

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

TIAGO MARQUES LUIZ

**APONTAMENTOS DA PRODUÇÃO DO RISO  
NA ADAPTAÇÃO DE *ROMEO E JULIETA*  
PELA TURMA DA MÔNICA**

**UBERLÂNDIA  
FEVEREIRO/2019**

TIAGO MARQUES LUIZ

**APONTAMENTOS DA PRODUÇÃO DO RISO  
NA ADAPTAÇÃO DE *ROMEU E JULIETA*  
PELA TURMA DA MÔNICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, vinculado ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias.

**Orientador:** Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro.

**UBERLÂNDIA  
FEVEREIRO/2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

L953a      Luiz, Tiago Marques, 1988-  
2019      Apontamentos da produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta  
pela Turma da Mônica [recurso eletrônico] / Tiago Marques Luiz. -  
2019.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.621>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. 2. Literatura inglesa - Adaptações. 3. Humor na  
literatura. 4. Sousa, Maurício de, 1935-. 5. Shakespeare, William, 1564-  
1616 - Crítica e interpretação. I. Ribeiro, Ivan Marcos, 1975- (Orient.)  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários. III. Título.

---

CDU: 82

TIAGO MARQUES LUIZ

**APONTAMENTOS DA PRODUÇÃO DO RISO  
NA ADAPTAÇÃO DE *ROMEU E JULIETA*  
PELA TURMA DA MÔNICA**


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, vinculado ao Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias.

Uberlândia, 20 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora:



---

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro  
(Presidente/Orientador – UFU)

Participou por videoconferência

---

Profª. Drª Mirian Ruffini (UTFPR)




---

Profª. Drª. Lucilia Teodora Villela de  
Leitgeb Lourenço (UEMS)



---

Profª. Drª Cynthia Beatrice Costa (UFU)



---

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares  
(UFU)

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe.  
À minha saúde mental, que não me permitiu ir à deriva.  
A uma força desconhecida, que me fez segurar as pontas e não cair em depressão.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional para desenvolver o doutorado, mais uma vez longe de casa. Um agradecimento especial à minha irmã Ana Cláudia, que me incentivou a fazer o doutorado, quando eu estava em dúvidas se prestava ou não a seleção. Aos meus irmãos Ana Cláudia, Ana Paula e André, pelo presente que me deram: meus sobrinhos.

À CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisa, para que fosse possível obter bibliografia necessária e que esse projeto se concretizasse.

À Yara Maura Silva, por conceder a rica entrevista.

À Maria Aparecida Conti (Cidinha), que me aconselhou a prestar a seleção, vendo a possibilidade de aprofundar o meu projeto.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por aceitar orientar a pesquisa no decorrer desses quatro anos.

Aos colegas da pós-graduação em Estudos Literários, pelas conversas e momentos divertidos e conflituosos que passamos desde o ingresso.

Aos queridos Pedro Augusto Santos Diniz, Cassila Guimarães, Mateus Lima, Ana Paula Campos Vieira e Winnie Liliane Defino Gomes, pela amizade e pelo apoio em Uberlândia.

Aos membros do *Criticum*, pelos encontros frutíferos para o desenvolvimento do trabalho. Em especial à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria Ivonete Santos Silva, sempre mostrando possíveis olhares para a pesquisa e atenciosa às minhas inquietações e incertezas.

Aos professores da Pós-Graduação em Estudos Literários, pelas conversas nos corredores e nas disciplinas. Aos professores Pedro Malard Monteiro e João Carlos Biella, pela oportunidade no estágio de docência.

Aos professores Dr. Leonardo Francisco Soares e Dr. João Carlos Biella, pelos olhares atentos na qualificação.

Às professoras doutoras Mirian Rufini, Lucilia Teodora Villela de Leitgeb Lourenço, Cynthia Beatrice Costa e ao professor doutor Leonardo Francisco Soares, pelas valiosas contribuições dadas na defesa por todos para que a tese chegasse à sua versão final.

Aos secretários do PPLET, Maiza e Guilherme, pela competência e presteza, e pela paciência pelas minhas inúmeras ligações e idas ao PPLET.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao PPLET – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela oportunidade.

A todos aqueles que contribuíram de forma direta ou indireta, muito obrigado.

LUIZ, Tiago Marques. **Apontamentos na produção do riso na adaptação de *Romeu e Julieta* pela Turma da Mônica**. 2019. 246f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

## RESUMO

Falar de adaptação não se resume apenas a uma mudança de um código semiótico a outro, devido ao fato que esse fenômeno é deveras complexo e tentar resumir seu processo a uma simples transferência é incorrer em uma afirmação problemática. A adaptação, para essa pesquisa de doutorado, enquanto fenômeno da Intermidialidade, não é apenas um processo de transição, e sim um conjunto de etapas que vão ter como resultado o texto-adaptado, levando em consideração as particularidades desse gênero textual primeiro em relação à segunda mídia ou demais mídias que o moldarão, assim como os aspectos linguísticos, sociais e culturais do texto-fonte e do texto-adaptado.

A proposta dessa pesquisa é realizar uma comparação microestrutural no tocante à paródia do texto *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, realizada pela Mauricio de Sousa Produções, resultando no texto audiovisual *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, veiculado pela TV Bandeirantes em 1979. Para que essa pesquisa tomasse corpo, foi necessário o aporte teórico proveniente dos Estudos de Adaptação, da vertente da Intermidialidade e dos Estudos de Humor, mais precisamente no tocante à paródia e ao riso, por meio das reflexões de Robert Stam, Thaïs Diniz, Claus Clüver, Vladimir Propp, Henri Bergson, Ivo Bender, entre outros.

A metodologia desenhada se embasou nas reflexões de Ivo Bender e de Stanislaw Baranczak, onde o personagem, no decorrer da ação é capaz de suscitar o riso no espectador/leitor, por meio de artifícios como os trocadilhos, a ironia, o quiproquó, a própria interação entre os atores no decorrer da trama. As adaptações das peças de Shakespeare têm sido estudadas afincamente no binômio original e cópia, porém, essa tese não se pauta na questão da originalidade, uma vez que a obra de Shakespeare, que perpetuou nesses quatro séculos que o separam de nossa contemporaneidade, tem sido ressignificada em suas mais variadas interfaces, sendo elas consideradas originais por si só.

O que instiga a presente tese é o processo de recriação paródica da peça shakespeariana na produção do espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, com ênfase no humor e no riso. A equipe produção da MSP – Mauricio de Sousa Produções – leu a peça shakespeariana, como também leu muitas de suas inúmeras recriações ao longo do tempo, o que foi levado em conta na hora do processo criativo. A comparação entre um texto verbal e outro não-verbal, como meios de expressão distintos que manifestam um só conteúdo, em relação intersemiótica, pode ser também uma oportunidade de mostrar as sutilezas da análise semiótica aplicada aos mais variados objetos de significação e comunicação.

Como prenúncio do caminho enveredado nessa pesquisa, pode-se dizer que houve não apenas uma adaptação, mas uma meta-criação por parte da Mauricio de Sousa Produções em relação ao texto de Shakespeare, aliando um pouco da comédia existente em *Romeu e Julieta* com a comédia da Turma da Mônica.

Esta pesquisa pretende, em primeira instância, contribuir para o estudo da obra shakespeariana com um foco novo; um estudo destinado à Literatura Infanto-Juvenil, pois, embora Shakespeare seja um nome do teatro, da literatura mundial e também do cinema e da televisão, um estudo relacionando Shakespeare e o público infanto-juvenil com a Turma da Mônica ainda não foi aprofundado. Além da proposta de articular Shakespeare com o público infanto-juvenil, espera-se que sejam realizadas novas pesquisas com Mauricio de Sousa no campo da adaptação intermediária.

**Palavras-chave:** Adaptação. *Romeu e Julieta*. Humor e Riso. Turma da Mônica. Intermedialidade. William Shakespeare e Mauricio de Sousa.



## ABSTRACT

Talk about adaptation is not just a change from one semiotic code to another, because the phenomenon is really complex and trying to summarize its process to a simple transfer is to incur in a problematic statement. Adaptation, for this PhD dissertation, as a phenomenon of Intermidiality, is not only a process of transition, but a set of stages that will result in the adapted text, taking into account the particularities of this first textual genre in relation to the second media or other media that will shape it, as well as the linguistic, social and cultural aspects of the source text and the adapted text.

The proposal of this research is to make a microstructural comparison regarding the parody of the Shakespeare's *Romeo and Juliet* text, by Mauricio de Sousa Productions, resulting in the audiovisual text *Monica and Jimmy Five: in the World of Romeo and Juliet*, broadcasted by TV Bandeirantes in 1979. In order for this research to take shape, it was necessary to make a theoretical contribution from the Adaptation Studies, from Intermidiality's theoretical framework and from Humor Studies, more specifically on parody and laughter, through the reflections from Robert Stam, Thaïs Diniz, Claus Clüver, Vladimir Propp, Henri Bergson, Ivo Bender, among others.

The methodology was based on the reflections by Ivo Bender and Stanislaw Baranczak, where the character, in the course of action is able to provoke laughter in the viewer/reader, through devices such as puns, irony, quiproquo, interaction between the actors in the course of the plot. Shakespeare's adaptations of Shakespeare's plays have been studied in the binomial original and copy, but this dissertation is not based on the originality's issue, once that Shakespeare's work, which perpetuated in these four centuries that separate him from our contemporaneity, has been re-signified in its most varied interfaces, being considered original by themselves.

What instigates this dissertation is the process of parody re-creation of the Shakespearean play in the production of the *Monica and Jimmy Five in the world of Romeo and Juliet* television show, with an emphasis on humor and laughter. The production team of MSP - Mauricio de Sousa Produções - read the Shakespearean play, as well as read many of its many recreations over time, what was taken into account at the time of the creative process. The comparison between a verbal and a non-verbal text, as distinct means of expression that manifest a single content, in intersemiotic relation,

can also be an opportunity to show the subtleties of the semiotic analysis applied to the most varied objects of signification and communication.

As a prelude of the way developed in this research, it can be said that there was not only an adaptation, but a meta-creation on the part of Mauricio de Sousa Produções in relation to Shakespeare's text, combining a little of the comedy in *Romeo and Juliet* with comedy from Monica's Gang.

This research aims, in the first instance, to contribute to the study of Shakespearean work with a new focus; a study for Children's Literature, because, although Shakespeare is a name for theater, world literature, and also for film and television, a study linking Shakespeare and the children's audience with Monica's Gang has not yet been studied. In addition to the proposal of articulating Shakespeare with the youth public, it is expected that further researches be carried out with Mauricio de Sousa in the field of inter-media adaptation.

**Keywords:** Adaptation. *Romeo and Juliet*. Humor and Laughter. Monica's Gang. Intermediality. William Shakespeare and Mauricio de Sousa.

## Lista de imagens

Imagem 1 – Capa da coletânea “Clássicos do Cinema” .....	70
Imagem 2 – Concepção das máscaras para o espetáculo.....	105
Imagem 3 – O Retângulo.....	151
Imagem 4 – Primeiro gesto cênico de Julieta Mônicauleto.....	159
Imagem 5 – Segundo gesto cênico de Julieta Mônicauleto.....	160
Imagem 6 – Fachada do castelo Montéquio.....	162
Imagem 7 – Julieta se esbarra em Romeu e cai no chão.....	164
Imagem 8 – Julieta estende a mão ao cavaleiro e vai ao chão.....	166
Imagem 9 – Romeu levanta Julieta.....	166
Imagem 10 – Julieta quer saber quem é o jovem desconhecido e ele responde que é um “pelegrino”.....	167
Imagem 11 – Um fazer-de-bobo por meio do elogio.....	168
Imagem 12 – Um Montéquio Cebolinha.....	171
Imagem 13 – A porta trancada.....	173
Imagem 14 – A noiva emocionada esperando o beijo.....	183

## Lista de tabelas

Tabela 1 – Ato V, Cena III.....	92
Tabela 2 – Ato II, Cena I.....	97
Tabela 3 – Ato V, Cena III.....	100
Tabela 4 – Ato I, Cena III.....	128
Tabela 5 – Ato V, Cena III.....	130
Tabela 6 – Ato IV, Cena V.....	130
Tabela 7 – Lista de <i>dramatis personae</i> .....	141
Tabela 8 – Ato I, Cena I.....	148
Tabela 9 – Fidelidade Literal.....	153
Tabela 10 – Efeito Poético .....	153
Tabela 11 – Clareza.....	153
Tabela 12 – Funcionalidade Teatral.....	154
Tabela 13 - Efeito Cômico.....	156
Tabela 14 – A letra da canção “Sou o Lomeu”.....	163
Tabela 15 – O mau presságio.....	163
Tabela 16 – Teobaldo reforça o presságio.....	164
Tabela 17 – Amor entregue ao inimigo.....	169
Tabela 18 – O paradeiro do dançarino.....	170
Tabela 19 – Um Montéquio Cebolinha.....	171
Tabela 20 – Amor e ódio.....	173
Tabela 21 – Paráfrase da cena do balcão.....	175
Tabela 22 – Encerramento da cena do balcão .....	176
Tabela 23 – Espanto de Frei Lourenço.....	179

## **Lista de siglas**

HQ – História em quadrinhos

LI – Literatura Infantil.

LIJ – Literatura Infanto-Juvenil.

MSP – Mauricio de Sousa Produções.

TBH – Tradução de Bárbara Heliodora.

TYU – Texto da Yale University Press.

UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados.

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina.

UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Há um temor que certas *coisas* estudadas *possam perder sua efetividade*. Assim, elas continuam a existir no ostracismo do elogio ou da condenação. A comicidade é um exemplo disso [...]

Para além do aspecto valorativo, diversas estratégias interpretativas têm procurado uma aproximação mais esclarecedora da comicidade. A compreensão dessas estratégias e de seus limites possibilita não só um conhecimento da comicidade e sim de nossas formas de apropriação da realidade. Na verdade, tentar conhecer a comicidade mostra como produzimos conhecimento (MOTA, 2011, p. 360).

## SUMÁRIO

Considerações iniciais.....	13
Capítulo 1 – Shakespeare e a Intermedialidade.....	35
1.1 – A Televisão.....	45
1.2 – A relação de Shakespeare com a televisão.....	51
1.3 – Do teatro para a televisão: um texto que vai se moldando...	54
1.4 – A Tríade Teatro, Televisão e Shakespeare em Pauta.....	58
1.5 A Paródia.....	69
1.6 A Paródia.....	76
Capítulo 2 - Os humores de Chaucer, Shakespeare, Mauricio de Sousa e a peça televisiva <i>Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta</i> .....	78
2.1 – O humor em Chaucer - <i>Tróilo e Créssida</i> revividos em <i>Romeu e Julieta</i> .....	80
2.2 – O humor em Shakespeare – O caso de <i>Romeu e Julieta</i> .....	89
2.3 – Mauricio de Sousa, a literatura infantil e o humor: revisitando o conceito de Literatura Infantil.....	97
2.4 – Considerações sobre a teoria do riso.....	115
2.4.1 – Henri Bergson.....	116
2.4.2 – Vladmir Propp.....	122
Capítulo 3 – Desenhando a metodologia.....	131
Capítulo 4 – Análise Microestrutural Comparativa.....	148
Considerações finais.....	186
Referências.....	192
Anexos.....	208
Anexo A.....	209
Anexo B.....	223

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A contemporaneidade e a infância estão cada vez mais próximas das novas mídias. É comum encontrarmos com crianças em tenra idade que têm seu próprio tablet, notebook, canal no *Youtube*, entre outros. O papel, antes limitado ao espaço da escrita e do desenho, teve novos contornos com o advento dessas mídias, dentre elas a própria TV, na qual, num simples apertar de botão, garante-se o acesso a um universo de programas acerca de várias temáticas, como política, culinária, programas infantis, programas culturais, documentários, entre outros gêneros que perpetuam essa linguagem audiovisual. E foi justamente pensando numa possível aproximação da linguagem dramática com a linguagem infantil no espaço da televisão que surgiu esta pesquisa de doutorado.

A escolha desta temática como pesquisa consolida este link amoroso entre Turma da Mônica, Shakespeare e a linguagem humorística. A justificativa para trazer esse espetáculo televisivo para a academia se deve, primeiramente, a uma escolha pessoal: inicialmente esse projeto de tese seria desenvolvido no Mestrado, contudo, acabei tendo outro desdobramento, e eu queria desenvolver um estudo com esse objeto de pesquisa. Como eu gostava de assistir esse espetáculo no videocassete quando criança e lia os quadrinhos da Turma da Mônica, foi logo após a minha graduação em Letras que pensei em trabalhar esse objeto na academia.

Uma vez que também eu estava trabalhando com a Teoria da Tradução, a ideia de adaptação ou intersemiotividade de qualquer obra literária sempre me interessou, mais como uma curiosidade do que realmente me debruçar sobre. A princípio, seria uma questão de dizer que houve uma reformulação e recharacterização dos personagens de Shakespeare em relação aos de Mauricio de Sousa, porém, partir dessa assertiva seria algo problemático, uma vez que a Teoria da Adaptação está sendo constantemente revisitada e ampliada.

O trabalho comparativo consiste em dois objetos de pesquisa: a obra teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare e sua versão audiovisual intitulada *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, da Mauricio de Sousa Produções (doravante MSP), gravada em 1979, cuja prioridade nesta pesquisa é a linguagem humorística.

Cabe aqui fazer uma distinção entre adaptação e tradução, pois esses termos, embora possam estar correlacionados, tem algumas diferenças entre si. Comparar um texto considerado como tradução ou adaptação com o texto-fonte implica em apreender



os métodos utilizados pelo tradutor ou adaptador no seu projeto de reelaboração do texto-fonte, melhor dizendo, o *modus operandi* de como esses profissionais trouxeram aquele texto-fonte na sua língua. Além disso, pode trazer as seguintes reflexões de Ezra Pound: “Literatura é linguagem carregada de significado” (POUND, 1973, p. 32) e que por grande literatura é aquela linguagem “carregada de significados até o máximo grau possível” (POUND, 1973, p. 40), denotando sentidos plurais que são fornecidos ao tradutor e ao leitor por conta da riqueza desse texto.

Assim, pode-se formular a hipótese de que tradução e adaptação são criações, uma vez que a ambas se exige certo grau de criatividade para que o conteúdo daquele texto não se perca, podendo ser reformulado e, conseqüentemente, assimilado pelo público-alvo.

A tradução, ao meu ver, consiste em um movimento comparativo do texto-traduzido com o texto-fonte, levando em consideração o contexto de ambos os textos, tendo em mente os fatores contextuais (política, língua, cultura, sociedade, religião, etc) que tiveram respaldo na elaboração do projeto, para que o texto traduzido chegasse ao seu público-alvo. Embora a tradução consista, grosso modo, na hipotética reprodução *ipsis literis* do original na língua-meta, é necessário ter consciência de que existem certas particularidades que dificultam essa tarefa, como o trocadilho, por exemplo.

Cabe mencionar que traduzir não consiste apenas na reformulação linguística, mas também num ato de leitura, pois cada tradutor tem uma bagagem de leitura diferente da do seu público, imprimindo no texto traduzido a sua interpretação, sensibilidade e compreensão do texto-fonte. Essa reflexão vai ao encontro das palavras de Cynthia Beatrice Costa, de que a leitura do tradutor resultará em perdas e compensações de significados, o que faz a tradução “ser considerada um exercício de crítica” (COSTA, 2008, p. 25).

E a adaptação não se difere muito da tradução, uma vez que essa linha de assimetria é tênue, frágil; para o nosso propósito, enquanto a tradução se preocupa com a obra como um todo, a adaptação é vista como uma “modificação do texto original com objetivos específicos” (AMORIM, 2005, p. 41), indo ao encontro do propósito da Mauricio de Sousa Produções, em adaptar uma obra canônica para a televisão, tendo em mente o seu público infantil e juvenil que terá o contato com essa obra.

Para salientar a pesquisa, trazemos George Bastin (1998), que considera como adaptação aquele texto “que não é geralmente aceito como tradução, mas é, mesmo assim, reconhecido como representativo do texto-fonte” (BASTIN, 1998, p. 3), o que

permite dizer que a adaptação abre margens para que sejam feitos acréscimos ou retiradas de determinadas passagens daquele texto, sejam elas de cunho político, obsceno, ideológico, chulo, etc, de modo que esse texto seja aceito na cultura de chegada.

Todavia, ao passo que o texto-fonte provem da intuição e talento do artista, tanto a tradução como a adaptação “jamais poderiam ser consideradas poéticas, uma vez que, necessariamente, elas são frutos de um percurso intelectual, de caráter interpretativo e operacional” (COSTA, 2008, p. 20). E isso é possível ver em testemunhos de tradutores de Shakespeare como Bárbara Heliodora e Millôr Fernandes<sup>1</sup>, que em algumas entrevistas, mostram qual o seu projeto de tradução do texto shakespeariano.

Ao pensar no termo “adaptação”, a enxergo como processo, ou seja, é o ato de transposição de uma matriz textual de uma mídia para outra completamente distinta, consistindo na reescritura daquele texto primeiro, cujo conteúdo é mantido em prol de sua estrutura discursiva, a qual está sujeita a inúmeras mudanças devido à alteração do dispositivo de enunciação (PAVIS, 2015a). Além disso, a adaptação tem como cerne “dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2011, p. 69).

Como as disciplinas de Literatura Inglesa na minha graduação na Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) davam ênfase maior a Shakespeare, seguido de Jane Austen e das irmãs Brontë, o dramaturgo inglês acabou sendo a minha única escolha, por conta da relevância que tive ao estudá-lo em minha formação. De forma complementar, a professora Lucilia Lourenço, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), me despertou o interesse em estudar o texto shakespeariano, como também problematizar ou pontuar algumas questões da teoria da tradução e na tradução dos textos de Shakespeare.

A partir das conversas com a professora, pode-se entender que, ao ler diferentes traduções das peças shakespearianas, cada tradução ou adaptação de um texto denotam diferenças na compreensão do texto, ou seja, abrem margens para novas interpretações e/ou até mesmo, dependendo do projeto de tradução/adaptação, retirar determinadas interpretações do original. Quando se tratar de estudar Shakespeare, existem questões a

---

<sup>1</sup> Fica como indicação a coletânea bilingue *Palavra de tradutor: reflexões sobre tradução por tradutores brasileiros*, elaborada por Andreia Guerini e Marcia do Amaral Peixoto Martins. Nessa coletânea, o leitor terá acesso à entrevista de Bárbara Heliodora e Millôr Fernandes, sobre os motivos que os levaram a traduzir Shakespeare.

serem confrontadas, tais como a linguagem, o país de produção e sua cultura de recepção e produção, uma vez que Inglaterra e Brasil são tão divergentes nesses quesitos. Neste trabalho de pesquisa, pretende-se desvendar – através da metodologia microestrutural – o processo da produção da comicidade do texto intermediático *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*.

