan (2015), é *cool* apesar de si mesma e rejeita todo esse excesso quase moralmente; o que concorda com a afirmação de Raymond Williams (2002) de que só existe tragédia “quando os dois lados pensam necessário agir e recusam-se a ceder”.

Dessa forma, a adaptação de Luhrmann trabalha a relação dualística entre o indivíduo e a sociedade, trazendo à tona várias questões relevantes para a contemporaneidade de seu público, como o hibridismo cultural, a desigualdade de classes, o abismo entre pais e filhos, e o isolamento social, dentre vários outros flagelos urbanos, tragédias do cotidiano, que dizem respeito exatamente à interdependência que existe entre o indivíduo e a sociedade e que, para Burnett (2000), ao invés de levarem a um esvaziamento da obra de Shakespeare, fazem com que a adaptação crie diálogos com a contemporaneidade, olhando ao mesmo tempo para o passado e para o futuro.

Para Raymond Williams, fica claro que a tradição mais comum em torno da tragédia é uma ideologia na qual o que está em jogo não é apenas um processo que vincula um evento a um sentido geral, mas principalmente as características intrínsecas desse sentido. “Ou temos a generalização do desígnio cego [...] ou temos o recuo do sofrimento significativo e, por conseguinte, da tragédia” (WILLIAMS, 2002). Sendo assim, a tragédia contemporânea é vista como inviável exatamente porque tais sentidos não mais existem no presente.

Segundo o autor, “encontrar significação é ser capaz de tragédia” (WILLIAMS, 2002), mas, tanto na teoria quanto na crítica, sempre foi mais fácil encontrar uma ausência de significação, devido à sistematização de valorizar o passado em detrimento ao presente e de separar a teoria crítica da prática criativa. Dessa forma, o que Williams chama de as tragédias vivas do nosso próprio mundo acabam por não serem assimiladas enquanto tragédias, exatamente por não poderem ser vistas à luz daqueles sentidos de antes; “elas são, por mais dignas de pena que sejam, acidentais” (WILLIAMS, 2002). No entanto, Williams afirma que se rejeitarmos essa premissa o problema se transforma, e

tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana

permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e instituições em processo de transformação (WILLIAMS, 2002).

Dessa forma, para que seja possível a tragédia contemporânea, são necessários, então, segundo Williams (2002), novos tipos de relações e novos tipos de leis, capazes de estabelecer vínculos com o nosso sofrimento presente e de interpretá-lo. Faz-se necessário não apenas entender e descrever a teoria trágica, mas também a experiência trágica de nossa própria época.

### **Transitoriedade: a década de 1990 e a experiência trágica**

Para atingir esse efeito, Luhrmann cria um *link* direto entre a cultura midiática que crescia incontrolavelmente no final do século XX e um dos temas mais importantes de *Romeu e Julieta*, que, ao ser transportado para a contemporaneidade do público, reflete a experiência trágica da época: a transitoriedade.

No texto de partida, esse tema é importante por se fazer presente tanto no enredo quanto em seus aspectos formais. O texto reflete formalmente a urgência dos jovens em viver seu amor, ao mesmo tempo em que realça a efemeridade no desenrolar dos acontecimentos, e a adaptação de Luhrmann usa intensamente essa transitoriedade para conectar ainda mais a contemporaneidade do público ao texto de partida, evidenciando a rapidez com que tudo acontece.

Segundo Russell Jackson (2007), a manipulação da sensação do público de tempo e espaço e, mais ainda, da percepção da ação dentro desse tempo e desse espaço, é um elemento fundamental para a narrativa cinematográfica. É essa manipulação que vai definir o ritmo da narração, uma vez que, segundo Robert Stam (2006), o público é envolvido simultaneamente pelo tempo de duração do filme e pelo tempo em que decorre o evento ficcional, ou tempo diegético.