A justificativa para que eu escolhesse a comédia é por ela ser um elemento marcante nas HQs da Turma da Mônica e como esse humor era representado no referido espetáculo, pois ela “tem sabido manter constante e sempre revitalizado o seu vínculo com o público” (BENDER, 1996, p. 7), e por fim, o outro porquê de estudá-la é que a academia tem direcionado os seus olhos nas pesquisas tanto com os textos dramáticos quanto nos textos literários categorizados como tragédia (BENDER, 1996; ARÊAS, 1990).

A título de informação, a pesquisa da linguagem humorística em Shakespeare foi desenvolvida por mim em nível de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com a peça trágica *Hamlet*, na qual abordei a cena dos coveiros (Ato V, Cena I) e embora o humor seja bastante evidente no texto cômico, o texto trágico também dispõe dessa carga de comicidade, seja para distrair o leitor, seja para amenizar o conteúdo pesado da narrativa, ou apenas para despertar o riso (cf. LUIZ, 2013).

A partir do levantamento feito no Mestrado, desenhei a presente pesquisa, a qual se concentraria, inicialmente, no processo de adaptação de um texto teatral para o audiovisual – desde a sua roteirização até a sua textualidade final –, e não o produto final, porém eu seria inconveniente em não realçar o produto, pois ambos (processo e produto) vão nortear o processo comparativo com a matéria-prima. Além dessa questão, evitar uma relação de Shakespeare com o público infanto-juvenil descaracterizaria como desvalorizaria a intenção inicial, indo ao encontro da seguinte ponderação de Marcus Mota, de que a correspondência entre teoria e processo criativo “transforma a preparação e realização de espetáculos em um imenso horizonte de pesquisas, experimentos e soluções representacionais” (MOTA, 2011, p. 4).

O termo microestrutural foi retirado da terminologia proposta de José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011): enquanto a perspectiva macro tece uma abordagem mais ampla do texto traduzido, melhor dizendo, o campo geral de estudo, a micro, por sua vez, vai abordar um determinado daquele texto, que nessa presente pesquisa, é a presença do humor e do riso na paródia feita pela Mauricio de Sousa Produções.

A comédia se torna um elemento rico de pesquisa na dramaturgia, porque além de ser marcada constantemente pelo riso, o espetáculo teatral está sujeito a modificações em seus ensaios, sendo elas constituídas por “acréscimos de ações físicas, nuances de interpretação ou mesmo de intromissões no texto [...] e que poderão ou não ser incorporadas posteriormente” (BENDER, 1996, p. 19). E quanto a comicidade enquanto objeto de pesquisa, ao pesquisador é exigido “que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito” (MOTA, 2011, p. 361). No caso da produção da comicidade, o riso é tido como o reflexo daquilo que é exposto no momento da recepção, seja em uma performance ou em alguma situação inusitada.

Todo texto dramático sempre está sujeito a uma nova perspectiva, a uma nova interpretação e também a uma nova roupagem, e o mesmo pode ser dito dos recursos estilísticos do diretor para trazer ao espectador a carga cômica que é pedida na hora da leitura do texto e de sua interpretação no palco. Em muitos casos, as comédias consistem na reelaboração e enriquecimento de histórias consagradas que perpetuaram, como é o caso desse objeto de pesquisa, onde vemos uma história trágica ter contornos de comédia, por essa ser uma condição *sine qua non*, ou seja, importante e relevante para que a Turma da Mônica pudesse encenar *Romeu e Julieta*.

Sem as particularidades que são inerentes a cada personagem de Mauricio de Sousa, não seria o que entendemos ser a Turma da Mônica proveniente dos quadrinhos; essas particularidades eu não enxergo como um defeito ou um vício, como pressupunha Aristóteles ao tratar do gênero comédia como contraponto à tragédia. A dislalia do Cebolinha, a gula da Magali, a hidrofobia do Cascão e a força hercúlea da Mônica são elementos que foram assimilados desde os anos 1960, quando Mauricio publicou a primeira edição da Mônica, sendo seguida pelos demais personagens, que tiveram seus gibis próprios.

Comparar livro e filme incorre em questionar o papel da suposta fidelidade, uma vez que o título ressalta essa problemática – *no mundo de Romeu e Julieta* –, logo, supor que existe uma adaptação “fiel” ao texto-base é incorrer em incertezas, pois essa temática suscita perguntas de natureza estilística do texto-base, como o diálogo, os personagens, caracterização, etc. E fidelidade íntegra ao texto-base é impossível, primeiro por ser uma questão bastante relativa dentro dos estudos comparados de adaptação, como também é impossível reproduzir uma obra em sua totalidade, até porque, se pensarmos em *Romeu e Julieta*, existem muitas interpretações possíveis dessa obra, dificultando trazer essa suposta totalidade da obra.

A obra é aberta, com diria Umberto Eco (2015), e quando essa obra transcende a linha do tempo, ela não mais pertence ao autor, sendo passível de ressignificações. Essa abertura da obra remete ao fato de que ela não se vale de uma única interpretação, e que segundo Eco (2015), “obra aberta” é um termo crítico que ele designa para estudar a arte contemporânea, e o teórico italiano é enfático ao propor que determinado princípio teórico não é capaz de comportar e explicar a arte contemporânea em sua totalidade, mas uma das maneiras que ela pode vir a ser.

De modo que essas palavras tenham força, trago aqui a seguinte reflexão de Mireia Aragay (2005), de que os estudos de adaptação têm a mesma história com os estudos do cinema, e que nessa história conjunta, vigorava o pensamento de se considerar a obra literária como uma, “de significado como imanentemente inerente às palavras na página, uma essência imutável a ser apreendida pelo leitor (fundamentalmente passivo)” (ARAGAY, 2005, p. 11, tradução minha<sup>2</sup>).

Para nossa contemporaneidade, esse pensamento não é mais palpável dentro da Academia, e que tanto a palavra como a imagem têm notória relevância. E Aragay é categórica ao dizer que essas suposições – a valoração da palavra em detrimento da imagem – se baseavam em uma suposta fé “ainda não desafiada no Autor soberano como fonte e centro do texto reificado - como, em última análise, o que a leitura atenta cuidadosa, de fato “reverencial”, revelaria na obra literária” (ARAGAY, 2005, p. 11, tradução minha<sup>3</sup>). Segundo o olhar da teórica, comparar o novo texto com seu texto-fonte não é suficiente, pois é necessário também observar o seu contexto de produção, o autor devidamente situado naquele marco temporal, juntamente os fatores que motivaram tanto o seu projeto como do mesmo modo a cadeia textual que o inclui.

Outra questão que suscita a presente pesquisa é o fato de haver poucos trabalhos acadêmicos que tematizem a relação da Literatura com a Televisão, como é o caso de Sandra Reimão (2004), Arlindo Machado (2000) e Anna Maria Balogh (2002, 2004). A respeito do enlace entre Teatro e Televisão, tive conhecimento do livro de Renata Pallottini, intitulado *Dramaturgia de Televisão* (1998), atualmente esgotado e sem previsão de revisão ou reedição, e mais especificamente sobre Shakespeare e televisão, os trabalhos enfatizam a questão da transposição do texto dramático para o audiovisual,

---

<sup>2</sup> Original em inglês: “of meaning as immanently inhering in the words on the page, an immutable essence to be apprehended by the (fundamentally passive) reader.”

<sup>3</sup> Original em inglês: “unchallenged faith in the sovereign Author as source and centre of the reified text – as, ultimately, what careful, indeed ‘reverential’ close reading would reveal in the literary work.”

tratando a televisão como um desdobramento do cinema, mas sem levar em consideração o que é essa linguagem.

A minha proposta vai ao encontro das palavras de Patrice Pavis (2015a), em que se tem a permissão de inúmeras manobras textuais, uma vez que a adaptação tem grande liberdade para com o texto-base, de torná-lo algo contrário do que deveria ser (PAVIS, 2015a, p. 10). Adaptar pressupõe a visão crítica na nova criação midiática a respeito da obra que a originou, não se tornando uma cópia, e sim a sua apropriação, manipulação e reaproveitamento, por parte dos agentes adaptadores, que tomam a história do outro e a modificam, de acordo com seus próprios interesses, talentos, liberdade e sensibilidade (HUTCHEON, 2011).

Shakespeare pode ser considerado um adaptador de seu tempo, pois fazia proveito das histórias a que tinha acesso, reaproveitava o seu conteúdo e as transpunha para o palco, pois como bem pontua a teórica canadense Linda Hutcheon (2011), as obras que aparecem em qualquer suporte “são criadas e recebidas *por pessoas*, e é este contexto humano experimental” que permite o estudo da adaptação enquanto prática intertextual (HUTCHEON, 2011, p. 12).

Levando a ideia de adaptação como processo recreativo, ela é vista como tradução, uma vez que o conceito de tradução remete a um “texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo” (DINIZ, 1999, p. 31), e em toda tradução, seja ela literária, audiovisual, cênica ou intersemiótica, sempre é possível reconhecer o primeiro texto com outro olhar, podendo o tradutor enfatizar um determinado aspecto da trama e mostrar a sua interpretação daquele texto para o seu leitor imaginado.

Logo, neste procedimento de transposição do texto-base, temos elementos suscetíveis de transformação para se adequar ao novo suporte, e é neste momento que o diretor e roteirista trazem a sua intervenção para traduzir uma obra literária para o audiovisual. Uma das lições que Hutcheon e Diniz trazem em seus trabalhos é pontuar que a adaptação, enquanto vista como texto secundário, não significa e muito menos incide em um texto de qualidade inferior, da mesma forma que o texto primeiro não deve ser colocado em uma torre de marfim, e esse trabalho de pesquisa vem nessa mesma corrente: enfatizar que a adaptação é um aproveitamento do texto-base e remediação do mesmo para as demais mídias, visando a atender um público específico, tendo em mente as particularidades desse público, seja em questão linguísticas, seja em questões psicológicas, desafiando assim a autoridade de qualquer noção de prioridade.

Como leitores da obra original, os adaptadores “ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante” (HUTCHEON, 2011, p. 24). Segundo a autora, a obra adaptada faz ecoar o texto que está sendo retomado, denotando diferenças, ou seja, é uma repetição com propósito, proporcionando autonomia à nova obra, ainda que faça jus ao texto-base de maneira explícita ou implícita.

Seguindo essa perspectiva, as adaptações de *Romeu e Julieta* ou de qualquer obra do dramaturgo inglês são o resultado criativo do trabalho de concepção da obra dramática numa língua e cultura diferente, em que a história adaptada retoma e atualiza os assuntos discutidos por Shakespeare – a questão de tabus, casamentos e relacionamentos amorosos e problemáticos –, pois a temática que o bardo trazia no seu tempo não era algo restritivo às sociedades elisabetana e jaimesca, e tais questões antes pensadas por ele estão evidentes no século XXI.

Ao partir dos referenciais de Hutcheon, Pavis e Diniz, é possível dizer que todo e qualquer texto é ou se presta a uma adaptação viável, pois fará com que os leitores se deparem com qualquer vestígio de semelhança com demais trabalhos para que ela possa ser considerada como tal, o que permite inferir que as adaptações midiáticas serão entendidas aqui como revisitações e ampliações das obras primeiras, e por adaptação tem-se o entendimento de um processo e um produto perante determinado texto, como também a sua recepção.

Adaptar um texto literário para qualquer outro suporte consiste em um diálogo intertextual – a presença de outros textos que auxiliaram na construção do texto final –, pois implica na intersecção de uma gama de dimensões textuais, uma vez que os textos evocados são tramas cheias de fórmulas, enquanto a adaptação consistirá nas “variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, bem como por amálgamas e inversões de demais textos” (STAM, 2000, p. 64, tradução minha<sup>4</sup>), e cabe lembrar que “a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes” (STAM, 2006, p. 23), pois a adaptação consiste na mistura das palavras do artista primeiro com as palavras de outrem, e trazer o antigo para o novo.

Partindo da desconstrução da hierarquia entre original e o texto-final, rompe-se a verticalidade e se inicia o que Stam (2006) cunhou como vórtice giratório, ou seja, é quando nem o texto literário nem o seu autor “mantém a “autoridade de controle legal”

---

<sup>4</sup> Original em inglês: “variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and conflations and inversions of other texts”.

sobre ramificações intertextuais” uma vez que as adaptações estão envolvidas “nesse vórtice de referências intertextuais gerando outros textos em um processo infinito” (STAM, 2006, p. 26, 34), partindo da premissa teórica em que esse entrelaçamento entre as obras não impõem a perda de autonomia da base.

No embasamento de Stam, adaptar não é uma novidade, pois se pensarmos o deslindar da História da Humanidade, a Literatura esteve sempre em processo dialógico com as artes mais “antigas”, tais como o teatro, a música, a pintura, mais tarde com o cinema, o jornalismo, a televisão, acrescentando na contemporaneidade o advento das plataformas digitais, propondo novos diálogos, como também uma revisitação da Literatura através dos meios de comunicação e da tecnologia, permitindo ao leitor uma melhor percepção daquilo que ele considera como “real”, ou melhor dizendo, o conteúdo escrito nas páginas que é imaginado na sua mente, e por fim concretizado no aparato visual e tecnológico.

Pensar a adaptação como um ato de leitura é coerente com as proposições teóricas até agora elencadas, pois qualquer texto sugere um universo de leituras para qualquer mídia, mesmo que sejam leituras parciais, tendo em vista que frequentemente o intertexto não está explícito, mas as suas referências e o conhecimento prévio por parte do leitor é que tornam a adaptação ser reconhecida como texto e como leitura. Para que esse clássico sobreviva, o homem cria e transforma não somente esse texto, mas o mundo à sua volta, e mesmo que a natureza humana seja única, as culturas são plurais e diferentes.

Fazendo uma ponte da Intertextualidade como processo de Intermedialidade, cabe enfatizar que enquanto a primeira se preocupa mais com a noção de ‘texto’ enquanto material escrito, a segunda extrapola essa noção, pois tanto para Claus Clüver (2006) quanto para Werner Wolf (1999; 2005), todas as mídias são textos, e rompem com qualquer noção de fronteira que antes vigorava na teoria da adaptação. Dessa forma, a Intermedialidade, para o propósito dessa pesquisa, diz respeito às relações entre os vários suportes semióticos para resultar em um texto final.

Assim, seguindo o raciocínio de ambos os teóricos alemães, toda relação intermediária consiste em um texto, pois ela abarca os mais variados gêneros textuais e seus artefatos, uma vez que o termo mídia é conceituado – para nosso propósito – um produto de natureza composta, como o filme, o qual agrega inúmeras linguagens, como a música, a imagem, o teatro, etc. Tal particularidade deve ser enfatizada ao analisarmos a produção televisiva brasileira, salvo que o entendimento de um programa televisivo é



inconcebível sem considerar seus nexos com textos originários de demais linguagens, uma vez que a Televisão enquanto linguagem, é resultado do trabalho do texto escrito em conjunção com a Imagem, o aspecto Verbal, o Acústico e o Cênico, ou seja, há um aglutinamento de dispositivos e meios, sejam eles artefatos físicos ou cognitivos.

E se pensarmos no Teatro enquanto mídia, vale dizer que ele é capaz de articular a natureza de mídias como a música, a voz, a moda e a arte visual (pensado em cenário) e transpô-las no palco, pois isso se torna possível “por conta das condições midiáticas e da estrutura plurimidiática dessa mídia [teatro]” (RAJEWSKY, 2012b, p. 55, colchetes meus). E segundo a própria autora, o modo como são estabelecidas essas relações “ora apresenta-nos um ‘entrelugar’, algo que se situa realmente entre duas ou mais formas midiáticas” (RAJEWSKY, 2012b, p. 63), capaz de evocar no receptor, seja ele leitor ou espectador, os modelos midiáticos que lhe são familiarizados.

No caso específico da teledramaturgia, é crucial a relação com a Literatura e o Teatro, tanto do ponto de vista temático quanto do estrutural. Tendo como objeto de estudo a produção do especial *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* sob o viés de sua correlação com a peça teatral shakespeariana *Romeu e Julieta*, nosso trabalho persevera na tentativa de demonstrar que o ato de adaptar obras da literatura universal permanece recorrente, mesmo que de forma não explícita.

Na medida em que o texto é inserido em um novo formato, a fidelidade acaba sendo descartável, por ser considerada primeiramente uma questão subjetiva e, conseqüentemente, problemática. Cabe ressaltar que fidelidade *versus* infidelidade consiste simultaneamente num tema fértil e estéril: fértil porque muitos estudiosos a tem como um estímulo e partem desse preceito para problematizar entre Literatura e outras mídias, e por sua vez, é estéril porque é um fim em si mesmo, desencadeando uma reação de desapontamento ao notar que, dentro da gama possível de análise da textualidade intermediária, o estudioso incide e persiste na verificação da (in)fidelidade proposta no texto-adaptado.

Bella Jozef destaca que o grau de autonomia de um texto original pode ir do mínimo ao máximo, no empenho – por parte dos agentes envolvidos – de traduzir, por meio do aparato tecnológico, “uma interpretação crítica que força qualquer elemento fundamental, até uma plena independência” (JOZEF, 2006, p. 369-370). Como interação semiótica entre textos, a transposição televisual pauta-se por diferenças e especificidades significativas. A adaptação é uma das muitas possíveis estratégias e as expectativas em relação ao filme são diversas. De um lado, tem-se o que é

imprescindível, e do outro, aquilo que se torna dispensável. Consta-se que, apesar das críticas e questionamentos em relação à adaptação, a popularidade desse procedimento é inegável. Essencialmente, a partir de cada narrativa, é possível desencadear uma gama de interpretações e leituras críticas, pois como diz Ismail Xavier, existem os vários modos de contar uma história (XAVIER, 2003, p. 65).

Com relação ao humor que predomina nas narrativas da Turma da Mônica, é perceptível que a criança e também o adulto rirão da produção televisiva em questão, devido ao conhecimento prévio das narrativas quadrinísticas serem carregadas de muita comicidade. Portanto, ao mesclar as narrativas típicas de príncipes e princesas dos contos de fadas com as grandes travessuras dos personagens de Mauricio de Sousa, certamente a criança terá a pré-disposição e curiosidade em corresponder o seu conhecimento de mundo com a narrativa que lhe é apresentada, da forma mais lúdica possível, como também conhecer uma obra de Shakespeare que foi adaptada para o seu universo.

A respeito de uma revisão de literatura a respeito do tema, foram pesquisados trabalhos que tivessem relação entre Turma da Mônica e a peça shakespeariana. Após a leitura desses trabalhos, é possível constatar que todos enfatizavam a relação do texto dramático com o quadrinho, e especificamente sobre a questão do humor, haviam poucas informações tratadas, pois essa linguagem não era o eixo norteador dessas pesquisas.

O primeiro artigo é de Amanda Curvelo e Elinês Oliveira, intitulado “Romeu e Julieta em Quadrinhos: uma tradução semiótica”, publicado na revista *Cultura e Tradução*, em 2011. As autoras propõem um recorte, analisando a tradução intersemiótica – amparadas pela proposta de Júlio Plaza – da cena do balcão de *Romeu e Julieta* em três edições em quadrinhos: um *mangá*<sup>5</sup> de 2007, uma *graphic novel*<sup>6</sup> de 2010 e a HQ<sup>7</sup> brasileira da Turma da Mônica, publicada pela Panini em 2009. A

---

<sup>5</sup> Por *mangá*, entende-se que são o gênero japonês das histórias em quadrinhos, com traços respectivos da cultura oriental. Outra particularidade dessa narrativa sequencial é a orientação para leitura: enquanto a HQ e a *graphic novel* são lidas da esquerda para a direita, a leitura do *mangá* é feita na direção contrária.

<sup>6</sup> A *graphic novel* é um tipo de quadrinho publicado no formato de livro. Embora o termo inglês *novel* signifique "romance", gênero literário que faz jus às obras de ficção em prosa, esse formato de quadrinho é aplicável a gêneros como conto (a exemplo de Machado de Assis) e peças teatrais (como Shakespeare). A diferença para com a HQ diz respeito não apenas no formato, mas também na extensão de páginas (dependendo da obra a ser transposta), e no acabamento do material, com capas mais refinadas e o papel diferenciado.

<sup>7</sup> A HQ – História em Quadrinhos – é uma revista com publicação de periodicidade determinada, seja ela semanal, mensal, anual ou diária, dependendo da política da editora responsável pela sua distribuição.

respeito da temática do humor na HQ da Turma da Mônica, as autoras tecem o seguinte comentário:

Se Romeu e Julieta em Shakespeare é uma tragédia, em Maurício de Souza é pura comédia. A comicidade é a parte essencial deste quadrinho, por, justamente, ser voltado para o público infantil, o que o difere dos demais quadrinhos citados anteriormente (CURVELO, OLIVEIRA, 2011, p. 5).

No momento em que vão para a análise comparativa das três edições quadrinísticas do texto dramático, as autoras se limitam apenas ao formato e ao estilo das HQs. Ao mencionarem o quadrinho brasileiro:

Na perspectiva de Maurício de Sousa, a cena do balcão, possui um colorido mais intenso e há, também, o intertexto dos seus personagens, pois trazem consigo a personalidade exposta nos outros quadrinhos da Turma da Mônica escritos pelo criador. Exigindo que o leitor tenha um conhecimento prévio das duas obras (CURVELO, OLIVEIRA, 2011, p. 8).

Logo, não há nenhuma exploração no tocante à linguagem humorística presente na HQ brasileira, e na devida cena analisada, não há exploração no recurso das onomatopeias que aparecem, concentrando-se apenas na textura do texto. Portanto, as autoras lidaram, mesmo que brevemente, com a ressignificação do texto dramático em outras produções de nona arte, e como esses signos foram influenciados pela cultura, uma vez que o mangá é um produto da cultura oriental e a *graphic novel*, da cultura norte-americana.

Em 2013, Curvelo defendeu a dissertação de Mestrado intitulada “Do Teatro aos Quadrinhos: um estudo semiótico da tragédia de Romeu e Julieta”, sob orientação de Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira. A autora analisa a tradução intersemiótica da peça shakespeariana para a semiotização em linguagem quadrinística, com os mesmos três *corpus* trabalhados brevemente no artigo acima citado. Na própria dissertação de Curvelo, o humor é tratado pelo viés da teoria da carnavalização no quadrinho de Mauricio de Sousa, a partir da seguinte afirmativa:

Outro fato intrigante da obra é que a tragédia se transforma em comédia. Há uma mudança substancial no que tange à conceituação de gêneros teatrais uma vez que os quadrinhos de Maurício de Sousa são, na verdade, uma paródia do texto shakespeariano. Acreditamos que isso ocorre pelo motivo de que esse quadrinho, especificamente, é direcionado para um público infantil. Para servir de exemplo, no fim

da estória Mônica discorda do triste fim do casal escrito por Shakespeare e acaba conseguindo um final feliz para si e para o seu recém marido, ao decidir acabar com o príncipe Xaveco que, segundo ela, foi o causador de seus problemas.

Baseando-nos na teoria da Carnavalização de Bakhtin, [...], podemos dizer que essa obra se trata de uma adaptação paródica, por subverter a ordem preestabelecida pelo texto original canônico. Portanto, se há subversão, há carnavalização, e essa adaptação paródica é um exemplo de aplicabilidade dessa teoria (CURVELO, 2013, p. 52).

No entanto, quando a autora vai para o trabalho analítico, o humor dos personagens de Mauricio de Sousa é sutilmente retratado, como a dislalia de Cebolinha, o temperamento de Mônica, a gula da Magali e o medo de água do Cascão. E no momento em que descreve determinada cena, há uma comparação com o texto-fonte, porém o enfoque da autora é a questão da narrativa sequencial, lidando com aspectos de cor, textura, balão, formato do quadro, movimento do personagem, etc.

O próximo texto é um artigo de Aymmé Silveira Santos e Luan Pereira Cordeiro, intitulado “Intersemiótica e HQ’S: Adaptação da obra de Shakespeare “Romeu e Julieta” nas histórias de Maurício de Sousa”, publicado em 2012, e que também vai lidar com a mesma questão tratada em Curvelo e Oliveira (2011), a intersemioticidade, cujo objeto de estudo é o quadrinho da editora Panini. Os autores ressaltam no artigo, que a intersemiótica tem a função de

fomentar as limitações do texto verbal ao transferir as informações para o leitor, fazendo com que o mesmo entenda a história através de imagens, gestos e semblantes, recursos estes, utilizados praticamente em todas as cenas da historinha. Além disso, através dos desenhos/imagens podemos identificar o cenário, o tempo, o clima, etc., sem precisar recorrer à linguagem verbal (SANTOS, CORDEIRO, 2012, p. 7)

Os autores pontuam que a HQ tem sido utilizada na sala de aula, como também tem atraído um maior número de leitores, pois além de ser um gênero muito consumido pelo público infanto-juvenil, é um benéfico instrumento no processo de ensino-aprendizagem. O respaldo que os autores dão para as HQs, é porque obras literárias frequentemente têm sido transpostas para os quadrinhos, visando formar um público leitor em decorrência da dificuldade na compreensão do texto literário pelos alunos, conforme explicam abaixo:

Apenas em 1990, após uma avaliação feita pelo Ministério da Educação quanto à contribuição do uso das HQ’s no ensino-

aprendizagem, os professores e alunos puderam utilizá-las para a transmissão e discussão de temas específicos nas salas de aula, pois viu-se que dentre outros benefícios, as HQ's aumentam a motivação dos estudantes para os conteúdos das aulas, aguçando sua curiosidade e desafiando seu senso-crítico; ampliam a compreensão de conceitos a partir da integração entre texto e imagem; possibilitam que muitos estudantes desenvolvam o hábito de leitura, encontrando menor dificuldade para concentrar-se em leituras mais complexas; e enriquecem o vocabulário dos estudantes (SANTOS, CORDEIRO, 2012, p. 3).

Observando o teor do trabalho dos autores em relação ao humor presente no quadrinho, há uma breve menção à técnica da paródia usada por Mauricio de Sousa, com pouca exploração: a paródia acontece na combinação de características dos personagens da Turma da Mônica com os de *Romeu e Julieta*, gerando comicidade durante o ato da leitura, entretanto, o enfoque também foi dado ao formato do quadrinho e sua estilística, visando a formação do leitor por meio dos elementos presentes no quadrinho.

O penúltimo trabalho, de autoria de Camila Paula Camilotti e Elisângela Liberatti, intitulado “Desvendando os segredos da tradução de quadrinhos: uma análise da tradução de *Romeu e Julieta*, da Turma da Mônica”, publicado na revista *Belas Infiéis* em 2012, vai tratar da tradução do respectivo quadrinho da MSP editado pela editora Panini, com ênfase em jogos de palavras e rimas de algumas cenas que aparecem no texto em português e como o tradutor lidou com esses aspectos linguísticos e culturais na tradução para o inglês:

As regências da arte (perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) sobrepõem-se reciprocamente nesse gênero artístico. Dessa forma, a compreensão da mistura palavra-imagem das histórias em quadrinhos é um esforço intelectual para o leitor e, conseqüentemente, para o tradutor. [...] Os quadrinhos, quando traduzidos, devem ser adaptados extralinguística e linguisticamente para irem de encontro às expectativas do público-alvo. Com isso reitera-se, portanto, que o processo tradutório das HQs é complexo e exige do tradutor pesquisa, trabalho e paciência (CAMILOTTI, LIBERATTI, 2012, p. 97-98).

No tocante à questão do humor, Camilotti e Liberatti enfatizaram jogos de palavras em algumas cenas e a sua tradução para o quadrinho inglês. As autoras discutiram as dificuldades de tradução da linguagem quadrinística, cuja maior dificuldade está no fato de que a associação entre palavra e imagem, ao ser traduzida

para outro código linguístico, que, quando traduzido em diferentes idiomas, muitas vezes precisam de uma adequação cultural. Em relação aos jogos de palavras que serão inseridos nessa linguagem não verbal, o tradutor, além da competência linguística que lhe cabe, ele “deve conhecer o que está acolá desse código [palavra, imagem e símbolos], tais como os aspectos sociais, políticos e culturais da cultura de chegada, bem como aspectos da sua própria cultura” (CAMILOTTI, LIBERATTI, 2012, p. 95, colchetes meus).

Fazendo um comparativo da linguagem de Shakespeare com a de Mauricio de Sousa, é perceptível que o texto shakespeariano usa linguagem que é particular ao leitor adulto (trocadilhos obscenos e conotações), ao passo que Mauricio de Sousa, ao transpor essa linguagem para o público infanto-juvenil, opta pela linguagem “mais simples e leve do que no texto de Shakespeare”, e o quadrinho de *Romeu e Julieta* conta com a presença de rimas, o que permite afirmar que “as rimas atraem o leitor infantil, uma vez que deixam o texto mais divertido e atraente para crianças/jovens” (CAMILOTTI, LIBERATTI, 2012, p. 102), permitindo inferir que o tradutor tem que ter conhecimento do público ao qual destinará a tradução do quadrinho, para que a comunicação e a correspondência entre palavra/imagem não seja comprometida (CAMILOTTI, LIBERATTI, 2012, p. 98).

E por fim, o texto de Valdinei Pedro Sales Vieira e Erika Viviane Costa Vieira, publicado em 2016 na *Revista De Letra em Letra*, trata a adaptação como um processo de Intermedialidade, ou seja, é um trabalho de deslocamento e adaptação de uma mídia em outra, onde determinadas dimensões são enfatizadas neste processo, quer pela atualização do conteúdo, quer pela aproximação com o público (RAJEWSKY, 2012a). A ênfase do trabalho dos autores também está no quadrinho brasileiro, ou seja, a transposição intermediária “é importante para compreendermos como a adaptação literária para HQs problematiza a questão das práticas de ressignificação de textos canônicos para o público contemporâneo” (VIEIRA; VIEIRA, 2016, p. 242), onde a HQ configura a relação entre palavra e imagem, e no referido texto, os autores tecem poucas considerações acerca do humor no quadrinho, cuja ênfase do trabalho é o próprio processo de transposição do texto dramático para o quadrinístico, sem priorizar ou dar pouca importância ao elemento cômico.

Ao pesquisar novas referências, deparou-se com o livro de Marcel Barreto Vieira Silva (2013), resultado de sua tese de doutorado, onde o autor faz uma análise da adaptação da MSP, contudo, sua análise é breve, mas foi uma forma de se deparar com

o humor da Turma da Mônica. Nas leituras destes textos, veio a ideia da tese: primeiramente, analisar o espetáculo da Mauricio de Sousa Produções, uma vez que os trabalhos consultados, com exceção de Silva (2013), não faziam menção ao espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, o que seria algo novo.

Como alicerce para a análise, a pesquisa irá se valer de um modelo microestrutural, vinculado à teoria do humor e a teoria da adaptação. Como a dissertação já oferecia material a respeito, pôde-se reaproveitá-lo e complementar com outras leituras, como os textos de Roberto Elísio dos Santos sobre o riso em algumas mídias, o próprio Marcel Vieira com breves leituras da paródia de *Romeu e Julieta* em solo brasileiro, Linda Hutcheon, com *Uma Teoria da Paródia* e *Uma Teoria da Adaptação*, dentre outros referenciais.

A ideia da tese, portanto, firmou-se no seguinte pilar: estudar a produção do humor da Turma da Mônica no texto parodiado de Shakespeare, através de uma metodologia microestrutural. A partir do estudo de Marcel Silva, que propôs uma breve abordagem em seu trabalho com o especial televisivo, esta tese se pauta na necessidade de não apenas complementar o trabalho anterior iniciado por Silva, como também estaria trazendo uma perspectiva para vários campos de estudo: Estudos Literários, Estudos de Humor, Literatura Infantil, Estudos Intermídias e Estudos Shakespearianos, principalmente.

Essa tese é uma contribuição para que futuras pesquisas sobre Mauricio de Sousa e o humor em seus quadrinhos sejam realizadas, tendo em vista que muitos trabalhos sobre o estilo do quadrinista paulista dão pouca vazão à linguagem humorística. Neste trabalho de pesquisa, conforme dito anteriormente, o problema identificado foi a questão do humor na adaptação televisiva, partindo de um texto teatral para um texto audiovisual.

Levando em consideração o parâmetro da transposição de uma mídia para a outra, surge uma nova pergunta acerca de como o humor foi transposto do texto trágico *Romeu e Julieta* para o texto cômico de Mauricio de Sousa, e como hipótese – ou tentativa de resposta –, o humor do texto inicial foi compensado pelas ações das personagens, desde que mantendo a ideia principal do texto matriz, e mesmo destinado a um público não-adulto, foi capaz de suscitar o riso na criança, no adolescente e no adulto.

As hipóteses da pesquisa, como tentativa de solução para estes levantamentos, justificam a necessidade de inserir Shakespeare para o público infantil, como forma de contato com as peças do Bardo, usando um ícone do universo infanto-juvenil (a Turma

da Mônica), a questão de a gravação ser em Ouro Preto remete ao fato de a própria cidade mineira ter sido tombada como Patrimônio Histórico da Humanidade, como também o marco das suas igrejas barrocas serem exatamente condizentes para representar a Verona descrita por Shakespeare, resultando numa incursão histórica e pelas particularidades culturais da região mineira.

A partir do que foi dito acima, retomamos e corroboramos com as palavras de Frye sobre a escrita de uma obra: por escritor original tem-se o entendimento de ser o profissional “que conta uma das histórias mais famosas do mundo de uma maneira nova” (FRYE, 1999, p. 46), uma vez que tratar uma história como original é algo difícil de se afirmar, uma vez que Shakespeare se inspirou em inúmeras fontes para criar o seu casal de Verona, ampliando e reduzindo determinadas particularidades em relação às outras fontes consultadas por ele em seu tempo.

E como as histórias de Shakespeare se entrelaçam com o universo infantil e infanto-juvenil? Primeiramente, é preciso olhar para um campo que está se consolidando no espaço acadêmico – Literatura Infanto-Juvenil –, porém com muita resistência por parte de pesquisadores, conforme pontuado por Shavit (1994):

No mundo acadêmico atual, a pesquisa em literatura infanto-juvenil não é realmente legitimada, não é muito respeitada, e, se for ao menos tolerada, é vista como um campo periférico e insignificante de pesquisa. Em suma, a pesquisa em literatura infantojuvenil sofre hoje de um status. E se nada for feito sobre isso, tal situação continuará nos próximos anos (SHAVIT, 1994, p. 4, tradução minha<sup>8</sup>)

Pode-se dizer que essa afirmação de Shavit fez com que pesquisadores tivessem consciência do quanto a LIJ pode ser fruto de pesquisas, não estando vinculada somente à esfera pedagógica. São muitos os conceitos para definir a LIJ – sigla para designar Literatura Infanto-Juvenil –, a maioria deles não são consensuais, uma vez que autores e estudiosos tentam atribuir a nomenclatura mais conveniente ao gênero, levando em consideração o público e a faixa etária que se pretende distribuir tal literatura.

Conforme mencionado, esta literatura é um campo de pesquisa que continua buscando seu merecido espaço dentro da academia, seja por meio de uma disciplina

---

<sup>8</sup> Original em inglês: “In the academic world of today research of children’s literature is not really legitimized, it is not highly respected, and if it is at all tolerated it is perceived as a peripheral and insignificant field of research. In short, research of children’s literature suffers nowadays from an inferior status. And if nothing is done about it, this will continue for years to come”.



eletiva ou optativa, seja por artigos ou cursos de extensão e trabalhos acadêmicos voltados à área.

O trabalho de pesquisa vai ao encontro do que Marcel Vieira Barreto Silva (2013) chamou de *adaptação intercultural*, ou seja, como o texto de Shakespeare se chocou com a cultura brasileira. A respeito dos teóricos que refletem sobre o processo de adaptação, chegou-se, à guisa de conclusão, que o conceito de adaptação problematiza uma articulação de “uma teoria vasta e funcional que investigue o fenômeno da adaptação cinematográfica na amplitude e na variedade de suas manifestações concretas” (SILVA, 2013, p. 38).

Certamente o nosso pensar sobre a adaptação, como também as reflexões de Silva (2013) fazem coro ao que Gérard Genette (2001) escreveu sobre a adaptação como forma de transcendência:

A estes modos de adaptação comuns, *mutatis mutandis*, a todas as práticas alográficas (uma encenação ou uma coreografia deve, por exemplo, se adaptar às novas condições espaciais e técnicas ao mudar de sala), adicionam-se outras, que são próprias desta ou daquela arte (GENETTE, 2001, 175-176).

Na consulta aos trabalhos anteriormente mencionados acerca de *Romeu e Julieta* para os quadrinhos, pouca ou quase nenhuma atenção se deu ao aspecto cômico dentro da tragédia shakespeariana, e a ênfase destes trabalhos recaía sobre a narratividade trágica de uma ou outra cena do quadrinho da MSP.

Isso só vem a acrescentar o porquê de investigar e analisar a transposição do texto para a tela da televisão, que é uma mídia completamente diferente das demais: enquanto a Literatura se firma na logofilia e na iconofobia, ou seja, se respalda em uma linguagem escrita e cria uma barreira diante da imagem, privando-se de uma relação benéfica, a televisão, tal como o cinema, em contrapartida, possui técnicas próprias “como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Disto advém sua singularidade” (JOSEF, 2010, p. 237-238).

A história das relações entre a Literatura e as mídias é pautada ora pela intersecção, ora pela fronteira. O crítico Alfredo Bosi, ao falar sobre “as fronteiras da literatura” sublinhou que temos, de um lado, a linguagem da comunicação, e do outro, a *representação* ou *expressão*, que demandam uma *construção* por parte do artista. A construção é feita de modo inconsciente, ou seja, será uma interpretação neste fazer-

artístico, onde vemos o texto final como “uma estrutura de significados, o conjunto de signos, que são uma *interpretação da experiência* e não experiência vivida no seu fazer-se” (BOSI, 2013, p. 222). Portanto, na mesma linha de raciocínio de Bosi, vemos o espetáculo televisivo como expressão, isto é, a mídia que a Mauricio de Sousa Produções enxergou a interpretação da peça shakespeariana, logo, o texto televisivo que elenco para este trabalho é a *interpretação da experiência*, nas palavras de Bosi, ou seja, é o modo como determinada realidade – a história de Romeu e Julieta –, ao ser consumada (transformada em espetáculo infantil), deixa de ser ela mesma.

Temos uma gama de significados diferentes da obra-base, e por conta disso, a partir do momento em o texto de um autor não é mais seu, vemos esse conjunto de palavras e imagens com um olhar diferente, e por conta disso, o texto literário não admite julgamento de valores como verdadeiro ou falso, mas o modo como *afetos* e *devaneios* do autor foram trazidos para outro suporte.

Como bem evidencia Vitor Manuel Aguiar e Silva, o texto audiovisual narra uma história num determinado espaço e num determinado tempo, “e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história” (SILVA, 1990, p. 178).

De todo modo, conforme menção anterior, estamos inseridos no campo dos Estudos de Intermedialidade, onde a Literatura transita sobre os vários suportes, como o cinema, o musical, a história em quadrinho, a pintura, etc, tecendo suas interrelações. Para Claus Clüver, enquanto a Literatura permanecer como o ponto de partida, “há boas razões para considerar o Comparativismo como o espaço adequado” (CLÜVER, 2006, p. 13), uma vez que a Literatura por si só é o ponto de partida para sua releitura em suas diversas releituras midiáticas. Neste viés, trazemos Étienne Souriau (1983), um dos responsáveis pela teorização da correspondência entre estes suportes:

Quando há pouco chamamos de “comparatista” àquele que procura semelhanças e diferenças entre uma estátua, uma catedral, uma sinfonia ou um vaso, simplesmente sentimos e admitimos haver alguma analogia entre a tradução de uma ideia artística em pintura, música ou escultura, e a tradução de uma ideia literária, poética, por exemplo, em francês, inglês ou alemão. Cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências, e trata o assunto a seu modo próprio (SOURIAU, 1983, p. 5).

Souriau trata em sua obra a respeito dos paralelismos nas atividades artísticas, como as tentativas de transposição de técnicas, como é o caso da pintura, os motivos de

inspiração, como acontecia no teatro grego, por exemplo, e são essas interferências na combinação entre as mídias que expandem e intensificam o trabalho artístico, resultado de um confronto harmônico entre obras e processos artísticos das artes, cerne da Estética Comparada de Souriau (1983). A teorização souriana tem como base, assim como a Intermedialidade e a Teoria da Adaptação, trazer a intenção do comparatista e pôr em evidência aquilo que há em comum entre as artes, como também tudo o que pode ser transposto de uma linguagem artística a outra, ou aquilo que Souriau diz como “apreender com exatidão a natureza do entalhe que as separa das divisões que as isolam e, através das quais, estabelecem correspondências” (SOURIAU, 1983, p. 81), uma vez que é impossível a cada arte (ou mídia) uma matéria própria, devendo levar em consideração as particularidades que tornam essa mídia tão pluralizada.

É esse movimento do resgate e expansão da forma e do conteúdo que conferem ao artista um grau de sensibilidade para com a obra, num interminável fluxo de códigos. Portanto, cada temporalidade na História teve a sua própria linguagem, como também soube trazer o movimento do passado e dialogar com ele em uma nova expressão, tornando esse diálogo frutífero até a contemporaneidade, corroborando com Souriau que essa diferença entre as artes, como também o movimento perpendicular e dialógico entre elas é a riqueza da sua diversidade.

A respeito da presente tese, iremos apresentar os objetos de pesquisa e, em seguida, os capítulos que irão se debruçar da perspectiva macroestrutural para a microestrutural, de modo que possa verticalizar o pensamento e o direcionamento dado ao trabalho em questão. Os objetos de pesquisa são primeiramente a obra de Shakespeare, a qual, para propósitos de leitura, será apresentada em inglês em uma edição anotada e comentada da referida obra publicada<sup>9</sup>, e para o leitor brasileiro, acrescentou-se a tradução de Bárbara Heliodora (1997) e o texto televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, lançado pela TransVideo e produzido pela Rede Bandeirantes em 1979.

À medida que vemos a transposição intermediática, configura-se “uma produção ininterrupta de identidade, marcada por mutações, ocorrendo em todas as situações, nos textos artísticos escritos e imagéticos”, como pontua Maria Aparecida Conti (CONTI, 2013, p. 15), pelo fato de o filme trazer traços característicos do Brasil, como a trilha sonora que o compõe, como o samba, o rock, o forró, sendo a valsa um gênero musical

---

<sup>9</sup> O texto original e a tradução são para auxiliar o leitor a identificar qual passagem estamos estudando.

estrangeiro que é trazida para o filme, todos usados na ambientação e recontextualização da peça; a valsa vai corresponder ao baile dos Capuletos, cujo público frequentador são os membros da classe alta, enquanto os demais gêneros musicais não são correspondentes a uma classe nobre, e sim a uma classe popular.

Nessa transposição textual intermediática, é possível perceber diferenças de diálogos, omissão ou inclusão de personagens, troca de cenários, deslocamentos culturais e temporais de personagens, ambientações distintas, além da exploração de recursos cinematográficos através da remodelagem com o uso de imagem, permitindo às múltiplas formas de arte (teatro, literatura, música e cinema) dialogarem entre si mantendo algumas autenticidades, pois a nova versão não substitui a originária, apenas a modifica, descortinando uma nova história que perpetua o texto-fonte e lhe dá uma sobrevida.

O processo de tradução/transposição/adaptação não se esgota na transposição do texto literário para outro veículo. Ele gera uma cadeia de interpretações, identificações, intertextualidades, constituindo uma realização estética que envolve tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais.

Quanto às divisões do trabalho de pesquisa, no Capítulo 1 iremos tratar da relação de Shakespeare com a Televisão e Teatro, e o modo como elas tratam o seu texto que será transposto uma tela. Para embasar as reflexões sobre essa relação artística, recorreremos a Arlindo Machado (2000), Sandra Reimão (2004), Anna Maria Balogh (1996), Robert Hapgood (1986), Luiz Fernando Ramos (2000), Linda Hutcheon (2011), Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), Phylis Zatlin (2005), Patrice Pavis (2015) entre outros.