*Romeu e Julieta* se passa diegeticamente no curso de quatro dias, um período curto para a quantidade de acontecimentos e reviravoltas que enredam a história. Em sua adaptação, Luhrmann conecta diretamente a rapidez já presente no texto de partida à presença da mídia na contemporaneidade e, mais ainda, à efemeridade que as relações humanas assumem a partir dela. Já no início, temos a televisão como dispositivo de

enquadramento da história, enquanto uma âncora de jornal recita o prólogo, “transformando a narrativa em uma série de reportagens de primeira capa e itens em notícias televisivas<sup>10</sup>” (TATSPAUGH, 2007, p. 149, tradução minha).

A partir disso, o enredo se desenvolve retrospectivamente, como se o público estivesse acompanhando o mais recente caso nesse “mundo fragmentado de notável riqueza, consumismo exagerado, abandono urbano, constante violência e nostalgia<sup>11</sup>” (RUTTER, 2007, p. 262, tradução minha). Luhrmann se utilizou dessa comoção midiática para inserir o texto de partida diretamente no contexto contemporâneo, destacando como acontecimentos que teriam tudo para serem vistos como trágicos e comoventes passavam a ser vistos como formas de entretenimento e distração.

Essa conexão com a cultura midiática está diretamente relacionada à contemporaneidade do público, uma vez que, segundo Marc Oxoby (2003), os anos 1990 foram a era do evento midiático. Para ele, os vários casos que chamaram a atenção da população e acabaram por se transformar em grandes eventos (como o julgamento de O. J. Simpson, a overdose de River Phoenix e o suicídio de Kurt Cobain) o faziam, não apenas por sua relevância social, mas também por sua relevância como narrativas. As notícias passaram a ser mais interessantes que qualquer programa televisivo intencionalmente produzido, e Oxoby (2003) destaca a forma com que a mídia tratava e transmitia essas histórias, para que fossem cada vez mais vistas como entretenimento e não simplesmente reportagens.

Além disso, Luhrmann enfatiza em sua adaptação o fato de que as duas famílias fazem parte da classe alta social e economicamente, o que justifica a atenção dada ao caso na mídia e o fato de os jovens “andarem pela cidade sem obrigação alguma<sup>12</sup>” (WAY, 2007, p. 17, tradução minha), fazendo o que bem entendem e desrespeitando as leis. A desigualdade social está fortemente marcada na adaptação, na qual se vê uma riqueza absurda ao lado de muita pobreza, destacando, mais uma vez, a escolha dos jovens de viverem à margem e de rejeitarem as escolhas de seus pais.

Maureen Callahan (2015, p. 20) chama os anos 1990 de “tempo fugaz”, uma década ao mesmo tempo fortemente influenciadora e efêmera em que os jovens buscavam ao

---

10 “Which transforms the narrative into a series of front page stories and television news items.”

11 “A fragmenting world of conspicuous wealth, kitsch consumption, urban dereliction, ubiquitous violence and nostalgia.”

12 “Run around the city with no real obligations.”

mesmo tempo inclusão e autenticidade; uma década de contradições que reflete exatamente a era do consumismo, com sua ilusão de individualidade, mas repleta de escolhas pré-determinadas; sua busca constante por felicidade, que ironicamente aumenta cada vez mais os problemas psicológicos e o isolamento social. A adaptação de Luhrmann mostra essas contradições, além de tematicamente, também visualmente no conjunto formado pela *mise-en-scène*, pela trilha sonora e pela caracterização dos personagens, arrematado pela edição e pela montagem do filme.

Assim como Shakespeare, Luhrmann também insere a transitoriedade e a efemeridade formalmente em sua adaptação, por meio de suas escolhas estéticas. O uso de montagens e sequências de planos alternados que, segundo Diniz (1999), dinamizam o tempo na imaginação do espectador, além do ritmo frenético criado por meio da edição das tomadas e da escolha dos ângulos da câmera, criam em torno de Romeu e Julieta uma efemeridade imagética, dialogando diretamente com a contemporaneidade do público, em que objetos, informações e relações são consumidas e descartadas cada vez mais rapidamente, e reforçando a urgência presente no texto de partida; trabalhando, assim, a modernidade já presente nele e transpondo suas técnicas formais para a contemporaneidade.