No Capítulo 2, o enfoque principal do trabalho é a questão do gênero dramático, com algumas reflexões do gênero trágico e do gênero cômico, com base em Henry Ansgar Kelly (1989, 1993, 2000), Arthur Nason (traduzido em LUIZ, 2017), entre outros, como também fazer uma correspondência intertextual de Chaucer com Shakespeare e Mauricio de Sousa, uma vez que Geoffrey Chaucer resgata a produção do humor na Inglaterra medieval em seus *Canterbury Tales*, obra-prima do autor, e como esse riso se faz presente na obra chauceriana, se baseando na tragédia aristotélica.

Uma vez que Shakespeare utilizou-se de muitas fontes para compor suas obras conhecidas, é necessário fazer a ponte de como o riso de Chaucer entrou na produção shakespeariana. Além do resgate da produção da comicidade nesses dois autores e ver

em que ponto há a conjunção dos dois primeiros citados, há de se constar como Mauricio de Sousa produz o riso em suas histórias em quadrinhos.

Dentro desse capítulo, elencamos teorias que refletem sobre o fenômeno do riso e, com base nelas, propomos então um conceito, mesmo que breve, do que se entende sobre o fenômeno do humor. Das teorias que tratam sobre o tema, as reflexões de Henri Bergson (2018), Vladimir Propp (1992) e Roberto Elísio dos Santos (2013) atendem às nossas expectativas, e como estas teorizações se refletem no nosso objeto de pesquisa.

O capítulo 3 compreenderá o desenho da metodologia, com base nas reflexões de Ivo Bender (1996) e Stanislaw Baranczak (1992), cujo enfoque é no *como* as personagens cômicas trazem à tona o riso para o seu espectador, uma vez que certas passagens do texto-matriz têm seriedade em sua narrativa. Dando continuidade nesta exposição, o quarto capítulo trará a análise comparativa do texto televisivo em relação ao texto original, levando em consideração do elemento cômico em sua acepção mais contemporânea, compreendendo o pastelão, o pastiche, a farsa, a paródia, a ironia, entre outras formas de produção do cômico.

E após a devida leitura e análise, como também a escrita deste trabalho, veremos quais serão as possíveis considerações em trazer Shakespeare para crianças, como também trazer a Televisão para o cerne da Intermedialidade, não apenas considerando-a como uma evolução da linguagem oral proveniente do rádio e uma linguagem audiovisual herdeira do cinema, para que as teorias contemporâneas da adaptação problematizem a correlação entre a Literatura e a mídia televisiva.

Como anexos dessa pesquisa, foram extraídas imagens acerca do processo criativo do espetáculo *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, assim como os bastidores por trás da criação dessa criação, e por fim, uma entrevista feita com Yara Maura Silva, irmã de Mauricio de Sousa, a qual ficou responsável pela elaboração das letras e da trilha sonora dessa obra teatral veiculada na televisão, em que ela expõe suas considerações acerca do trabalho de adaptação, assim como também resgatou e justificou algumas questões pertinentes ao trabalho realizado por ela e pela equipe da Mauricio de Sousa Produções.

## CAPÍTULO 1

### SHAKESPEARE E A INTERMIDIALIDADE

A Intermidialidade consiste no trânsito de uma mídia específica para outra, cuja consequência é a apropriação e readequação da matéria-prima, propondo uma relação de expansão no diálogo entre as mídias envolvidas, por meio do imbricamento de formas narrativas e recursos estilísticos, revelando o caráter principal da adaptação midiática, segundo André Gaudreault e Phillipe Marion (2004).

A partir da acepção de Gaudreault e Marion (2004), venho expandir o entendimento sobre Intermidialidade, que é o processo de análise oriundo das relações semânticas e sintáticas de inúmeras convergências, cuja atenção debruça-se para o olhar dos textos contemporâneos. O interesse dessa tese está em propor uma articulação entre as diferentes mídias em relação ao texto audiovisual, especialmente no que diz respeito à produção de comicidade, no momento em que a mídia sai do seu caráter textual e ganha projeção em sua análise.

Logo, Intermidialidade é a teoria que aponta como cada mídia se apropria e adequa determinada fonte textual ao seu suporte, trazendo à tona formas de assimilação das formas expressivas que foram remediadas, ou melhor dizendo, “os modelos de interpretação destes registros do conhecimento, visando ao acesso e à conservação do conteúdo ali guardado” (SALDANHA, 2008, p. 56), cabendo enfatizar que, na contemporaneidade, existe um consenso acerca da natureza plural das mídias, algo que não é somente único, mas coletivo na correspondência entre as mídias. Retomando a ideia cunhada de transmutação proposta por Jakobson, o que interessa nessa discussão é o seu posicionamento:

Os procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal. Podemos reportar-nos à possibilidade de converter O Morro dos Ventos Uivantes em filme, as lendas medievais em afrescos e miniaturas, ou L'après-midi d'un faune em música balé ou arte gráfica. Por mais irrisória que possa parecer a ideia da *Iliada* e da *Odisseia* transformadas em história em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. (...) Ao haver-nos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luís Bunuel, *O Cão Andaluz* e *A Idade do Ouro* (JAKOBSON, 1969, p. 119).

Jakobson traz o entendimento de que esse universo das diferentes poéticas artísticas é válido não apenas para a mídia verbal, mas para todas as variedades da linguagem. A partir dos Estudos Semióticos, como aqueles circunscritos na teoria da comunicação, a ideia de texto teve uma nova dimensão, levando em mente que a recepção é um ato textual, pois dois leitores não partilham da mesma interpretação de dada obra. A transmutação jakobsoniana é um conceito-chave adotado na teoria da Intermedialidade, sobretudo no cinema, e quando Jakobson definiu como a interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais, esse conceito foi revisitado na contemporaneidade, abarcando a transição entre o espaço literário e a imagem em movimento.

Claus Clüver (2006), reconhecido teórico norte-americano contemporâneo, oriundo do campo definido por ele como *artes comparadas*, explica que houve uma evolução dos estudos, no sentido de que não somente a transmutação, mas também a Intertextualidade também é conceito integrante da Intermedialidade. Clüver ressalta que intertexto não se limita apenas ao âmbito da escrita literária:

Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. Aos poucos isso passa a dizer respeito a fenômenos mais abstratos, como, por exemplo, a narratividade e a critérios de forma e estilo. O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual (CLÜVER, 2006, p. 14).

Nos estudos comparados, mais precisamente na vertente semiótica, toda e qualquer linguagem é considerada como texto, logo, essas linguagens são textos que nos permitem lê-los em sua complexidade. Segundo Clüver (2006), é possível dizer que as análises sobre transmutação – não somente de um eixo vetorizado, como romance → cinema –, podem contemplar de forma direta ou indireta mais de uma mídia, pois são inúmeras as possibilidades de representação entre esses sistemas sógnicos, capazes de

questionar, por meio do viés comparativo, as funções e efeitos dos meios analisados. Logo, Intermidialidade é a vertente teórica que leva em consideração a interação entre palavra, cenário, visualidade e áudio.

No contexto contemporâneo, Clüver argumenta que o parâmetro para a interpretação textual provém de elementos das diversas mídias, uma vez que os Estudos Interartes, agora nominados Estudos Intermídias, tem como escopo as “possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da *performance* e da música” (CLÜVER, 2006, p. 16). Mais precisamente nesse objeto de pesquisa, o especial televisivo é uma combinação do teatro enquanto arte do espetáculo e ficção representativa no espaço cênico, acrescentado de trilhas sonoras, indumentárias que remetem ao estilo renascentista da época elisabetana, o espaço urbano em que essa ficção acontece, marcado pelo uso de uma linguagem infantil e que foi veiculado nos mais variados suportes (vídeo, HQ e musical), com durações de alguns minutos a muitas horas.

Ainda falando de Intermidialidade, trazemos o argumento de Haroldo de Campos (1992), o qual reflete que traduzir intersemioticamente não consiste apenas em trazer o seu significado semântico, mas também o aspecto físico (midiático) do texto-traduzido, e sua concepção de fisicalidade dentro da tradução intersemiótica, enquanto um conceito dentro da Intermidialidade, corrobora no trânsito de uma mídia à outra, buscando realçar determinadas particularidades no processo, como também viabilizar os seus significados.

Toma-se o conselho de Claus Clüver, que diz que um texto isolado – independente de mídia ou suporte semiótico – é um ótimo aparato para a pesquisa Interartes/Intermídias “da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor” (CLÜVER, 2006, p. 14). Se pensarmos no teatro enquanto mídia, seu conteúdo semântico está na performance no palco, e no que diz respeito à sua fisicalidade, o teatro se vale da indumentária, do cenário, da trilha sonora, na voz do ator e da atriz, no jogo de luz, na gestualidade, etc.

Metaforicamente, se tomarmos o radical contido na palavra “texto”, a textura sugere o ato de tocar e do caminho que os fios traçam pela mão de um tecelão, que seria o autor. É esse tecelão que alinha no palco a potencialidade dessa textura, alicerçada à ruídos físicos que são interpretados.



A respeito da televisão e sua respectiva linguagem, convencionou-se definir “linguagem televisiva” como um agregado de particularidades das inúmeras linguagens, como a cinematográfica, a radiofônica, a literária, a teatral, a oral e muitas outras, que foram apreendidas na TV de uma forma desarmônica (BALOGH, 2004). De acordo com Anna Maria Balogh, cada cultura “tem um conjunto de textos fundadores e temas exemplares periodicamente revisitados, modificados e enriquecidos a cada nova ocorrência, a cada nova atualização” (BALOGH, 2002, p. 81), e no caso do contexto brasileiro, Shakespeare é um dos autores cuja matéria textual é tida como base para a criação de novas histórias, reaproveitando as situações dramáticas presentes em seu texto, tendo em mente que séries televisivas de longa duração apresentam “várias histórias e vários conflitos são criados, desenvolvidos, solucionados; outros irão substituí-los e tudo recomeçará” (PALLOTTINI, 1998, p. 114).

A respeito da relação de Shakespeare com a TV brasileira, tanto as novelas quanto qualquer outro tipo gênero televisivo trazem das suas peças o enredo principal ou secundário, como também as peças na íntegra ou partes delas, como também há uma apropriação das personagens que compõem o universo shakespeariano, onde elas adquirem uma nova vida e uma nova faceta, reforçando o caráter atemporal dos textos do dramaturgo, que vem sendo refeitos e remediados com o passar do tempo.

As inúmeras adaptações textuais, cênicas e audiovisuais de Shakespeare são resultados de um universo de leituras, uma vez que cada nova geração irá redefinir e consequentemente reinventar seus textos nas mídias contemporâneas continuamente, crendo que suas peças perderam o status de sagrado, inviolável, pois elas são invadidas pela heteroglossia, ou seja, pela “multiplicidade de formas e estilos no sentido bakhtiniano que rompem com a autoridade cultural do Shakespeare de tradição inglesa e renascentista” (SINGH, 1996, p. 39, tradução minha<sup>10</sup>), uma vez que o mito de Shakespeare e seus textos sagrados suscitam implicações não apenas para a prática teatral e o estudo da sua dramaturgia, mas também para a tradução da mesma. Sem dúvida, o drama shakespeariano é uma das maiores realizações da arte humana, e vistos como clássicos ou sagrados, a sua imponência exige respeito, algo que Sirkku Aaltonen definiu e criticou como “reverência”, conceito esse que a autora define como a escolha do texto e da estratégia de tradução quando o ‘estrangeiro’ representa bens culturais

---

<sup>10</sup> Original em inglês: “multiplicity of styles and forms in the Bakhtinian sense, that disrupt the cultural authority of the official English Shakespeare”.

desejáveis<sup>11</sup>”, pontuando que a transposição e intermediação desse texto canônico “transmita algumas das qualidades do texto original e da cultura que representa para o sistema-alvo” (AALTONEN, 2000, p. 8, tradução minha<sup>12</sup>).

Dada a globalização de Shakespeare, aspectos sociais e culturais dificultam a leitura desse texto da mesma maneira que ele é compreendido no universo inglês. A capacidade do texto shakespeariano transcender o tempo e de se manter atual, permitindo novas leituras e interpretações a cada época em que é visitado, é uma questão importante para a noção de clássico, e segundo Calvino, quando lemos o dramaturgo pela primeira vez, é natural que tenhamos dificuldade em lê-lo, portanto, esse contato na juventude, nas palavras do crítico italiano, funcionam apenas como “primeiro encontro”, e quando chegamos à idade adulta, a releitura de Shakespeare ou qualquer clássico que tivemos contato é sempre uma nova percepção: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 1993, p. 11). As palavras de Calvino são compreensíveis, uma vez que o mundo está sujeito a mudanças, o mesmo pode ser dito do leitor, pois o seu universo se amplia e com certo amadurecimento, voltamos ao texto, como forma de resgatar, no ato da leitura, elementos que compunham o livro e que eram imperceptíveis num primeiro contato.

É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo. É clássico aquilo que permanece como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível (CALVINO, 1993, p. 15).

Além da supracitada definição, Calvino nos contempla com outras, tentando demonstrar o que faz uma obra ser considerada clássica. Segundo ele, clássico é um livro “que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia” (CALVINO, 1993, p. 14). Adaptar Shakespeare para outras mídias não significa facilitar a sua leitura nos mais variados formatos, desde uma tela de cinema a uma mídia digital, e sim levar em conta que o seu texto tem autonomia e que é possível trazê-lo ao leitor em diferentes veículos. Em *Como e por que ler os clássicos Universais desde cedo*, Ana Maria Machado (2002) afirma que existe um prazer ao decifrar e explorar algo daquilo que é considerado como

<sup>11</sup> Original em inglês: “the choice of both the text and translation strategy when the ‘Foreign’ represents desirable cultural goods”

<sup>12</sup> Original em inglês: “carry over some of the qualities of the source text and the culture it represents into the target system”.

novo, mas de difícil acesso, e este processo de adaptar é instaurado pelos agentes midiáticos (diretor, roteirista, ator, sonoplasta, cenógrafo, etc) que se permitem serem seduzidos pela trama, e assumindo seu papel de leitor, a leitura do texto “difícil” se torna intensa e proveitosa, como se fosse um metafórico obstáculo que foi superado.

Um texto considerado clássico é um universo politextual e polívoco, cuja riqueza provém de intertextos seculares, e ter um clássico como matéria-prima para futuras criações é prática bastante assídua na contemporaneidade (HUTCHEON, 2006, p. 15-21; PAVIS, 2008, p. 57-78), corroborando com a ideia da universalidade, onde esse texto retrata a história e a cultura de determinado povo, o contexto em que está situado, como também o tempo em que a narrativa acontece, ou seja, o texto considerado clássico provém da maturidade de sua civilização, tanto no aspecto cultural quanto linguístico, no momento em que se manifestam as condições necessárias para seu surgimento.

Como bem argumenta Eliot, “Uma literatura amadurecida tem uma história atrás de si” (ELIOT, 1991, p. 79), e tomando Shakespeare como exemplo, sua história é resultado na integração de muitas histórias anteriores, atualizando-as para o palco, com novas roupagens e novas perspectivas. Os clássicos fazem parte da nossa herança literária, e sua inscrição na linha do tempo não é gratuita, para apenas serem lidos de maneira passiva; possivelmente o que torna a herança literária cada vez mais instigante é a facilidade de criar novas histórias, que podem circular tanto na linguagem oral quanto na dramática, sempre em constante metamorfose.

Então, conclui-se que um clássico da literatura é aquele livro ou obra que se destacou na linha do tempo, tanto pela sua estrutura extraordinária como também pelo manuseio da linguagem. Shakespeare se insere nessa categoria de clássico, pois suas obras continuam sendo lidas e reapreciadas por muitos leitores, permanecendo através dos tempos, como também sua poética dramática contempla os leitores com uma visão da Inglaterra de seu tempo.

A obra shakespeariana reverbera pelo fenômeno intertextual em suas diversas modalidades: paródia, paráfrase, reminiscência, dentre outras, pois a memória de seus textos está inscrita mesmo na gênese da produção cultural brasileira. A poética da imitação é, via de regra, uma poética criadora, produtora do novo enquanto variação dentro da repetição, e a obra de Shakespeare é nada mais que reescrita de textos anteriores, e tal como a produção televisiva brasileira, estamos sempre repetindo

Shakespeare, mas com particularidades que nos fazem remeter à suas obras, seja pela trama ou alguma fala que é proferida pelo personagem.

A identidade entre o texto-base e o transposto não é apenas impossível, mas indesejável, uma vez que a transformação de uma mídia para a outra implica numa consciência tradutora “capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o **salto qualitativo**, isto é, passar da mera **reprodução** para a **produção**” (PLAZA, 2003, p. 109, negritos meus), pelo argumento de que Shakespeare já diluía os clássicos anteriores a ele, e os trazia ao seu cotidiano, como forma de ilustrar o seu tempo histórico, e tal como ele fez com seus antecessores, tem-se a consciência que tal processo criativo é marcado pela tentativa de se igualar, porém o texto-adaptado mostra-se como um não igual e a representação do texto “é mimese mediada pelo código. Em outras palavras, a similaridade já contém seu tom diferenciador” (PLAZA, 2003, p. 33), uma vez que as peças shakespearianas tiveram inúmeras adaptações e renovações ao longo dos séculos que as distanciam da contemporaneidade.

Quando se fala em adaptações de textos literários, seja para o cinema, teatro ou outro gênero, é possível pensar que um início, meio e fim possam ser transpostos para a outra linguagem. Shakespeare permite aos seus adaptadores que o façam, por meio da orientação que Hamlet dá à trupe que chega em Elsinore: “Ajusta o gesto à palavra, a palavra ao gesto, com o cuidado de não perder a simplicidade natural” (SHAKESPEARE, 2011, p. 55), sugerindo uma reelaboração da matéria. De forma mais contemporânea, Cedric Messina (apud WELLS, 1982, p. 263), produtor da BBC disse, em uma edição de *Romeu e Julieta*, que o princípio norteador “é tornar as peças, em forma permanente, acessíveis ao público em todo o mundo” (MESSINA apud WELLS, 1982, p. 263, tradução minha<sup>13</sup>).

O olhar sobre a ideia de adaptação faz coro com as reflexões de Marilise Rezende Bertin (2008), que não contesta o fato de Shakespeare adaptar e imitar vários textos que circulavam em seu tempo<sup>14</sup>, como mitos, contos de fadas e folclore. O dramaturgo inglês manuseava as fontes clássicas principalmente, pois era nelas que encontrou o material para “se alimentar e se apropriava do que lhe interessava; contudo, as

---

<sup>13</sup> Original em inglês: “to make the plays, in permanent form, accessible to audiences throughout the world”.

<sup>14</sup> O capítulo 2 irá tratar especificamente de como Shakespeare se apropriou da narrativa chauceriana *Tróilo e Créssida* para compor *Romeu e Julieta*, pelo viés intertextual.

mudanças feitas por Shakespeare viriam ao encontro das necessidades do público do teatro elisabetano, ao qual ele queria agradar” (BERTIN, 2008, p. 56-59).

A semiótica é uma teoria das mídias, pois irá tratá-las não somente como sistema de signos, mas como textos, pois Claus Clüver já assinalava que “uma dança, um soneto, uma catedral, um filme e uma ópera são todos ‘textos’ a serem ‘lidos’” (CLÜVER, 2001, p. 338). Ao pensar em mídias, não se deve restringir o pensamento ao rádio e ao jornal, mas a todos os códigos envolvidos, como a oralidade, literatura, teatro, HQ, escultura, etc, pois todos são parte de um universo cultural e social, além de serem veiculadores da informação à nossa volta.

Transpor o teatro na contemporaneidade implica uma dimensão intercultural, a qual, segundo Patrice Pavis (PAVIS, 2008, p. 5-10), insere-o de forma tanto diacrônica como sincrônica no cruzamento de culturas, tendo em mente o contexto específico da recepção de um texto. Segundo Aimara Cunha Resende (2016), transpor o teatro de Shakespeare para a televisão demanda, por parte dos agentes envolvidos, uma primeira consciência a respeito do mito Shakespeare, e a segunda a respeito do ambiente ao qual seu texto será ambientado:

Isso implica, não em invalidação do texto apropriador; mas, ao contrário, em uma renovação que, bem feita, permite o surgimento, em outro meio de comunicação, de uma obra recriada que pode ser muito rica, e de uma releitura que permite a continuidade do cânone (RESENDE, 2016, p. 180).

Assim, como uma espécie de tradução, a transposição intercultural denota a transferência de conteúdos culturais do texto-fonte para o contexto em que será alocado, como é o caso de *Romeu e Julieta*, que teve o enredo como base para a criação das telenovelas brasileiras, como *Tempo de Amar* (2018), na qual o casal protagonista foi interpretado por Vitória Strada e Bruno Cabrerizo na fictícia aldeia portuguesa Morros Verdes. Outro exemplo de apropriação do texto inglês na cultura brasileira é a novela *Saramandaia* (1976/2013), na qual os jovens Dirceu e Dulce, interpretados por Pedro Paulo Rangel e Tereza Cristina Arnaud, vivem os impasses em Bole-Bole, com uma pitada de realismo fantástico. Portanto, a transposição tem como propósito a integração do universo presente no texto estrangeiro na estética da cultura receptora, como forma de dar sentido ao texto estrangeiro, por meio de procedimentos textuais para torná-lo relativamente familiar.

*Romeu e Julieta*, por exemplo, apresenta como principal fonte a obra *Píramo e Tisbe*, narrativa das *Metamorfoses* de Ovídio. Entretanto, em decorrência do contexto que Shakespeare se situava, muitos editores trazem como fonte o texto de Arthur Brooke intitulado *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, e por conta disso, vemos uma grande transição midiática da Antiguidade Clássica até o Renascimento. O hipotexto – termo genettiano para designar o texto-base – é a narrativa de *Píramo e Tisbe*, presente nas *Metamorfoses* de Ovídio, cujo eixo central da narrativa é o amor proibido entre os protagonistas em razão de uma rivalidade desconhecida por parte de suas famílias.

Primeiramente, temos uma literatura oral, que em seguida será transposta para o formato impresso no gênero *novella* de Mateo Bandello intitulado *Romeo e Giuletta*, a qual foi transcodificada para o gênero poema narrativo de Arthur Brooke com o título *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*<sup>15</sup>, e a partir do hipotexto de Brooke – uma vez que um hipertexto se torna sempre um hipotexto para novas produções midiáticas – temos a aclamada peça de Shakespeare, com a sua tradução televisiva feita por Mauricio de Sousa.