Dessa forma, a Verona Beach de Luhrmann é, segundo Malone (2012), um mundo construído exatamente de dentro do texto que o diretor é criticado por descaracterizar, e, ao mesmo tempo, traz todos os elementos presentes na sociedade do fim dos anos 1990: uma mídia que assola os sentidos com informações constantes e desenfreadas; um consumismo opressor, que prega o individualismo e resulta, ironicamente, em cada vez menos individualidade; além da violência urbana e do conflito de gerações. Para Carol Chillington Rutter (2007), na Verona Beach de Luhrmann, a cultura midiática é o retrato da cultura como um todo, na qual as imagens, freneticamente manipuladas, criam uma realidade pastiche que parece apenas reproduzir a vida como um evento televisivo.

Melissa Croteau (2009) destaca o fato de muitas das produções fílmicas contemporâneas das obras de Shakespeare investirem em visões apocalípticas e pós-apocalípticas de mundo, registrando culturalmente preocupações com a alienação tecnológica, com a destruição espiritual, com os efeitos da globalização, e com o caminho da sociedade a uma inevitável *wasteland* global em que nada realmente importa. Para a

autora, nosso mundo se encontra enredado nessa evolução desgovernada e desorientada, e narrativas apocalípticas, de certa forma, servem para que consigamos entender essa imagem de caos. A transposição de Luhrmann para o cinema também explora esse aspecto cultural, no enredo e principalmente na escolha imagética da *mise-en-scène*, com o objetivo de questionar, e não amenizar, esses flagelos urbanos e contemporâneos.

Luhrmann se aproveita da relação dualística que o amor e o ódio mantêm com a morte no texto de partida para intensificar ainda mais esse sentimento de desorientação e desordem em sua transposição. Fazendo uso de descrições presentes no texto de partida, o diretor demonstra o ódio e a violência por meio da caracterização dos personagens, além de também inserir esse conflito visualmente em sua *mise-en-scène* na cena clímax do texto de partida, quando Teobaldo mata Mercúcio (3º ato, cena 1) e o clima da história fica mais sombrio. No longa, a cena é filmada em meio a um furacão, que escurece os céus e traz uma grande tempestade, dialogando com a mudança de estado de espírito dos personagens e prevendo os acontecimentos que se seguirão no enredo.

Além disso, Pauline Adamek (apud RYAN, 2014) afirma que Luhrmann deixa ainda mais claro em sua adaptação a intenção de mostrar como a propagação de ódio e rancor pode levar a consequências trágicas, uma vez que seu filme é o mais violento dentre as adaptações de *Romeu e Julieta* e apaga, segundo Crystal Downing (2000), qualquer traço de reconciliação, encerrando o filme com um clima de resignação e remorso. Para Harold Bloom (1998), no entanto, esse seria o *pathos* adequado, destacando as ironias do texto de partida, e não as abrandando com uma simples reconciliação.

O diretor também se aproveita do fato da relação entre amor e morte também se encontrar intrínseca no final do século XX, tempo em que, segundo Maureen Callahan (2015), a imperfeição se tornou, não apenas aceitável, mas a nova norma, *glamourizando* aspectos da sociedade antes ignorados, como a morte, a violência e as drogas. Luhrmann (apud RYAN, 2014) afirma que sua intenção era passar a ideia de amor como uma droga, algo fora de controle, o que conversa diretamente com seu público-alvo, transpondo a subcultura que Callahan (2015) diz estar tão intrínseca no final do século XX para dentro do texto de partida.