Em termos de mídias, primeiramente temos uma oral (Ovídio), escrita (Bandello), poética (Brooke), teatral (Shakespeare), e por fim, audiovisual (Mauricio de Sousa). Desta confluência de hipotextos e hipertextos, tem-se a seguinte conclusão, com base em Gaudreault e Marion (2004), de que cada suporte/mídia é capaz de combinar e até multiplicar os recursos de expressão – tais como o gesto, a música, fala, imagem, a escrita, para desencadear “sua própria energia comunicativa” (GAUDREULT, MARION, 2004, p. 65, tradução minha<sup>16</sup>). A teoria da adaptação envolve inúmeros procedimentos em relação ao texto-fonte, tais como estrangeirização, domesticação e reescrita, por exemplo, e embora estes termos façam parte da teoria da tradução proposta por Lawrence Venuti (2002), o preceito não se difere nas inúmeras adaptações dos textos literários e dramáticos.

Se adaptar uma obra consiste na sua recriação, por meio da transposição de seu conteúdo para um outro suporte midiático, o primeiro passo para analisar um caso de transposição é o conceito de “conteúdo”, o qual Linda Hutcheon define como a história,

---

<sup>15</sup> Alguns estudos sobre a obra de Brooke consideram seu texto uma paráfrase de Bandello, e explorar essa possibilidade textual e historiográfica demandaria muito mais tempo. Para nosso propósito de pesquisa, consideraremos os textos de Brooke e Bandello como hipertextos do hipotexto clássico de Ovídio.

<sup>16</sup> Original em inglês: “its own communicational energetics”.

ou seja, “o núcleo daquilo que é transposto através das diferentes mídias ou gêneros, os quais lidam com essa história de maneiras formalmente distintas” (HUTCHEON, 2011, p. 10). Logo, em sua estrutura, a história é composta por diferentes elementos, como a sua temática, o seu enredo e seus personagens.

Temos um cenário onde obra adaptada e obra matriz pertencem a contextos culturais distintos – uma Inglaterra elisabetana e um Brasil tropicalista –, e o trabalho analítico está muito além da comparação, delimitação de semelhanças e diferenças entre elas, e inclui também uma procura pelo entendimento da influência que a cultura-alvo exerce nesse tipo de mediação (SILVA, 2013). Embora a narrativa seja o elemento muito ressaltado em sua transposição, o tema, num produto audiovisual, acaba sendo priorizado em maior ou menor grau do que na literatura ou no teatro.

A televisão, tal como o cinema, é capaz de atrair uma gama de espectadores para o seu universo plurigenérico, isto é, com uma variedade de gêneros voltados para os públicos das variadas faixas etárias. Além do universo de canais que compõem este universo televisivo, há a questão do espaço, onde o cinema se limita a algumas salas dos *shopping centers*, com sessões demarcadas para cada filme a ser veiculado na tela grande, enquanto a televisão se faz presente em inúmeros estabelecimentos comerciais, como bares e lanchonetes, além do recinto familiar, com uma programação variada.

Dentre os vários gêneros que perpetuam a tela televisiva, está o chamado *especial*, o qual é conceituado por Aimara da Cunha Resende (2016) como um texto que é veiculado uma vez ao ano, com duração de uma hora, e cuja montagem é curta em comparação à telenovela. Além disso, o especial televisivo tem poucas personagens, com a ação desenrolada em poucos espaços, e essa curta temporalidade se deve a dois fatores: “o limitado tempo que deve ocupar, e o fato de ser, em geral, uma adaptação de uma obra da literatura universal” (RESENDE, 2016, p. 181).

Além dessa questão estrutural, podemos considerar o especial como uma ramificação de um gênero em particular, com temporalidade definida e destinado a um público específico. No caso do objeto de pesquisa, trata-se de um programa destinado ao público infantil, que segundo José Carlos Aronchi de Souza (2015), tem um formato mais voltado para educação e entretenimento (SOUZA, 2015). Sobre a sua temporalidade, o especial em questão foi veiculado no Natal de 1979 pela TV Bandeirantes, com direção de José Amâncio e Beto Mariano, com duração de 45 minutos, e 5 personagens compunham o elenco: Mônica, Cebolinha, Magali, Cascão e Xaveco.

Nesse processo intermediário, é necessário que ressaltamos algumas particularidades do especial em questão, como a performance do gênero dramático – uma vez que se baseou em um texto teatral –, a relação entre o teatro e o público infantil, e a mudança de gênero trágico para o cômico, onde entra o cerne desta tese: o humor, elemento muito usado por Shakespeare em sua época.

O presente objeto de pesquisa – o texto televisivo – é considerado um produto intermediário, devido à sua transição para os demais suportes: inicialmente começou como uma peça encenada no teatro TUCA – teatro da PUCSP – em 1978, passando em seguida para o formato em disco com as músicas do espetáculo, enquanto no ano de 1979 houve um especial de Natal veiculado pela TV Bandeirantes. Do espetáculo televisivo, o estúdio TransVideo transformou este espetáculo em VHS no formato de longa-metragem, com distribuição em todo o país.

Neste trabalho, por estarmos lidando com uma mídia audiovisual, é necessário tecermos algumas considerações a respeito da Televisão pelo viés da Intermedialidade. As reflexões de Arlindo Machado, Sandra Reimão, Anna Maria Balogh e outros autores são cruciais para o entendimento deste suporte intermediário.

## 1.1 A Televisão

Jostein Gripsrud (1998), citado por Elizabeth Evans (2011) nos fornece uma definição pragmática de televisão como um suporte audiovisual carregado “de um fluxo contínuo de imagens e sons em movimento que são enviados de uma organização central para vários aparelhos de televisão domésticos, trazendo o mundo exterior para o lar, com a recepção ocorrendo simultaneamente com a transmissão” (GRIPSRUD, 1998 *apud* EVANS, 2011, p. 4, tradução minha<sup>17</sup>). Ampliando a definição de Gripsrud, Arlindo Machado (2000) conceituará a televisão como o conjunto de gamas textuais orais e/ou escritas, ou seja, a linguagem televisiva consiste em “trabalhos audiovisuais (variados, desiguais, contraditórios)”, em que elementos como contexto, estrutura externa e a base tecnológica são importantes, porém a explicação da narrativa está condicionada “àquilo que mobiliza tanto produtores quando telespectadores: as imagens e os “sons” que constituem a “mensagem televisual” (MACHADO, 2000, p. 19),

---

<sup>17</sup> Original em inglês: “audio-visual material placed within a continual stream of moving images and sounds that is sent from a central organization to multiple domestic television sets, bringing the outside world into the home, with reception occurring simultaneously with transmission”.



estando ela sujeita às transformações formais do novo suporte, o que nos faz afirmar que a TV enquanto mídia, é um suporte que, para cada observador, denota uma percepção diferente em sua recepção, devido aos fatores pessoais, culturais e temporais, e que também a televisão constrói uma metalinguagem.

John Caughie (2000) vai tratar do “olhar dramático”, cujo preceito teórico consiste em “inscrever o drama na experiência” (CAUGHIE, 2000 apud EVANS, 2011, tradução minha<sup>18</sup>), isto é, o trabalho da câmera dramática para levar o público a um mundo de maneira que pareça natural, alocando inúmeros textos que criam uma narrativa incapaz de ser mantida em um único suporte, e por conta disso, a TV é uma mistura de inúmeras mídias da comunicação, como livros, filmes, peças, não como forma de sobrepor a todos eles, mas como “um armazém de cultura contemporânea que convergia o que havia passado antes” (MILLER, 2010, p. 11, tradução minha<sup>19</sup>). Além do mais, é possível dizer que a televisão é um link para o passado, e que estudar essa mídia implica na correspondência entre presente, passado e futuro, pois existe uma tríade a respeito do contexto de produção, o programa analisado em si e o contexto de recepção.

Na academia, os estudos de TV se caracterizam por grandes debates e diferenças, com três tópicos principais da pesquisa acadêmica: **tecnologia**, **propriedade e controle** - sua economia política; **textualidade** - seu conteúdo; e **audiência** – o seu público (MILLER, 2010). Nosso trabalho vai na segunda perspectiva, uma vez que a abordagem da textualidade televisiva propõe “estabelecer padrões em números significativos de textos semelhantes, em vez de leituras íntimas de indivíduos” (MILLER, 2010, p. 23, tradução minha<sup>20</sup>), e também adentramos à terceira abordagem, pois ao transmitir em seu aparato sonoro-visual uma obra da chamada literatura culta, a televisão constitui-se em veículo socializador e democrático. Como bem ressalta os autores, o texto televisivo pode ser considerado um meta-texto, pois ele traz referências a outros textos conhecidos do leitor/espectador, possibilitando que esse receptor da mídia audiovisual tenha informações acerca de sua realidade, como também trazer elementos culturais e proporcionar entretenimento.

No tocante à natureza da adaptação, este procedimento intermediário visa preservar e transmitir “obras de mídia como cinema e literatura, cinema e televisão, ou

---

<sup>18</sup> Original em inglês: “inscribes the drama into experience”.

<sup>19</sup> Original em inglês: “a warehouse of contemporary culture that converged what had gone before”.

<sup>20</sup> Original em inglês: “establishes patterns across significant numbers of similar texts, rather than close readings of individual ones”.

mesmo filmes e internet para nos presentear, inevitavelmente, com uma imagem cultural mais densa” (TELOTTE, DUCHOVNAY, 2012, p. xxii, tradução minha<sup>21</sup>). Um dos elementos cruciais pautado pela crítica era a questão da fidelidade, cujo preceito era averiguar a presença da “essência” da aura no texto-adaptado, contudo, ao pensarmos em fidelidade, desconsideramos a diferença entre as mídias envolvidas neste processo intermediário, não levar em conta a “construção híbrida” – para citar Bakhtin –, a expressão interartística da palavra do autor-fonte com a de outrem. Se o texto literário ocupa este espaço primário de matriz para a televisão, ela não chegou a este ponto sem mais nem menos (BALOGH, 2004), e cabe tecer a observação de que o telespectador tem total aptidão e liberdade para interpretar e usufruir do produto cultural – o texto veiculado na tela – a seu bel-prazer, pois é ele quem deixa marcado qualquer juízo de valor sobre o produto televisivo, pois a exportação cultural de um texto estrangeiro ou um modelo de programa televisivo demanda uma adaptação à brasileira, pois o texto é visto enquanto retrato de experiências e passível de múltiplas interpretações.

O significado de um texto delimita-se a um ato interpretativo provisório, pois a sua transferência para outro suporte engloba os padrões estéticos e as circunstâncias históricas, e que essa fidelidade, não é uma fidelidade à aura do texto-base, mas uma fidelidade à interpretação que foi concebida naquele dado momento. A tradução intermediária de um texto é vista como intercultural, e por cultura trazemos o entendimento de Homi Bhabha (2013): a cultura consiste num amálgama da experiência histórica de gerações anteriores à nossa, a qual influencia o fazer criativo do homem, e que transpor essa gama de gerações para a contemporaneidade é um exercício para articular a comunicação entre povos e culturas de épocas diferentes.

Portanto, a televisão, enquanto espaço propício para a veiculação de um aparato textual, propõe uma leitura da obra que não necessariamente se iguala a do autor, uma vez que cada leitura de uma obra se contextualiza genérica, histórica e socialmente marcada, e o próprio texto impresso nos dá indícios de múltiplas leituras para cada suporte/mídia (REIMÃO, 2004, p. 103). O conceito de texto, na televisão, consiste em um elemento com organização e sentido, cuja produção provém de um determinado sujeito histórico e culturalmente situado. Desse texto, pode-se considerar que parte dele não é algo autônomo, devido ao grau de dependência com a sua redação, contudo, cabe enfatizar que essa parte pode ser tida como um elemento crucial para a transposição da

---

<sup>21</sup> Original em inglês: “works from media like film and literature, film and television, or even film and the internet to present us, inevitably, with a denser cultural picture”.

narrativa escrita para o audiovisual, ou seja, enfatiza-se determinada passagem daquele texto como um ponto de partida ou até mesmo um elemento que o diretor teve o critério de dar atenção.

Nesse sentido, é importante fazer a comparação entre o texto literário e o texto audiovisual. E o embasamento que norteará essa discussão provém das reflexões de Roger Chartier (2002), no quesito da materialidade, e como são apontadas as relações entre o texto e a materialidade da mídia que o exhibe, seja o cinema ou a televisão. Chartier aponta que o autor de determinada obra terá o seu texto sujeito a mudanças, como a própria materialidade do mesmo em brochura ou capa dura, a questão da fonte (tipografia) usada para a edição do texto e claro, a coleção editorial a qual ele será publicado, que irão implicar uma nova produção de sentido.

Portanto, um texto em papel irá se transformar em livro, o qual é consumido e destinado a determinado público leitor, que conduzirá esse texto a outro grau de percepção e interpretação, completamente diferente do que foi pensado pelo autor, o qual não tem mais o controle de sua obra. E isso Chartier explica da seguinte maneira: tirando o caráter abstrato do texto, é preciso considerar que esse design do livro (tipografia, encadernação, tipo de papel, ilustrações ou páginas em branco, cor e espessura da capa) constroem significados, e que esse texto fixado em letras “não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação”, o que permitiu que surgissem disciplinas responsáveis pela descrição dessa materialidade, tais como “paleografia, codicologia, bibliografia” (CHARTIER, 2002, p. 62).

E complementa que essa contraparte em relação à desmaterialização do texto é, de certa maneira, fazer com que se traga a produção escrita, independente de gênero literário, segundo as convenções do tempo e do espaço de onde esse texto foi produzido, como também “às formas materiais de sua inscrição e de sua transmissão”, o que implica, segundo o teórico “arriscar o anacronismo que impõe aos textos antigos formas e significados que lhes eram totalmente estranhos e que os desfigura, submetendo-os a categorias elaboradas pela estética pré-romântica e pela filologia erudita” (CHARTIER, 2002, p. 64). O texto não se significa por si só, pois precisa de agentes literários para que se produza o seu significado, até porque esse aspecto interpretativo está pautado no conhecimento de mundo do leitor e do próprio processo editorial, pensando em um texto em forma de livro. Se o leitor, segundo Chartier, pode ser entendido como uma rede de textos, a interpretação desse amalgama textual é viável, devido à inúmeras possibilidades de leituras e sentidos que o leitor aplica ao texto.

Com relação à transformação do texto literário para o texto cinematográfico, Robert Stam afirma que existe uma correspondência forte entre literatura e filme, pois são textos e intertextos, que conferem o respeito à tradição da logofilia (STAM, 2003, p. 208), como, juntamente com Chartier, preserva e contesta a noção de autor: ambos os teóricos conferem aos (inter)textos um diálogo com o leitor, cada um à sua maneira de ler e entender esse material. O texto literário, segundo Stam (2003), é objeto da crítica literária, que se ocupa em tecer leituras, releituras e leituras de outras releituras, ao passo que o texto do cinema fica em segundo plano, tendo apenas a apreciação do setor do entretenimento.

E por conta dessa esfera do entretenimento, tanto Stam como outros teóricos da adaptação promovem e defendem o pensamento de que o filme tem que ser assistido muitas vezes, de modo que sua análise seja cuidadosa. A respeito disso, Stam propõe fazer uma formatação do texto no processo de adaptação, no sentido de encontrar vestígios intertextuais e extratextuais que deram novo sentido ao texto. Para poder encontrar esses vestígios, Stam propõe ao leitor três espaços para realizar essa tarefa: na marca de produção do texto (produção, distribuição e marketing); no seu conteúdo narrativo e na sua recepção. Como constata o teórico:

Todas essas trocas são relevantes para analisar o texto fílmico, que nunca está restrito apenas ao conteúdo narrativo do filme. O conceito de dialogismo sugere que todo e qualquer texto constitui uma interseção de superfícies textuais (STAM, 2003, p. 225-226).

E isso permite que o leitor, amparado pela presença de outras intertextualidades, “leia” o filme em vários ângulos possíveis. A televisão, por sua vez, propõe uma outra interação com o texto, diferente do cinema. A primeira usufrui dos mesmos elementos do cinema, como o som, o jogo de luz, a imagem em movimento, e quanto à recepção, enquanto o cinema propõe uma experiência coletiva – dentro de uma sala, com pessoas assistindo o mesmo filme –, a TV pode proporcionar o efeito contrário, uma experiência solitária, pois essa interação fica limitada ao espaço domiciliar, ao uso do controle remoto e, evidentemente, a remota interação entre o espectador e a mídia, que não contempla a presença de outros espectadores para compartilhar a percepção daquele texto veiculado.

A título de ilustração como Shakespeare foi remediado para a televisão, temos *A Megera Domada*, veiculada no ano 2000 pela Rede Globo no formato de telenovela,

intitulada *O Cravo e a Rosa*, a qual também faz referência à telenovela *A Indomável*, de Ivani Ribeiro (1965), e à produção *O Machão*, de Sérgio Jockyman (1974). Ao considerar o novo meio, de modo que o espectador mantenha o interesse pelo texto audiovisual, foi necessária a inclusão de enredos não presentes na peça dramática, como forma de fazer com que as histórias ficassem interligadas durante o período de exibição da telenovela, diferentemente da encenação no palco, que sugere maior dinamismo na leitura e com duração de, em média, duas horas.

Apesar do caráter criativo em trazer o texto dramático em uma nova mídia, o processo comparativo demanda, por parte dos telespectadores, em certa medida, o grau de dependência da telenovela ao texto de partida, e cabe dizer que tal interdependência não possa vir à tona, mas que não é o único aspecto a ser levado em conta na análise. No mercado televisivo, principalmente na produção de minisséries e telenovelas, as traduções intersemióticas de textos literários canônicos vêm conquistando um espaço privilegiado, já que são garantia de sucesso por terem certa ligação com o bem cultural e com a memória coletiva.

A adaptação de uma obra para um suporte diferente é condicionada por uma série de filtros: “estilo de estúdio, moda ideológica, construções políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante”, conforme pontua Stam (STAM, 2008, p. 50). O ato da leitura de um título de determinada obra causa no leitor uma precodificação e uma preorientação, uma vez que as mídias de massa – ao representarem as passagens do livro – são vistas como o ambiente privilegiado “dessa precodificação implícita ao ato de leitura. Também atualmente os diferentes processos de “tradução” entre dois diversos suportes fazem parte da identidade e da história de cada um dos suportes” (REIMÃO, 2004, p. 105).

A análise das etapas desse reconhecimento deve contemplar o encadeamento de dimensões textuais, editoriais e institucionais, para que se compreenda o lugar atribuído a adaptadores e tradutores na sociedade, e com base nessas reflexões, Lauro Maia Amorim (2005) julga válidos os questionamentos sobre a tradução e a adaptação que ultrapassem o caráter conceitual, de modo a percebê-las como produções textuais, abarcando, por exemplo, as expectativas dos leitores, criadas a partir da classificação da obra com a qual têm contato, tendo em mente que alguns elementos podem ser realocados para outras mídias, enquanto necessitam de modificações, a título da recharacterização de personagens, como também a noção de espaço e tempo.

## 1.2 A relação de Shakespeare com a Televisão

Como pôde ser observado até o presente momento, meios semióticos e aspectos sócio históricos distintos são capazes de convergir em inúmeras linguagens, como é o caso de *Romeu e Julieta*, originalmente cênica, que veio a circular na telenovela, provocando tanto a construção do sentido quanto na caracterização dos personagens. Esse processo de negociação de significados é o cerne do trabalho profícuo da adaptação, onde autor do texto-final e leitor/espectador são vistos como coautores de um texto não acabado. Traçando um paralelo entre Shakespeare e sua remediação para o espaço audiovisual, é possível dizer que tanto a TV como qualquer outra mídia propõem uma nova perspectiva para o seu texto, observadas as particularidades de cada mídia nessa reelaboração do texto inglês.

Segundo Michael Crane (1961), alinhando-se ao pensamento de Aimara Resende (2016), a televisão, ao trabalhar o texto do bardo, se contentava “com as convenções de segunda mão do cinema, tilintando de pequenos sinos para a loucura ou a música sobrenatural e crescente (e que música!) para sublinhar a tensão e o clímax” (CRANE, 1961, p. 324, tradução minha<sup>22</sup>).

Se pensarmos em questões estruturais, temos um texto com um determinado número de cenas que foi transformado em um longa-metragem, com pequenas mudanças no enredo, viabilizando ao leitor/espectador desse texto intersemiótico o contato com a obra de partida, por meio da representação física dos atores, som, tempo, espaço e um novo público, e isso não significa que esse texto criativo não tenha mérito em sua produção e que a assimetria para com o texto-base é algo negativo.

Umberto Eco (2007), semioticista italiano, diz que na transmutação ocorre a manipulação da fonte “com elementos que não são imputáveis às intenções do texto original” (ECO, 2007a, p. 384), como é o caso desse espetáculo televisivo em estudo, que foi pensado na criança e seu universo particular. A partir das palavras de Eco, é possível dizer que o trabalho da MSP para com o texto dramático pressupõe um posicionamento crítico, mesmo que inconsciente.

Como a sociedade contemporânea é midiática, a televisão tem o privilégio de ser o espaço necessário para que a leitura de livros literários aconteça, e levando em consideração esse aspecto proveitoso do universo televisivo, tem-se como consequência

---

<sup>22</sup> Original em inglês: “with hand-me-down conventions from the film tinkling of tiny bells for madness or the supernatural, booming music (and such music!) to underline tension and climaxes”.

tratar a adaptação como releitura da obra literária, como também uma forma de apresentar autores ao leitor/espectador, e ser um incentivo à leitura. Os problemas relativos a uma forma de arte que existe simultaneamente em dois meios – texto e performance – não são desconsiderados, e geralmente são a favor do desempenho da leitura como uma estratégia inerentemente adaptativa. Todo texto dramático é uma mídia incompleta que deve ser “traduzida” ao ser colocada no palco, e a adaptação é uma versão extrema de reformulação que ocorre em qualquer produção teatral, salvo que o teatro é sempre um trabalho de reformulação, e, em certo sentido, o primeiro passo para a adaptação.

A respeito do meio audiovisual, Correia e Oliveira (2011) apontam que este é o espaço de confluência das várias linguagens, onde profissionais como fotógrafos, cenógrafos, roteiristas e compositores colaboram para a interação entre as linguagens. Tal trabalho coletivo é resultado da carga de leitura e de experiências dos envolvidos, cujo propósito está em levar aos leitores/espectadores/públicos a sua interpretação e apropriação do texto cultural, por meio da ressignificação via adaptação.