Patricia Tatspaugh (2007), entretanto, critica que a adaptação de Luhrmann reduz o casal de jovens amantes a símbolos vazios, transformando-os em jovens suicidas que

conseguiram “seus quinze minutos de fama<sup>13</sup>” (TATSPAUGH, 2007, p. 149, tradução minha) em uma reportagem sensacionalista, o que seria reforçado pelo final seco e sem emoção de corpos ensacados sendo levados em meio à transmissão midiática. Ideia esta também defendida por Richard Vela (2009), que afirma que a versão de Luhrmann força o público a encarar a realidade crua da morte dos jovens de uma forma vazia, sacrificando o final de Shakespeare, que delicadamente balanceia a tragédia pessoal dos jovens amantes e as implicações sociais mais amplas, com a reconciliação dos pais.

No entanto, Jackson (2007) destaca a importância de Luhrmann encerrar sua adaptação com a absorção da história pela mídia, mostrando ao público que apenas o fato de que “de tudo isso há muito o que falar” (5º ato, cena 3) não é suficiente. Para Grigori Kozintsev (apud DINIZ, 1999, p. 41),

precisamos ver, em Shakespeare, não as lutas irrelevantes de um passado, mas as realidades vividas do presente [...], que as gerações que admiram a arte clássica encontram no bardo, não o fóssil de um ideal, mas os interesses e sentimentos de seu próprio tempo [...] [e que] cada diretor precisa encontrar em Shakespeare o que é relevante para si próprio, [pois] só aí a variedade e as dimensões múltiplas da obra do dramaturgo alcançam significado.

Dessa forma, o suicídio de Romeu e Julieta, na adaptação de Baz Luhrmann, captura o desespero autodestrutivo de uma juventude desiludida com o mundo a sua volta, ao invés de glorificá-los e idealizá-los em sua morte como acontece nas outras adaptações.

Romeu e Julieta se tornam, para Rutter (2007), um centro de sanidade dentro dessa realidade manipulada; um claro contraste que torna a adaptação ainda mais expressiva. Romeu e Julieta não estão caracterizados como “meros espetáculos, a uma certa distância visual, como [...] os outros [personagens] [...] Nós contemplamos Romeu e Julieta como corpos naturais e inocentes<sup>14</sup>” (PALMER, 1997, tradução minha), destacando-os do resto tanto visualmente, como significativamente. As cenas que envolvem o casal são consideravelmente diferentes do resto do filme, lentas e com poucas cores, em contraste às cenas excessivamente coloridas e barulhentas que envolvem os outros personagens. Essa

---

13 “Fifteen minutes of fame.”

14 “Solely as spectacles, at a certain visual distance, as we do the others (...). We contemplate Romeo and Juliet as natural, innocent bodies.”

diferenciação faz com que o público se identifique com os personagens, tornando-os mais do que apenas objetos para um consumo imediato e descartável.

## Conclusão

Para Burnett (2000), a adaptação de Luhrmann é um espetáculo próprio do fim do século, no qual a estética pós-moderna e os elementos contemporâneos conversam com uma nostalgia romântica criada pelo casulo que envolve o par de jovens amantes. Luhrmann evidencia ao mesmo tempo o excesso frenético da cultura midiática do final do século XX e o isolamento em que a juventude se encontrava, separando os jovens Romeu e Julieta do resto do filme tanto estética quanto tematicamente.

Sendo assim, Downing (2000) afirma que a transposição pós-moderna de Luhrmann, com sua estética *kitsch* e linguagem gráfica e sensitiva, foi capaz de capturar as sutilezas do texto de Shakespeare de forma mais eficaz do que outras adaptações menos inventivas. O termo “MTV Shakespeare” (WAY, 2007, p. 14) não seria, portanto, uma definição ruim, nem pejorativa, uma vez que se encaixa na estética proposta pelo diretor e devolve ao texto dramático de Shakespeare sua liberdade inovadora.