Na mesma linha de pensamentos dos pesquisadores, a adaptação intermediária é uma possibilidade devido às alterações instauradas nas relações de semelhança entre a palavra e os multimeios, uma vez que “a literatura não se exaure em páginas de livros, ela também pode ser transposta para vários veículos de informação” (CORREIA; OLIVEIRA, 2011, p. 26). Com relação às produções televisivas, há uma valorização da ação em detrimento da temática, devendo a última permanecer sempre em prol do enredo (HUTCHEON, 2011), contudo, uma vez que televisão e cinema comungam das mesmas linguagens que lhe deram origem, ambas são capazes de revelar, através do ângulo da câmera, detalhes que ficaram omissos no palco, e também este desvelar se deve a outras particularidades da linguagem cinematográfica e televisiva, como montagem, edição, compressão do tempo, os rostos dos atores ou o *close-up* em determinado objeto numa cena, etc (BAZIN, 2014; MAGNUS, 2012).

Neste sentido, John Fiske (1987) observa que a multiplicidade de sentidos se contrapõe à ideia de que as mensagens e as ideologias por trás da transmissão da televisão sejam passivas e que uma massa homogênea é influenciada pela televisão, uma vez que os termos “telespectador” e “leitor” correspondem aos agentes que tem contato com a televisão, que exercem a sua produção de sentidos de modo ativo. E além disso, na teoria de Fiske, a produção de sentidos não é limitada, e embora ela tenha uma estrutura delineada pelo texto que lhe deu origem, os significados não são estáveis, uma

vez que a TV é um suporte que ativa o *background* textual de seus leitores visuais – a memória de textos conhecidos do leitor – e desperta este diálogo intertextual.

Com relação ao texto de Shakespeare, as produções televisivas tendem a ser fidedignas à palavra shakespeariana e ao sequenciamento textual do que o cinema, “apesar de enfrentar pressões comerciais mais duras, como orçamentos de produção rigorosos, propagandas, intervalos de tempo e restrições de classificação” (MAGNUS, 2012, p. 485-486, tradução minha<sup>23</sup>). A respeito das produções televisivas das peças do bardo, nos deparamos com três estilos, de acordo com Samuel Crowl (apud MAGNUS, 2012, p. 486): as que foram gravadas em um estúdio de TV, as que se deslocam de produções teatrais para um estúdio de TV, com modificações para a transmissão; e aquelas que gravam ou simulam uma produção de palco bem-sucedida antes de uma audiência ao vivo em seu teatro original.

O texto intermediário *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* segue o segundo estilo, uma vez que há o primeiro registro de performance no teatro TUCA, e o qual foi remodelado a um programa de televisão, com a gravação na cidade de Ouro Preto, ou seja, sai da esfera do palco para uma ambientação urbana, ressignificando o texto shakespeariano. No que diz respeito à disparidade estrutural, nada impede que as duas tramas – teatral e televisiva – guardem uma aparência entre si, e encontramos a mesma premissa dramática: a intriga das duas famílias, representada pelo casal Mônica e Cebolinha, mas que traz um final feliz na produção televisual.

Tanto na peça quanto no especial televisivo, a desavença entre as duas famílias é recorrente, uma vez que Mônica e Cebolinha representam essa alegoria, e a diferença entre as duas produções pode ser explicada através dos contextos culturais em que se inserem essas obras. A noção de amor – representante da síntese entre amor mitológico, espiritual e sexual – como elemento central da existência humana acaba sendo, de certa forma, parodiado pelo protagonista interpretado por Cebolinha, uma vez que ele se sentiu coagido a casar com a Mônica, após a famosa cena do balcão.

Vemos em Cebolinha a representação de um Don Juan malandro, ou seja, um tremendo galã que arranca suspiros de todas as mulheres à sua volta, porém em se tratando de um compromisso mais sério, se vale de inúmeras peripécias para não se prender a um sentimento como o amor. Daí a necessidade de colocar Romeu Montéquio Cebolinha como um malandro, que rompe com todo o estereótipo cristalizado de um

---

<sup>23</sup> Original em inglês: “though encountering tougher commercial pressures such as stringent production budgets, advertising, time slots, and rating restrictions”.



homem cotejador e apaixonado – como é o caso do Romeu shakespeariano –, e a Mônica como um contraponto da meiga Julieta de Shakespeare, embora as duas personagens femininas sejam vistas como heroínas – salvo que é Julieta quem toma partido de toda a narrativa, e é Mônica quem resolve todas as peripécias nas HQs –.

Afinal, se o drama é ação proveniente do personagem, uma história é construída, baseada nos objetivos e traços de personalidade que motivam o personagem a agir de determinadas maneiras e, assim, levar a trama adiante. No caso das protagonistas, representadas pelo par Julieta/Mônica, as semelhanças estão em sua postura de jovem apaixonada e dona da situação da narrativa, porém, enquanto a subserviência da Julieta shakespeariana é a maneira para se impor perante o contexto patriarcal em que está inserida, para a Julieta de Mônica, a sua personalidade rompe com os padrões renascentistas, trazendo à tona o ideal de uma jovem forte e autônoma.

Fazendo este paralelo entre as duas jovens, vemos a reflexão dos personagens televisivos, que é a de serem “psicologicamente bem construídos, [...] ricos em conteúdo, contraditórios, mas verossímeis e humanos” (PALLOTTINI, 1998, p. 164). No caso Romeu/Cebolinha, o contraste entre ambos realça a redefinição do conceito de masculinidade: Romeu é um jovem nobre, cortês e apaixonado, representando o homem tido como ideal no período renascentista, enquanto Cebolinha corresponde ao malandro, um rapaz que evita qualquer compromisso sério, pensando mais no seu bel-prazer do que uma união com a pessoa amada.

Uma vez que este trabalho se debruça no teatro, é necessário que façamos algumas considerações acerca do teatro shakespeariano e o teatro infantil, e que posteriormente são transpostos para a tela da TV. Como o ponto de partida para qualquer transposição midiática começa pelo texto, algumas reflexões sobre esta matéria-prima são cruciais para o nosso entendimento.

### **1.3 Do Teatro para a Televisão: um texto que vai se moldando**

Os hipotextos encarados como matéria-prima são denominados por Anatol Rosenfeld de *pré-textos*, cuja função é “assaltar todos os sentidos de um público a quem [...] se apresentava a mais espiritual das lições: o engano, a fugacidade, a frustração do sensível em face do supra-sensível e eterno” (ROSENFELD, 2013, p. 24). Logo, o texto dramático de Shakespeare, cuja carga sentimental é intensa vai se corresponder com o público infantil brasileiro, via Turma da Mônica, uma vez que as crianças são capazes

de assimilar os sentimentos que o texto sugere por meio dos personagens de Mauricio de Sousa. Desse modo, a transposição midiática, ao trabalhar com o deslocamento e adaptação de uma mídia em outra, realça as dimensões que ocorrem neste processo, quer pela atualização do conteúdo de uma dessas mídias, quer pela aproximação com o público (RAJEWSKY, 2012a), por meio da integração e interação entre essas mídias.

O texto, enquanto conglomerado de palavras vai moldar a personagem, enquanto no teatro “é a personagem que constitui a palavra, é fonte dela” (ROSENFELD, 2013, p. 26). É o ator-personagem (e, porque também não, tradutor) que vai trazer ao público a sua interpretação do texto, pois conforme assinalado por José Sanches Sinisterra, qualquer critério relativo à ação dramática – seja o personagem, por exemplo –, como também os “fatores de complexidade, dinamismo, imprevisibilidade, progressividade, etc, que normalmente exigimos de uma obra de teatro, tem que ser postos a serviço da dramatização de textos narrativos” (SINISTERRA, 2016, p. 122). O material verbal é o marco zero da transposição, e a partir deste momento, os agentes da televisão e do teatro iniciarão a próxima etapa: o processo criativo, cuja exigência recai em leitura gestual, escolha de atores, treinamento para os atores, direção, movimentos da câmera, cenário, trilha sonora, figurino, etc.

Para o teórico Patrice Pavis (2015b), Intermidialidade no teatro consiste “tanto à constituição psicofísica do espectador como à posição intermídia do espetáculo no interior do qual se reencontram as diversas mídias” (PAVIS, 2015b, p. 42), sendo coerente com a proposta desse trabalho, onde a mídia audiovisual dimensiona o teor cênico. E entrelaçar a mídia audiovisual com a dramaturgia significa levar em consideração o modo como a televisão apreende os temas e estruturas do texto dramático, como bem ressalta Sábato Magaldi (1999):

A par da necessidade de procurar novas fontes [...], há de se entender que a passagem dos encenadores-criadores ao primeiro plano, [...] intimidou um pouco os dramaturgos. Em grande parte, sentiram-se desestimulados a cumprir a própria trajetória, que não se ajustava à tendência todo-poderosa dos diretores. [...] A falta de resposta imediata à legítima aspiração de ser encenado obriga o autor a tentar outros veículos, dos quais o mais pródigo é a televisão (MAGALDI, 1999, p. 320)

A dramaturgia de Shakespeare se potencializa na confluência com outros gêneros televisivos, e tal construção híbrida, não desvaloriza o caráter inicial – texto escrito para ser encenado no palco –, mas amplia a percepção habitual do espectador de teatro.

Sendo assim, Patrice Pavis (2015a) propõe a sua série de concretizações para o processo de tradução teatral, e estas concretizações também são aplicáveis à TV, embora cada uma destas mídias tenha seu próprio meio de significar aquele texto, com aparatos tecnológicos e cênicos que lhes são peculiares. O teórico francês elenca cinco textos para a sua série de concretizações: T<sub>0</sub>, T<sub>1</sub>, T<sub>2</sub>, T<sub>3</sub> e T<sub>4</sub>. À medida em que formos apresentando estes cinco textos dentro da esfera teatral por Pavis (2015a), vamos combinar com a esfera intermediática, de modo que se entenda o próprio processo de montagem tanto do espetáculo, como o do processo criativo da adaptação televisiva infantil.

Iniciamos pelo T<sub>0</sub>, que vai corresponder a um pré-texto, resultado das leituras e cuja legibilidade ocorre “dentro do contexto de sua situação de enunciação, principalmente de sua dimensão inter e ideo-textual, a saber, de sua relação com a cultura ambiente” (PAVIS, 2015a, p. 413). Vale ressaltar que o processo do espetáculo e da televisão são baseados em leituras de várias edições do texto de partida para se chegar ao produto final. Por T<sub>0</sub> entendemos o próprio texto *Romeu e Julieta* de Shakespeare, como também as várias traduções que se tem da peça teatral.

O trabalho de leitura do pré-texto vai resultar no T<sub>1</sub> – um pré-rascunho do espetáculo teatral da Turma da Mônica (um pré-roteiro, podemos assim definir) –, denominado de *concretização textual*, ou seja, o primeiro texto escrito, elaborado sob encomenda para publicação (tradução para a página) ou produção teatral (tradução para o palco). Neste texto, configura-se a própria retextualização da matéria, onde os agentes são vistos como leitores e dramaturgos, colocando as suas experiências em prática.

De acordo com José Roberto O’Shea, há de se ressaltar o seguinte ponto do T<sub>1</sub>: “a ‘situação de enunciação’ é virtual e não real, i.e., encontra-se presente na mente, nos olhos e no ouvido do tradutor” (O’SHEA, 2000, p. 46). E como toda tradução que se preze, seja ela literária, teatral ou intermediática, como é a presente pesquisa, “ela envolve demais uma estilística, uma cultura, uma ficção” (PAVIS, 2015a, p. 414). Nota-se, neste primeiro texto, que preservar a enunciação do texto original é praticamente impossível, e conseqüentemente, ela irá se destinar a uma futura situação de enunciação com a qual o tradutor/adaptador/ator terá alguma familiaridade ou não.

Portanto, o T<sub>1</sub> vai sair do âmbito linguístico para o intermediático<sup>24</sup>. Desta forma, podemos considerar o T<sub>1</sub> um pré-rascunho do processo criativo, que vai culminar em

---

<sup>24</sup> Patrice Pavis vai levar em consideração apenas o aspecto dramático. Em nosso trabalho, será o intermediático, devido à fusão dos elementos presentes no teatro e na TV.

T<sub>2</sub>, que é a *concretização humanística*<sup>25</sup>, o trabalho de colaboração entre os agentes do mundo do teatro e TV, onde já se torna real a representação da enunciação do texto, isto é, vai ao encontro do plano do extralinguístico, com ênfase na interpretação dos atores, onde haverá testes e ajustes na própria linguagem verbal, com indicações de tempo e espaço, onde pode-se ter uma noção do que será levado ao palco e à tela.

O texto T<sub>2</sub> corresponderá aos ensaios, que para José Roberto O'Shea (2000), é o trabalho de construção do significado das cenas e das passagens até mesmo obscuras, as quais se tornam compreensíveis na interação entre os atores interpretando seus personagens no palco (cf. O'SHEA, 2000, p. 47).

O texto T<sub>3</sub> é o que Pavis chama de *concretização cênica*, que é a inserção de T<sub>1</sub> e T<sub>2</sub> no espaço do palco. Sendo T<sub>1</sub> o pré-rascunho das leituras de T<sub>0</sub>, e sendo T<sub>2</sub> o trabalho de colaboração dos agentes envolvidos, T<sub>3</sub> será a *concretização artística*, ou seja, a primeira versão do texto da Turma da Mônica, após os reajustes e modificações do texto no decorrer do processo criativo, e por fim, chegamos ao T<sub>4</sub>, que corresponde ao texto final ao público para o palco ou para a tela da televisão.

Se Pavis denomina o T<sub>4</sub> de *concretização através da recepção*, chamamos T<sub>4</sub> de *concretização textual final*, cabendo ressaltar que este texto estará a críticas e avaliações do público ao qual se destina, portanto, a versão final corre o risco “de reduzir as implicâncias culturais e antropológicas do fenômeno” (O'SHEA, 2000, p. 48). Uma vez que este trabalho trata de Shakespeare, recorremos às considerações de Dirk Delabastita (1999), a respeito da problemática que é traduzir e adaptar as peças do bardo: avaliar Shakespeare consiste em códigos de cunho textual, cultural e ideológico, cujo desafio recai sobre os agentes da Literatura (editores, críticos) e da Televisão (adaptadores), como também os falantes de língua inglesa, que vivenciam o mesmo dilema do tradutor (DELABASTITA, 1999, p. 19).

No âmbito quantitativo, existem inúmeras traduções, adaptações e edições das obras shakespearianas, enquanto no âmbito qualitativo, os textos do bardo têm tido impacto na construção de uma identidade cultural, ideologia e tradições literário-linguísticas tanto no Ocidente como no Oriente, uma vez que os textos da fortuna crítica de Shakespeare foram “pesquisados e produzidos com um certo público e propósito em mente, e incorporando, de modo consciente ou inconsciente, certos pressupostos

---

<sup>25</sup> Patrice Pavis chama o T<sub>2</sub> de concretização dramatúrgica.

teóricos ou até mesmo julgamentos de valor e posições ideológicas” (DELABASTITA, 1999, p. 16, tradução minha<sup>26</sup>).

A citação de Delabastita não apenas contempla a própria adaptação das peças na língua de Shakespeare, como também é bastante precisa em outras línguas e culturas envolvidas. O diretor/adaptador que vai ter o contato com a obra do dramaturgo, deve levar em conta que apesar de ser uma literatura canonizada, não significa que é um texto sacramentado, intocável e que não pode ser violado, e que todo o processo de adaptação consiste numa reescritura, responsável pela hibridez linguística e textual e a pluralidade.

Para isso, o adaptador deve renunciar ao texto de seu status sacro, como diria André Bazin, pois a “peça é irrevogavelmente defendida por seu texto. Este só poderia ser “adaptado” se renunciássemos à obra original para substituí-la por uma outra, talvez superior, mas que já não é a peça” (BAZIN, 2014, p. 162). Se o agente do setor audiovisual levar isso em consideração, está fadado à privação de belas obras, que não apenas ampliam o leque do público receptor, como também elas desenvolvem seu senso crítico. Por fim, não há uma maneira de distanciar o teatro da TV, apesar de suas particularidades. A televisão é a união e mistura de técnicas artísticas, que formam a obra audiovisual, e o teatro, com sua tradição, fornece algumas delas, entre elas, a dramaturgia.

#### **1.4 A Tríade Teatro, Televisão e Shakespeare em Pauta**

Tanto o teatro como o audiovisual abarcam a linguagem verbal, o figurino, o movimento das imagens e dos atores, a trilha sonora, os efeitos sonoros, o cenário e efeitos de iluminação. Tais características são primordiais para o processo de adaptação, não levando apenas o aspecto linguístico, como também o cênico e o imagético, de modo que o produto final chegue ao seu destinatário, o público ao qual se destina.

No universo do audiovisual, o termo *linguagem* é usado para falar da forma, ou seja, *como* determinada mensagem é transmitida, e no que se trata ao audiovisual, essa possui características e referências diversas, impossibilitando conceituar uma linguagem singular e única. A Intermedialidade, conforme discutido anteriormente, faz com que os sistemas de signos e referências textuais convirjam para trazer uma linguagem plural,

---

<sup>26</sup> Original em inglês: “having been researched and produced with a certain public and purpose in mind, and consciously or unconsciously incorporating certain theoretical presuppositions or even value judgements and ideological positions”.

fazendo com que obras artísticas, antes limitadas a um determinado espaço, possam ser reproduzidas fora de seu meio de origem, como é o caso do teatro, que encontrou no cinema e na televisão, uma nova maneira de se expressar.

Tais similaridades coincidem com a ponderação de Ana Ribeiro Grossi Araújo, Maria Clara Xavier Leandro e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2007): a materialidade textual restringe-se à palavra impressa, enquanto a materialidade cênica vai lidar com os sentidos, com a predominância dos sentidos visual e auditivo, através das ações dos atores, a música, o cenário, a luz, entre outros elementos (ARAÚJO; LEANDRO; BARBOSA, 2007, p. 106). Em contrapartida, o audiovisual desfruta dos elementos verbais e não verbais, em maior ou menor escala, entretanto, necessita-se distinguir que a TV irá acentuar ou atenuar a carga dramática do texto através do *zoom*, o *close*, o movimento da câmera, enquanto a carga dramática no teatro é momentânea.

A televisão enquanto linguagem é capaz de reunir, de maneira virtual, milhões de espectadores para assistir uma peça, a qual se desdobrou em novos gêneros televisivos, como *talk show*, novela, *stand up*, *sitcoms*, programas de auditório, etc. Da gama de experiências e dos formatos de programas, a TV se apropriou do teatro, adaptando-o para si, tal como o teatro, buscando maior aproximação com o público para ter audiência, como bem pontuado por Jean Jacques-Roubine:

Numa arte a tal ponto tributária do tempo que nenhuma de suas obras pode ser nem preservada nem sequer ressuscitada, é afinal de contas normal, e até mesmo desejável, que as formas mais eficazes sejam de novo investigadas por cada geração (ROUBINE, 1998, p. 16).

Para Martin Esslin (1968), o teatro foi visto como um laboratório experimental para os testes dos meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão. Embora essas duas mídias possam aparentemente omitir o legado trazido pela arte cênica, ela continua significativa devido à sua disseminação:

Esses meios de comunicação de massa são por demais poderosos e custosos para poder permitir-se muita inovação ou experimentação; e assim, por mais limitados que sejam o teatro e seu público, é no palco vivo que os atores e autores dos meios de massa são treinados e adquirem experiência, e é ali que o material dos meios de massa é testado (ESSLIN, 1968, p. 11).

A partir de Esslin (1968), Roubine (1998) e Araújo et al (2007), é possível conceber o teatro como o espaço do cruzamento entre aquilo que está escrito no texto e

o que é dito no palco; é um dito que se amplia. O texto rubricado funciona como sugestão para o ator transpor as emoções que estão contidas, acompanhando o movimento do corpo pela mímica e o gesto. Agregado ao aparato textual, o teatro enquanto espaço se vale de artefatos para potencializar o sentido do texto, como a maquiagem, o penteado e a indumentária para representar a personagem e seu caráter, como também o cenário.

O cenário é o espaço da representação de uma cena, cujas direções norteiam o espectador para o desenvolvimento da ação, e embora no palco seja improvável reproduzir o espaço em que a ação está acontecendo – uma praça ou a estrutura de uma cidade –, o tablado serve como sugestão de como os lugares seriam, segundo o norteamento proposto no texto.

A iluminação, por sua vez, funciona como uma espécie de câmera, destacando determinado ponto da cena, como também para ambientar o local, e enfatizar o perfil psicológico do personagem, o ritmo acelerado ou lento da cena. A música, tal como a iluminação, também irá ambientar o decorrer da narrativa, e junto com essa ambientação, irá acentuar ou diminuir a tensão do espetáculo. Pode-se dizer que esses aparatos do teatro não têm muita diferença em relação ao cinema e à televisão, mudando apenas o modo como são aplicados de acordo com a obra e as peculiaridades de cada um desses suportes.

Para ter a sua audiência, a TV brasileira soube reaproveitar as mídias que estavam predominando no país a seu favor, como o rádio e o teatro, e como diz Daniel Filho (2001), fazer televisão consistia sempre em “criar novidades, buscando obsessivamente ir ao encontro do gosto, do momento, das expectativas do público” (FILHO, 2001, p. 33), o que significa dizer que a televisão soube desenvolver artifícios na construção da sua linguagem, para distribuir seu conteúdo de maneira mais abrangente, e uma das relações que faz a TV se aproximar do teatro diz respeito à transmissão “ao vivo”, devido ao caráter instantâneo.

A adaptação continua sendo uma estratégia popular, e apesar desse caráter generalizado, é muito mais construtivo elaborar reflexões sobre como certas adaptações funcionam ou não, em vez de estar em nível equivalente ao famoso adágio italiano *traduttore traditore*. Em relação à arte cênica, Phylis Zatlin diz o seguinte:

No que diz respeito ao teatro, muitos comentaristas encontraram o drama muito palpável e estático para a adaptação da tela. Tais críticas

tendem a ignorar o fato de que o teatro é performance, assim como a literatura dramática. [...] De maneiras mais convencionais, o intercâmbio funciona em ambas as direções: as peças foram frequentemente adaptadas como filmes, mas os scripts de filme também podem ser transformados em peças de teatro (ZATLIN, 2005, p. 151, tradução minha<sup>27</sup>)

Ismail Xavier propõe que cada texto intermediário fará uma leitura da respectiva tradição, “levando em conta que intervir no processo cultural e, se possível, na sociedade”, uma obra nunca terá o mesmo sentido e o mesmo olhar em determinado tempo. Quando o autor em questão é William Shakespeare, vale lembrar da orientação que Hamlet dá à trupe que chega na Dinamarca no Ato III, Cena II: “Adaptem a ação à palavra, a palavra à ação” (HALLIDAY, 1990, p. 94), levando em consideração que Shakespeare é simultaneamente teatral e audiovisual, pois de acordo com Luiz Fernando Ramos (2003), seu texto é caracterizado por uma narrativa rápida, objetiva e com grande poder de condensação (cf. RAMOS, 2003, p. 17).