Dessa forma, a transposição de Baz Luhrmann seria, não uma caricatura grotesca, mas uma renovação dos temas presentes no texto de partida. Capturando as sutilezas do texto de Shakespeare e, ao mesmo tempo, evidenciando todos os elementos marcantes da sociedade do fim dos anos 1990, o longa-metragem encontra em *Romeu e Julieta* o que é relevante para sua contemporaneidade e devolve ao texto dramático de Shakespeare seu caráter inovador, reforçando suas inúmeras facetas e renovando seus significados trágicos para o público contemporâneo.

## Referências

BLOOM, Harold. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.

BURNETT, Mark Thornton et al. **Shakespeare, film, fin de siècle**. Great Britain: Macmillan Press Ltd, 2000.

CALLAHAN, Maureen. **Champagne supernovas**: Kate Moss, Marc Jacobs, Alexander McQueen e os rebeldes dos anos 1990 que reinventaram a moda. Tradução de Maryanne Linz. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2015.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, v. 14., n. 1, p. 11-41., jul.-dez. 2006.

CROTEAU, Melissa, et al. **Apocalyptic Shakespeare**: essays on visions of chaos and revelation in recent film adaptations. North Carolina, USA: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DOWNING, Crystal. Misshapen chaos of well-seeming form: Baz Luhrmann's Romeo + Juliet. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 28, n. 2, p. 125-132, 2000.

HAMILTON, Lucy. Baz vs. the bardolaters, or Why William Shakespeare's Romeo + Juliet deserves another look. **Literature/Film Quarterly**, Salisbury, v. 28, n. 2, p. 118-125, 2000.

JACKSON, Russell. **The Cambridge companion to Shakespeare on film**. 2 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007.

LEHMANN, Courtney. Strictly Shakespeare? Dead Letters, Ghostly Fathers, and the Cultural Pathology of Authorship in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet. **Shakespeare Quarterly**, v. 52, n. 2, p. 189-221, 2001.

MALONE, Toby. Behind the Red Curtain of Verona Beach: Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet. In: HOLLAND, Peter (Ed.). **Shakespeare Survey Volume 65: A midsummer night's dream**. Cambridge University Press, 2012. p. 398-412.

OXOBY, Marc. **American popular culture through history** - The 1990s. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2003.

PALMER, Chris. **Baz Luhrmann's Romeo and Juliet**: kitsch and tears. Nov. 1997. Disponível em: <<http://australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-November-1997/palmer.html>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

REBELLO, Lucia Sá. Literatura comparada, tradução e cinema. **Organon (UFRGS)**, v. 27, n. 52, 2012.

RUTTER, Carol Chillington. Looking at Shakespeare's women on film. In: JACKSON, Russell. **The Cambridge companion to Shakespeare on film**. 2 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007. p. 254-266.

RYAN, Tom. **Baz Luhrmann interviews**. University Press of Mississippi, 2014.  
SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Barbara Heliodora. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Marcel Vieira Barreto et al. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. **Crítica Cultural**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2007. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/107](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/107)>. Acesso em: 13 fev. 2016.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** - A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, abr. 2006.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

TATSPAUGH, Patricia. **The tragedies of love on film**. In: JACKSON, Russell. **The Cambridge companion to Shakespeare on film**. 2 ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007. p. 141-164.

VELA, Richard. Post-apocalyptic Spaces in Baz Luhrmann's William Shakespeare's Romeo + Juliet. In: CROTEAU, Melissa et al. **Apocalyptic Shakespeare**: essays on visions of chaos and revelation in recent film adaptations. North Carolina, USA: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009. p. 90-109.

WAY, Geoffrey. **Wherefore art thou Romeo?** A study of three late twentieth-century film adaptations and appropriations of Romeo and Juliet. All Theses, paper 116. Tiger Prints, Clemson University, 2007. Disponível em: <[http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all\\_theses](http://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=all_theses)>. Acesso em: 12 mar. 2016.

WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET. Direção: Baz Luhrmann. Roteiro: adaptado da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, por Baz Luhrmann e Craig Pearce. Distribuição: 20th Century Fox, 1996. Cor, 120 min.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 25 out. 2017