O texto shakespeariano dá indicações de como ser transposto para a tela; enquanto lemos as suas narrativas, de modo inconsciente visualizamos as ações das suas personagens, com suas respectivas falas, gestos, além do cenário em que se concentra a narrativa teatral. Comparar o espectador de teatro com o da televisão consiste em um processo de equivalência, ou seja, “o espectador de um texto teatral em performance irá, é claro, ter uma imagem visual já desenvolvida para a sua visualização” (ZATLIN, 2005, p. 153, tradução minha<sup>28</sup>), salvo que ambas as reescrituras dramática e audiovisual são diferentes; a primeira é imediata, gera uma catarse no espectador, enquanto a segunda dispõe de uma “barreira” entre o espectador e as ações na tela.

A visão que terá o diretor daquele texto, encarando-o como tragédia, comédia ou até mesmo farsa, terá um efeito imediato e extremamente objetivo no modo pelo qual conduzirá a produção: ela influenciará a escolha do elenco, o desenho de cenários e figurinos, o tom, o ritmo e o andamento do espetáculo. E, acima de tudo, o estilo no qual ela será representada (ESSLIN, 1978, p. 75-76).

---

<sup>27</sup> Original em inglês: “With regard to theatre, many commentators have found drama too wordy and too static for screen adaptation. Such criticism tends to overlook the fact that theatre is performance as well as dramatic literature. [...] In more conventional ways, exchange works in both directions: plays have frequently been adapted as movies, but film scripts can also be transformed into stage plays”.

<sup>28</sup> Original em inglês: “the spectator of a theatrical text in performance will, of course, have a visual image already developed for his or her viewing”.



O texto teatral, com modificações ou não, nunca vai ser simples de se representar, pois como assinala Cristina Marinetti (MARINETTI, 2005, p. 33), cada performance de um texto demanda várias leituras do mesmo, e à medida que os ensaios e a própria leitura do texto acontecem, surgirão novas ideias e novas perspectivas criativas para que o espetáculo se concretize, de acordo com a intenção da trupe teatral.

Luiz Fernando Ramos (2003) resgata o raciocínio de Robert Hapgood (1986) e ambos afirmam que a genialidade de Shakespeare tem sua possível relação com cinema: as suas peças eram acessíveis às camadas sociais do seu tempo, do mesmo modo como o filme e a televisão o fazem em nossos dias. Hapgood pressupõe que se Shakespeare estivesse escrevendo nos dias de hoje, escreveria *scripts* para o cinema, levando em consideração a divergência do público; “o público de suas peças somava alguns milhares, ao passo que o cinema e a televisão podem alcançar milhões” (HAPGOOD, 1986, p. 273, tradução minha<sup>29</sup>). Constantemente vemos as peças de Shakespeare adaptadas para o cinema ou qualquer outra arte, como o espetáculo musical e as histórias em quadrinhos.

Gérard Genette (2010) acrescenta que mesclar o novo com o velho resulta num bom proveito de “produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos originalmente “fabricados”: uma função nova se mistura a uma estrutura antiga, e a dissonância entre os dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE, 2010, p. 144). Percebe-se desta forma que esta mescla tem papel relevante na criação do hipertexto, ou seja, ao adaptarmos um hipotexto para hipertexto, este hipertexto se configura num novo hipotexto, cuja materialidade dialogará com novas formas de ajuste e inserção, modificando ou aprofundando os significados do novo hipertexto.

Além disso, Marcel Silva observa a tomada de decisões e escolhas para a tarefa da adaptação, uma vez que estas escolhas irão implicar no modo como “os produtos são recriados em meios diferentes: o sucesso de uma obra impulsiona sua adaptação, que impulsiona outra e outra, e assim sucessivamente” (SILVA, 2013, p. 325), o que torna veemente as inúmeras transcodificações de *Romeu e Julieta* para as variadas mídias.

Na mesma corrente genettiana, temos Thaïs Flores Nogueira Diniz (2005), que propõe três categorias de adaptação: a tradução, a hipertextualidade e a reciclagem. A estudiosa problematiza o processo unidirecional da adaptação, isto é, do literário para o fílmico, cujos estudos iniciais (George Bluestone (1957), Geoffrey Wagner (1975) e

---

<sup>29</sup> Original em inglês: “the Elizabethan audiences for his plays numbered in the thousands, film and television can reach millions”.

Dudley Andrew (1984)) concentraram-se na comparação de um suporte para o outro e “na medida do sucesso alcançado pela transferência de um para o outro” (DINIZ, 2005, p. 13). Em outras palavras, o processo comparativo ressaltava a fidelidade do cineasta para com o texto, o que em nossos estudos contemporâneos (como os de Robert Stam, Linda Hutcheon e André Bazin, por exemplo) não é mais visto como parâmetro para a crítica dos textos audiovisuais. Conforme diz a autora sobre a avaliação da adaptação, esta consistia na busca de equivalências, isto é, o modo como o filme teve sucesso por substituir particularidades do texto literário.

A adaptação como tradução, segundo Diniz, residirá na facilidade do cineasta em sua transposição de elementos palpáveis da narrativa para o cinema. Esta primeira consideração da adaptação não deve levar somente em consideração os elementos básicos de uma narrativa literária, tais como personagem, enredo, tempo, e sim o texto como um todo.

A segunda proposição, a adaptação como hipertextualidade, corresponde à nossa pesquisa, por estarmos lidando na mescla e na intermediação de um texto velho para um novo, sem deixar de fazer evocação ao hipotexto, facilitando ao estudioso encontrar vestígios do mesmo, em maior ou menor grau. Sobre o grau e sua relevância na adaptação, a autora nos diz o seguinte:

O maior grau de hipertextualidade acontece quando uma obra inteira é derivada de toda uma outra obra e o processo é oficialmente explicitado. Quanto maior e mais explícita for a hipertextualidade de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor (DINIZ, 2005, p. 45).

A partir desta citação, a autora chama a atenção para a riqueza da hipertextualidade, e juntamente com o seu raciocínio, vemos não somente as semelhanças entre hipo e hipertexto, como também as transformações artísticas decorrentes desta categoria genettiana. Conforme nos familiarizamos com as novas modalidades textuais, a nossa competência como leitores literários nos permitirá inferir o grau desta retextualização.

Para isso, Diniz afirma que tais coincidências vão acentuar ou reduzir os textos preexistentes, como também propor um novo estilo para o hipotexto e, por fim, outras similaridades “ainda modernizam obras anteriores, acentuando características do original. Mas, em muitos casos, o que se transpõe não é uma única obra, mas todo um gênero” (DINIZ, 2005, p. 44). Em contrapartida à adaptação como tradução, a

hipertextualidade permitirá que os leitores compreendam o texto como um todo, em sua relação de mescla entre o velho e o novo, formando um produto final, o texto hipertextualizado.

Por fim, chegamos a última acepção de Diniz da adaptação como reciclagem, com base em James Naremore (2000), cuja proposta parte do princípio da repetição como também dos modos de recontar o limite entre a realidade e a ficção, ou seja, o conceito de adaptação por Naremore está “associado, na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica, ao da reciclagem, do remake e de toda forma de recontar” (NAREMORE, 2000, p. 15, tradução minha<sup>30</sup>).

Portanto, a adaptação torna-se parte de uma teoria geral da repetição e sai das margens do limbo entre a Literatura e Televisão para o centro dos estudos de mídia contemporânea. Sobre o fazer tradutório/adaptativo, José Sanches Sinisterra (2016) propõe uma visão de gradação, “que vai desde a fidelidade máxima à palavra própria do discurso narrativo até uma reestruturação completa de modo expositivo e uma reescrita do material verbal” (SINISTERRA, 2016, p. 152).

A transcodificação cria uma dualidade de antônimos como, negação e afirmação, recusa e aceitação pela nova matéria textual, daquela com a qual dialoga. Uma vez que estamos falando de uma gama de textos, é necessário trazer um conceito desta matéria, de modo que este conceito esteja atrelado ao propósito do trabalho de pesquisa. Portanto, trazemos a definição de Barthes em sua obra *Image, Music, Text* (1977), onde o texto é não somente uma linha formada por palavras, e sim “um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritas, nenhuma delas original, mescla e contrasta. O texto é um tecido de citações extraídas dos inúmeros centros de cultura” (BARTHES, 1997, p. 146, tradução minha<sup>31</sup>).

Este tecido de citações vem a ser um elemento presente na teoria da intertextualidade, cujo preceito teórico é a presença de vestígios de outros textos – ou fragmentos deles – em sua produção, tornando-se uma releitura e repetição do texto passado para um texto contemporâneo, isto é, o passado vai se atualizando, se enchendo de novos significados.

Por intertextualidade, trazemos a definição clássica de Julia Kristeva, onde o texto é um mosaico de inúmeras citações, como também “todo texto é absorção e

---

<sup>30</sup> Original em inglês: “to be joined with the study of recycling, remaking and every other form of retelling in an age of mechanical reproduction and electronic communication”.

<sup>31</sup> Original em inglês: “a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture”.

transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Assim como existem tipos de adaptação, há também tipos de intertextualidade, das quais sete são elencadas por Genette, a saber: alusão, citação, epígrafe, paráfrase, paródia, pastiche e plágio. Iremos explicar uma a uma, com exemplos que possam clarear estes conceitos que explicitaremos a seguir.

A primeira forma de intertextualidade – a alusão –, corresponderá a um intertexto que faz referência – de maneira implícita ou explícita – a um texto artístico, um contexto histórico ou uma personalidade, cuja função é primeiramente a comparação e provocar no leitor, por meio de seu conhecimento prévio, uma associação entre os termos. Como exemplo, temos o filme *Romeu Tem Que Morrer*, que nos remete à trama de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, porém a ênfase deste filme é a intriga entre gangues inimigas, os asiáticos e americanos em sua disputa pelo domínio da zona portuária de Oakland.

A segunda intertextualidade é a citação, que nada mais é a expressão de um texto concreto, onde a autoria deve ser identificada. A citação é muito recorrente em trabalhos acadêmicos, pois os pesquisadores sempre evocam as palavras exatas de um estudioso ou teórico que venha a calhar com a sua filiação teórica ou reflexão acerca de um objeto de pesquisa ou tema.

A epígrafe é outro tipo de intertexto usado também em trabalhos acadêmicos, como artigos, resenhas, dissertações e teses, cujo teor se assemelha ao conteúdo desenvolvido no trabalho. A epígrafe usada nesta tese é do professor Marcus Santos Mota, publicada no livro *Dramaturgias: Ensaio sobre teoria e história do teatro e artes em contato* (2011), cujas palavras vão ao encontro à proposta desse trabalho.

A paráfrase se configura num intertexto de caráter metatextual, onde as ideias do autor são reescritas com as palavras do autor, cuja redação está vinculada à produção de um novo texto, atribuindo-lhe um sentido. O autor do texto **parafraseado** demonstra seu entendimento da ideia por trás do texto assimilado.

A paródia, segundo o estudioso Affonso Romano de Sant’Anna (2003), tem na sua estrutura um paralelo entre dois textos – o texto-matriz e o texto-parodiado –, caracterizado por uma relação de antagonismo. Através desta faceta intertextual, o escritor desconstrói certas peculiaridades do texto do autor sem desvencilhar-se da identidade do texto fonte. É algo que se posiciona ao lado de uma música ou texto, enquanto um paradoxo se posiciona ao lado de uma opinião, salvo que o texto ou a

opinião a que a paródia ou o paradoxo respondem devem ser geralmente conhecidos. Não tem sentido posicionar-se ao lado de algo com o qual ninguém está familiarizado; se uma paródia ou um paradoxo for reconhecido como tal, o público deve estar familiarizado com o texto ou a opinião em que está baseado.

A paródia implica – inicialmente – em um trabalho de teor linguístico, embora o efeito de sua ação não esteja atrelado somente aos modelos literários, mas também a própria sociedade. Esta estratégia pode incidir ainda sobre as convenções da estrutura de um gênero, um movimento ou recorte histórico da literatura. Enquanto estratégia de linguagem, a paródia pode satirizar, ridicularizar ou criticar determinados eventos sócio-históricos, como figuras políticas, algum artista, uma letra de música, etc.

A título de exemplo, temos uma peça teatral intitulada “Bárbara não lhe adora”, de autoria de Henrique Tavares, onde há uma crítica por parte dos artistas que eram vítimas das críticas da especialista Bárbara Heliodora, sugerindo um trocadilho com o nome dela. Vejamos o enredo, onde Tavares apresenta como se realizou o espetáculo, em entrevista ao Jornal *O Globo* (2016):

A peça conta a história de um grupo de teatro mambembe de vanguarda que, após receber uma resenha negativa, resolve sequestrar a crítica. O diretor ensaia cada passo do sequestro como um grande espetáculo. No cativeiro, o grupo faz uma segunda apresentação para a crítica, explicando os detalhes da encenação. O preço do resgate é a publicação de uma nova crítica, desta vez, positiva (O GLOBO, 2016).

De acordo com o próprio diretor, Bárbara Heliodora reagiu bem ao espetáculo, escrevendo uma crítica favorável ao projeto-resposta de Tavares, sem levar para o lado pessoal. Como a crítica é um elemento crucial para o trabalho do artista, ver tanto as palavras como o próprio crítico em uma situação de “cativeiro” por parte dos próprios agentes do teatro, certamente deve ter sido visto uma resposta ameaçadora, em tom jocoso.

Desta forma, a paródia não consiste apenas em um ataque agressivo por meio do tom jocoso, mas também em fazer releituras de obras, de acordo com a criatividade e o esforço do produtor. O texto televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, é uma paródia, ou seja, uma matéria-textual cômica com Mônica e sua turma – criações de Mauricio de Sousa –, representando o casal-título da peça trágica do bardo. Portanto, conclui-se que a paródia vai repetir – em seu interim – as formas e os conteúdos de um texto-matriz, propondo novas transformações, como alterar o teor

comunicativo, a tonalidade do texto e também alguns aspectos estilísticos (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 136-137), e quanto mais próxima ela estiver do original, mais reconhecida ela será.

Por fim, chegamos à penúltima fonte intertextual, o pastiche, a qual se constrói pela imitação de um estilo, ou seja, nas palavras de Ingedore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante, não somente devido ao aspecto formal de um gênero “mas pelo arremedo do estilo de um autor, dos traços de sua autoria” (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 141), como também uma forma de render homenagem ao autor que foi retextualizado pelo pastiche. A título de exemplo, trazemos Manuel Bandeira, com um poema fazendo alusão aos parnasianos:

À MANEIRA DE ALBERTO DE OLIVEIRA

Esse que em moço ao Velho Continente  
Entrou de rosto erguido e descoberto,  
E ascendeu em balão e, mão tenente,  
Foi quem primeiro o sol viu mais de perto;

Águia da Torre Eiffel, da Itu contente  
Rebento mais ilustre e mais diserto,  
É o florão que nos falta (e não no tente  
Glória maior), Santos Dumont Alberto!

Ah que antes de morrer, como soldado  
Que mal-ferido da refrega a poeira  
Beija do chão natal, me fora dado

Vê-lo (tal Febo splende e é luz e é dia)  
Na que chamais de Letras Brasileira,  
Ou melhor nome tenha, Academia. (BANDEIRA, 1977, p. 434)

E *last, but not least*, a última estratégia intertextual consiste no plágio, na qual é evidenciada uma apropriação de um texto alheio sem informação da devida autoria. Tal atividade criminal é evidenciada em traduções onde não há indicação da autoria da tradução<sup>32</sup>, como também vemos de maneira clarividente em trabalhos acadêmicos.

O texto-base, nesse sentido, pode ser entendido como um produto midiático situado num contexto histórico específico, que será transitado para um outro contexto e suporte, cujo processo de produção é diferente do primeiro. Esse hipotexto é tido,

---

<sup>32</sup> A historiadora Denise Bottman possui um blog intitulado *Não Gosto de Plágio* (<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/>), no qual ela evidencia algumas traduções de obras canônicas que foram republicadas, sem indicação do nome do tradutor, por parte de editoras de reconhecimento, as quais “publicaram” estas traduções existentes como se fossem suas.

segundo Stam (2005), um conjunto de dados que estarão sujeitos à amplificação, subversão e/ou transformação, a partir da leitura e do entendimento de quem o adapta. Com isso, a intertextualidade de Kristeva e a transtextualidade de Genette expressam “a troca sem fim de textualidades mais do que a “fidelidade” ou a um texto anterior ou a um modelo pré-definido, e, então, impactam na nossa forma de pensar a adaptação” (STAM, 2005, p. 8, tradução minha<sup>33</sup>).

Nas palavras de Rosana Kamita, estudar uma adaptação/transcodificação de uma peça shakespeariana consiste em “pensar sobre essas eventuais modificações e suas implicações dramatúrgicas, quais os procedimentos adotados e prováveis objetivos postulados e se foram ou não atingidos” (KAMITA, 2010, p. 166-167), salvo que o palco permite o contato instantâneo com a representação da peça, enquanto a câmera em movimento propõe certa intimidade pelas visões panorâmicas naquela locação.

Ao propor um paralelo entre a ação cênica e a veiculação audiovisual, Stanley Wells (1982) diz que, em relação à televisão, o diretor não tem controle do produto que ele cria, pois a partir do momento em que o texto é veiculado numa estação televisiva, ele é um produto estático, sem possível alteração, enquanto que o teatro é o resultado do dinamismo entre os atores e a plateia, e o diretor, por meio da reação profícua na interação atores/plateia, é capaz de fazer possíveis alterações no próximo espetáculo. A partir desse paralelo, Wells (1982) tece a seguinte observação:

Uma fita de televisão, como um filme feito para o cinema, é estática; ela é em si mesma o mesmo [texto] a cada vez que é mostrado, mas o fato de que ele será mostrado em uma variedade de condições significa que os efeitos do diretor devem idealmente ser calculados com um amplo espectro de possibilidades em mente (WELLS, 1982, p. 262, tradução e colchetes meus<sup>34</sup>).

Ao pensar na visualização do texto que é apresentado ao espectador, é possível afirmar, a partir de Wells, que existem condições que são ora propícias ora dificultosas. No caso da televisão, mesmo que o texto possa ser veiculado mais de uma vez por ano, o espectador tem o conforto de estar numa sala de estar com a família ou amigos, frente à uma tela de tamanho considerável, e em contrapartida, assistir um programa de TV faz

---

<sup>33</sup> Original em inglês: “stressed the endless permutation of textualities rather than the “fidelity” of a later text to an earlier model, and thus also impact on our thinking about adaptation”.

<sup>34</sup> Original em inglês: “A television tape, like a film made for the cinema, is static; it is in itself the same each time it is shown, but the fact that it will be shown in a variety of conditions means that the director's effects should ideally be calculated with a broad spectrum of possibilities in mind”.

com que o espectador seja interrompido por ligações, barulho de crianças ou animais, distorcendo a concentração.

Quanto ao teatro, além da temporada em que o espetáculo circula na cidade, o espectador pode se levantar do assento e esticar as pernas, tomar um drinque, comer alguma coisa, ir ao banheiro, etc. Assim, tanto para Stanley Wells (1982) quanto para Robert Hapgood (1986), a televisão nos permite desfrutar desta experiência, fazendo com que sintamos parte daquele momento, como se o olhar da câmera fosse o nosso olhar para com aquele momento, o que não significa que o teatro ao vivo das peças shakespearianas tenha que ser representado da mesma forma nas versões cinematográficas e televisivas.

E isso é possível de justificar, pois os artistas dessas mídias têm novas maneiras de se desenvolver na interação com o texto, então os vemos de maneira diferente; surgem novos atores e os anteriores envelhecem e morrem, assim como a reputação deles se esvai; em questão de trilha sonora, surgem novos estilos de música; e em relação ao texto, surgem novas interpretações das peças, tanto acadêmicas quanto teatrais, e elas estão diante de nós com novas imagens do passado.

### **1.5 A Turma da Mônica e a Intermedialidade**

A Turma da Mônica é um produto de massa, com preços acessíveis e voltados ao público infantil, que perpetuam desde a sua criação, havendo um grande consumo por parte do público ao qual se destina, o que faz com que, em questões de mercado, seja amplamente divulgado e inovado. A criação de Mauricio de Sousa é um importante ícone da literatura infantil, pois suas narrativas quadrinísticas estão ligadas a temáticas contemporâneas (saúde, família, meio ambiente, educação, política, etc), como também tais narrativas estão presentes nas adaptações de grandes clássicos do cinema, como os abaixo elencados:





Imagem 1: Capas da Coletânea “Clássicos do Cinema”

Fonte: <https://loja.panini.com.br/panini/solucoes/Busca.aspx?fcp=11511>

No canto superior esquerdo, temos a capa do quadrinho “O Senhor dos Pincéis”, que é uma revisitação de “O Senhor dos Anéis”, trilogia de autoria de J. R. R. Tolkien. A segunda capa no canto superior direito corresponde ao Capitão América, super-herói das narrativas quadrinísticas da Marvel. No canto inferior esquerdo, vemos que se trata de uma paródia de “Vingadores – A Era de Ultron”, enquanto a capa do lado direito faz com que o leitor associe ao pôster do filme “Robocop – O Policial do Futuro”, de 1987, escrito por Edward Neumeier e Michael Miner e dirigido por Paul Verhoeven.

Realizar uma leitura comparativa entre os dois gêneros – quadrinho e cinema – proporciona um olhar acerca do humano, que seria a leveza em determinadas circunstâncias. No tocante ao respeito da transposição de filmes para a HQ, Pascal Lefèvre faz o seguinte parâmetro, partindo do eixo “contrário”:

O sucesso dos quadrinhos que serviram como base para as adaptações não explica completamente o sucesso das adaptações filmicas; tais filmes parecem atrair um público que raramente lê quadrinhos. Além disso, todas essas adaptações geraram um grande número de sequências cinematográficas (LEFÈVRE, 2012, p. 190).

Pascal Lefèvre traz quatro diferenças entre essas duas mídias, ao invés de dizer que existe equivalência entre elas, tendo como eixo norteador o termo que ele cunhou de “ontologias visuais incompatíveis”. A primeira diferença diz respeito às narrativas do quadrinho, que quando transpostas para o cinema, estão sujeitas à adições e exclusões, pois cada linguagem tem a sua própria maneira de contar uma narrativa, tornando dificultoso o trabalho do diretor, uma vez que determinada narrativa quadrinística pode não funcionar no cinema.

A segunda particularidade apontada pelo teórico alemão diz respeito à estrutura: enquanto a página da HQ é preenchida por uma determinada quantidade de quadros, a tela do cinema consiste num fotograma, que passa primeiramente pelo processo de filmagem e depois pela edição, ao passo que o traço do desenho e o quadro da página estão em simultânea associação.

A terceira ontologia incompatível apontada é a presença da linguagem sonora; o cinema conta com narração e trilha sonora, ao passo que a HQ se vale de onomatopeias, uso de balões para representar a fala do personagem ou pensamento, e da linguagem do silêncio, fazendo com que o leitor desta mídia a interprete. E por fim, a última divergência entre que HQ e Cinema está na imagem; ao passo que a linguagem sequencial da HQ é estática e traçada por mão de artistas, a imagem do cinema está em movimento e fotografada.

Entre a HQ e o cinema existem muitas semelhanças, como por exemplo o seu advento no final do século XIX, contexto marcado pela Revolução Industrial, o pontapé inicial para que isso acontecesse. À medida que a sociedade evoluía, o mesmo pode ser dito do quadrinho, que iniciou como um pequeno espaço nos jornais, indo para a caricatura, seguido pelo cartoon, até chegar ao formato como o conhecemos. O sucesso dessas mídias deve-se ao contexto em que se encontraram, pois é naquele momento que surge a cultura de massa.

Isso é melhor explicado por Laonte Klawe e Haron Cohen (1977), de que ambas as linguagens sempre estiveram próximas, seja pela reclamação ou pela conquista de fãs, como também em aspectos particulares a cada linguagem, permitindo que haja um desenvolvimento mútuo. Adaptar quadrinhos para o cinema não se limita apenas aos aspectos de sua narrativa e personagens, e sim a uma questão de estética, que permite o movimento das imagens via técnicas de filmagem.

O fato de haver uma justaposição das linguagens verbal e não verbal, a qual pode ser realizada de várias formas, geram determinados efeitos para a narrativa. E fora o

sentido produzido pela leitura dos quadrinhos de forma isolada, onde acontece essa justaposição, a narrativa só pode ser legível se palavra e imagem estiverem em igualdade, corroborando com a seguinte fala de Camila Figueiredo:

Por esse motivo, é possível afirmar que a transposição de quadrinhos para o cinema envolve mais aspectos do que as antigas teorias de adaptações filmicas de romances são capazes de apreender (FIGUEIREDO, 2011, p. 3).

Complementando o raciocínio dos autores, Moacy Cirne diz que HQ e cinema surgiram no advento de uma tecnologia em desenvolvimento e de uma vertente sociocultural marcada pela “nascente sociedade de massas, apresentam muitos pontos estruturados pelo mesmo denominador comum. Os primeiros, no interior dos jornais; o segundo, fundando seu próprio veículo” (CIRNE, 1975, p. 18). Dentre as características em comum entre essas duas mídias, é possível destacar: iluminação, enquadramento, profundidade de campo, elipses, portanto, as duas linguagens se mesclam.

Tal paralelo é explicável: enquanto o cinema consiste em sequência de imagens em movimento, os quadrinhos fornecem imagens fixas, propondo a ideia movimento através de técnicas ilustrativas. Pascal Lefèvre encerra o paralelo da seguinte forma

Filmes e HQs são mídias que contam histórias através de séries de imagens: o espectador vê pessoas atuando – enquanto em um romance as ações devem ser descritas verbalmente. Mostrar é narrar no cinema e nas HQs. Porém, enquanto as narrativas filmicas clássicas situam o espectador no centro do espaço diegético, os quadrinhos, por outro lado, estão firmados em uma tradição parodística (LEFÈVRE, 2012, p. 191).

Por meio de novas edições de quadrinhos, almanaques, livros de colorir, filmes, espetáculos teatrais, programas de TV, mídia digital – para celular ou computador –, a Turma da Mônica se faz presente em todos os suportes midiáticos possíveis que o seu público tenha acesso.

Embora as narrativas quadrinísticas da Turma da Mônica estejam ligadas a temáticas contemporâneas, como por exemplo o universo adolescente do Rolo, Tina, Pipa e Zecão, é comum depararmos com o humor situacional por parte de suas personagens: os planos infalíveis de Cebolinha e Cascão indo por água abaixo, Magali pensando em comida enquanto os personagens interagem com ela, Mônica com um jeito durão e meiga.

Em todas as narrativas, vemos que estas personagens estão sempre envolvidas em grandes peripécias, e em contrapartida, Mônica sana todas elas com Sansão, seu coelhinho de Pelúcia, cujo nome faz uma alusão à personagem bíblica dotada de grande força.

## 1.6 A paródia

A paródia tem sido uma constante dentro do campo das Artes, onde inicialmente pressupunha que esse fenômeno tinha como preceito ridicularizar ou tornar engraçado determinada particularidade de um elemento histórico, seja ele uma pintura, uma autoridade, algum fragmento literário, entre outros, porém a paródia não se resume apenas ao aspecto de zombaria ou de ridicularização.

Ela funciona como a maneira que o leitor/espectador conheça a herança literária; no caso desse objeto de pesquisa, a criança conhece a história de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica, mas cabe enfatizar que existe primeiro a familiaridade com os personagens provenientes dos quadrinhos, e que a paródia vai ocorrer não apenas no trânsito da linguagem visual (HQ) para o audiovisual (TV), mas no redimensionamento do drama.

Nesse estudo, a paródia contribui na formação do leitor, por meio da sua experiência de leitura; conforme argumenta Linda Hutcheon, para que a paródia exista, é necessária “uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis” (HUTCHEON, 1985, p. 96), como é caso da narrativa de *Romeu e Julieta*, marcada pela relação de desafeto entre as famílias Montéquio e Capuleto, e que logo após o baile, os filhos casam em segredo para, no clímax da peça, morrerem para ficarem juntos, tornando-se o arquétipo do amor juvenil.

A narrativa de Romeu e Julieta é marcada pela angústia, dor e lágrima, elementos esses que fornecem dramaticidade, assim como acarreta o tormento dos personagens. Quando contrastadas a história clássica e sua versão paródica, o leitor se depara com as nuances do drama e com a leveza que pode ser apresentado.

Essa faculdade de reconhecer a narrativa dramática do casal de Verona permite ao adaptador recriar a história de modo contrário e facilitando o acesso ao repertório shakespeariano. A paródia é uma estratégia transformadora dos textos, pois ela altera o vínculo que temos com a história conhecida e propõe um diálogo frutífero, não

comprometendo a “essência” da narrativa shakespeariana, mas proporcionando uma outra perspectiva da história.

A paródia se aproxima quando há a liberdade do tradutor em “se nutrir de outros textos além do original, livrando-se da prisão à fórmula única e redutora” (SOUZA, 1993, p. 36), e como bem ressaltou Haroldo de Campos (CAMPOS, 1981 apud SOUZA, 1993) a paródia exerce um diálogo não apenas com o original, mas com outras vozes textuais, e ao propor o estudo comparado, há de se levar em conta que a paródia não deve ser vista como uma estratégia derivativa, e sim uma maneira de não somente repetir o texto-base, como também inverter seus padrões e ser uma forma de homenagear o original, e parodiar não significa que o texto necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como bem enfatiza Linda Hutcheon:

Por esta definição, a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença [...]; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial (HUTCHEON, 1985, p. 54).

A pesquisa corrobora com a visão da teórica a respeito da noção de paródia, visto que o humor presente no nosso objeto não tem como intenção ridicularizar ou rebaixar o texto parodiado, uma vez que ela expõe o modelo parodiado e suas convenções, “através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem” (BEN-PORAT, 1979, p. 247, tradução minha<sup>35</sup>), pois uma obra de arte é resultado do paralelo e da oposição a um modelo que lhe é anterior.

No tocante à intertextualidade, a paródia e a transposição instauram associações do texto final com outros previamente lidos, e tais associações dispensam a intenção do autor, pois é o leitor que lhe dará um novo sentido, pois os escritores estão sempre recorrendo aos modelos anteriores, sem a necessidade de “estabelecer a distância entre o original autêntico (se é que existe, de fato, algum) e a réplica, numa apropriação livre” (MAZZI, 2011, p. 25). Assim, a paródia contrasta tanto a história cultural como a história da leitura do leitor/espectador do texto dramático, por meio do seu conhecimento prévio de mundo, uma vez que o leitor é uma rede de intertextos e a paródia provoca esse leitor para reconhecer a referência que lhe é apresentada e dar novo sentido ao texto parodiado.

---

<sup>35</sup> Original em inglês: through the coexistence of the two codes in the same message

Dito de outra forma, o caráter ridicularizador do texto-base não necessita ser o único componente da paródia, uma vez que parodiar é propor um deslocamento e ser um contraponto ao texto preexistente, com marcas de dramaticidade, corroborando que como não existe uma tradução literal, o mesmo pode ser dito em relação à existência de uma adaptação literal, pois segundo Linda Hutcheon (2011), os movimentos que ocorrem numa mesma mídia ou gênero textual irão propor novas mudanças e também, novos formatos, e quando esses deslocamentos ocorrem, é porque é necessária, por parte do adaptador, a devida adequação às especificidades do suporte onde serão inseridos.

Ao trazer *Romeu e Julieta* de Shakespeare em uma nova produção artística, por meio da paródia, Mauricio traz uma nova roupagem não apenas na construção das personagens, mas também na própria teatralidade do texto. Cabe ressaltar que o espetáculo *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* é também um produto intermediário, pois primeiramente ele surgiu como uma HQ, sendo transposta para o palco do teatro TUCA, da PUCSP, em seguida ressignificado no espaço urbano de Ouro Preto-MG e veiculado como uma programação na TV e depois veiculado em VHS, para ser ressignificado em 2013 em um musical.

Um elemento que merece destaque na construção paródica é o ritmo da narrativa; enquanto na peça escrita, a ação tende a demorar, na sua forma audiovisual existe agilidade, permitindo inclusive o estado de espírito da lágrima para o riso. Acrescenta-se a isso o fato de que a inversão do gênero trágico para a comédia e também à inversão de papéis dos atores que interpretam os personagens shakespearianos denotam espaço necessário para o advento do riso.

Em termos estruturais, a paródia permite tanto uma aproximação como distanciamento do clássico, denotando ao leitor e ao artista de possibilidade de se criar uma nova forma de linguagem, ou seja, a reconstrução da ficção sobre outra ficção.

Pode-se concluir que o vínculo com a fonte é crucial para a recepção da sua versão paródica, o que é determinante para o seu humor, tendo em vista que estamos tratando de uma história, que remodelou narrativas semelhantes e anteriores à ela, e que a contemporaneidade propõe uma nova interface, a da comédia, podendo até considerar *Romeu e Julieta* uma construção cômica dos hipotextos anteriores, e a produção televisiva da MSP uma paródia da paródia.

## CAPÍTULO 2

### Os humores de Chaucer, Shakespeare, Mauricio de Sousa e a peça televisiva

#### *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*

Este capítulo irá se debruçar sobre a presença da linguagem humorística em Chaucer, Shakespeare e Mauricio de Sousa. A justificativa para iniciar esse capítulo com Chaucer se deve à grande tradição literária inglesa, que começou justamente com e como este autor foi considerado matriz para o fenômeno trágico medieval, assim como seus precursores Dante, Boccaccio e Petrarca, os quais são intertextualizados em sua obra *Tróilus and Cryseide* em sua composição.

O fenômeno do humor e as suas causas provocadoras têm intrigado a humanidade por eras e embora seja verdade que quando nos perguntam por que rimos de uma piada, simplesmente respondemos porque é engraçada, não nos importando o *como* o engraçado suscitou gargalhada em nós. Tamanho incômodo fez com que uma gama de profissionais – tais como médicos, historiadores, filósofos, artistas, críticos literários, sociólogos e antropólogos – escrevessem inúmeras reflexões, porém sem chegar a uma explicação satisfatória, apenas concentrando-se em um ou outro aspecto da hilariedade.

Falar de riso e comicidade é adentrar num campo semântico elástico, contudo é necessário fazer uma delimitação dos referidos termos, salvo que diferentes autores usam um outro termo – cujo uso e significado são únicos – para a sua reflexão, como também pretende-se incorrer numa inconsistência para tratar do cômico. O tema desta tese é o humor, entretanto, é necessário analisar sua correspondência com o riso, a comédia e o cômico.

Embora o riso esteja associado ao corpo, a sua manifestação vai além da expressão corporal, que corresponde à “contração espasmódica e relaxamento dos músculos faciais com movimentos correspondentes no diafragma. As contrações associadas da laringe e da epiglote interrompem o padrão de respiração e emitem o som” (CRITCHLEY, 2002, p. 7-8, tradução minha<sup>36</sup>). Além do mais, Simon Critchley (2002) acaba indo na direção de Luiz Carlos Travaglia (1990), que vai considerar que essa reação fisiológica se deve não somente ao humor, como também “ao desdém, ao nervosismo, à idiotia (daí o sorriso alvar), mesmo à sem graça (daí o riso ou sorriso

---

<sup>36</sup> Original em inglês: “spasmodic contraction and relaxation of the facial muscles with corresponding movements in the diaphragm. The associated contractions of the larynx and epiglottis interrupt the pattern of breathing and emit sound”.

amarelo), a um ato reflexo, como no caso do recém-nascido que sorri para o adulto como quando nos fazem cócegas” (TRAVAGLIA, 1990, p. 66).

Tal concepção física provém de Hipócrates e Galeno, uma vez que a contração do diafragma estaria associada ao equilíbrio/desequilíbrio de quatro líquidos corporais, a saber: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra. Quanto maior a concentração de um desses líquidos, maior a sua inclinação para um tipo de humor. Portanto, se o riso é evidentemente físico, o cômico é psicológico, ou seja, está associado “ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso” (PAVIS, 2015a, p. 58). Em outras palavras, o riso pode ser causado de modo inusitado: pela comicidade na esfera do real e na esfera artística (PAVIS, 2015a, p. 59), melhor dizendo, o cômico corresponderá – de acordo com Pavis (2015) – àquilo “que for reinvestido pela ação humana e responder a uma intenção estética” (PAVIS, 2015a, p. 59). Como o teatro e a televisão são estéticas da representação imediata, nada mais justo o riso ser suscitado através das ações dos atores, tanto pela sua caracterização (indumentária e maquiagem), como também pela performance vocal – tipo de sotaque, a sua dicção.

Dentro do campo teatral, nos deparamos com o gênero comédia, cujas características principais em sua composição são os personagens simples, o desenvolvimento da narrativa recheado de peripécias com um desfecho feliz, visando provocar o riso na plateia. Como contraparte da tragédia, a comédia “vive da ideia repentina, das mudanças de ritmo, da inventividade dramatúrgica” (PAVIS, 2015a, p. 53).

A comédia permite ao seu espectador a desconstrução dos heróis e colocá-los em situações atípicas de seu universo de grandeza, com inversão de valores, retratados com muita ironia por parte do comediógrafo – representado pela personagem irônica – e, de certa forma, extravasar desejos libidinosos. Resumidamente, a comédia viola os padrões, fazendo com que seu espectador ria de algo inesperado e que, de certo modo, era previsível. Ivo Bender (1996) vai falar, por exemplo, do castigo e da tortura, que na narrativa trágica são vistos como sinônimos de punição, enquanto na comédia são fontes de riso. O humor, enquanto ferramenta oral e artística, irá romper com a tradição hierarquizante, expor ao leitor tudo que estava velado, e desconstruir o que está cristalizado.

Dos feitos intelectuais de Chaucer, por conhecer os idiomas do continente europeu, este autor concentrou sua produção pelo inglês falado em Londres. Nesse sentido, Anthony Burgess afirma que Chaucer teve de “trazer algo de sua elegância para



o inglês [...]; teve também que esquadriñar os contos e as histórias da Europa para encontrar seu assunto” (BURGESS, 2008, p. 40). E ele não se separa de sua narrativa, devido ao fato de representar de forma bastante complexa e convincente “toda uma realidade social, eis o legado que esse escritor inglês deixa para a literatura e a história” (MEDEIROS, 2007, p. 12). Além da apropriação da literatura italiana vigente, Chaucer soube remediar o conceito de tragédia em sua obra medieval, os *Canterbury Tales* e também em *Troilus and Cryseide*, pois além de questões de empréstimos diretos, *Romeu e Julieta* tem muito em comum com essa obra de Chaucer. As semelhanças incluem manipulação de personagens, atitudes em relação ao amor e à morte, o uso de comédia dentro da tragédia e imagens.

Shakespeare, por sua vez, se vale desse recurso chauceriano, mesmo em suas tragédias, em doses razoáveis que façam sentido na narrativa dramática. E para finalizar, temos Mauricio de Sousa, o qual se valerá do recurso da paródia, metalinguagem e intertextualidade para a composição de seus quadrinhos como também da obra televisiva, uma vez que temos a apropriação de uma tragédia shakespeariana que foi transformada em comédia.

Após a exposição de como cada um destes autores manuseou a linguagem humorística em sua composição, finalizamos este capítulo apresentando a nossa obra televisiva *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, por meio dos elementos da adaptação intercultural, elencados por Marcel Silva (2013).

## 2.1 O humor em Chaucer - *Tróilo e Créssida* revisitados em *Romeu e Julieta*

*Romeu e Julieta* não se inspirou na tradição da tragédia clássica; é uma das primeiras tragédias de amor inglesas, dramatizando uma história que veio para a Inglaterra da novela italiana através da França. Antes que Shakespeare escrevesse *Romeu e Julieta*, os personagens principais haviam sido colocados ao lado de *Tróilo e Créssida* como arquétipos do amor. Os dois casais são iguais não por serem apenas modelos de amor, mas sim modelos do amor trágico, podendo ver que *Romeu e Julieta* de Shakespeare sucedeu *Tróilo e Créssida* de Chaucer como a única e mais importante tragédia do amor na poesia inglesa, o arquétipo instaurado.

Não surpreende o leitor/espectador um espetáculo de assassinato, intriga e destino violento, mas um texto carregado de inúmeras emoções; a natureza vulnerável do amor e o capricho do Destino são as principais raízes da trágica mudança de eventos. Seja o

que for que pense sobre a questão da culpa trágica nesta peça, não resta dúvida de que o herói não se torna um criminoso; a morte não é o resultado de maquinações vis e o problema do sofrimento humano aparece em um aspecto diferente. Para Dieter Mehl, a escolha original do assunto e do tema evidenciam que Shakespeare “estava buscando por novas formas de tragédia que permitiriam uma maior variedade de estilo e uma relação mais próxima entre a peça e o público” (MEHL, 1986, p. 20, tradução minha<sup>37</sup>).

É provável que Shakespeare conheça o famoso poema de Chaucer na fase inicial de sua carreira e é possível constatar que *Tróilo e Créssida* se aproxima de *Romeu e Julieta*, com a imagem em movimento do amor condenado inscrito num mundo complexo governado pelo egoísmo e o ódio, como no poema chauceriano. A questão da tragédia se deve ao fato que amor e morte partilham de uma conexão única desde o início das peças trágicas, tornando-se um tema central.

Sobre *Tróilo e Cressida* como fonte para *Romeu e Julieta*, melhor dizendo, como hipotexto, podemos comparar essas narrativas acerca da temática amorosa: enquanto *Romeu e Julieta* é um texto marcado pelo amor puro, *Tróilo e Créssida* é um texto marcado por luxúria e infidelidade. Acerca da semelhança nessas narrativas, os protagonistas têm desejo um pelo outro, assim como eles recebem ajuda de outros personagens, e ainda Romeu e Tróilo partilham da sensação de um coração partido.

Romeu e Julieta demonstram afeto recíproco e vemos nessa peça de Shakespeare que existe paixão em suas palavras. Suas contrapartes chaucerianas têm uma relação mais física e desonesta, e embora Créssida afirme que tem amado Tróilo por dias e meses, o rapaz duvida de seu amor e de sua honestidade. Contudo, ele cede e confessa seu amor, ao passo que Créssida dá a entender que simplesmente quer fazer sexo com ele, o que nós, como leitores, descobrimos mais tarde.

Depois de descoberta a traição de Créssida e estar de coração partido, Tróilo roga a seguinte praga:

Quem há agora de confiar na palavra de alguém?  
Ai, eu nunca teria pensado, antes disso,  
Que você, Créssida, poderia mudar.  
Seu coração vil jamais imaginei que fosse assim  
A ponto de me destruir assim. Ai, seu nome pela verdade  
Se foi e se perdeu, e que agora é a minha verdade (CHAUCER, 2001,  
p. 438, tradução minha<sup>38</sup>).

<sup>37</sup> Original em inglês: “Shakespeare was casting about for new forms of tragedy that would allow for a greater variety of style and a closer relationship between play and audience”.

<sup>38</sup> Original em inglês: “I never thought your heart so cruel is/ as to slay to me thus/. Alas, your name for truth/ is lost and gone, and that is now my ruth.”

Embora essa praga denote ser uma condenação, é possível averiguar que Tróilo realmente a amou, mas sua masculinidade foi ferida. Logo, a infidelidade está imbricada no relacionamento de Troilo e Créssida, o que não vemos em Romeu e Julieta.

De acordo com Henry Ansgar Kelly (1989), no período da Idade Média o conceito de tragédia só veio a existir com Chaucer, embora esta palavra pudesse significar coisas bastante diferentes, e segundo o próprio pesquisador, a acepção mais provável para conceituar a tragédia era de livro (narrativa), uma vez que era comum “considerar “a Bíblia e outras tragédias” como histórias humorísticas” (KELLY, 1989, p. 191, tradução minha<sup>39</sup>).

Se o conceito de tragédia consiste na representação das virtudes dos homens, cujo diálogo é marcado por uma linguagem ornamentada e também interpretada no espetáculo cênico, suscitando um efeito catártico de temor e piedade no espectador, e cujo fim destinado ao personagem trágico é a sua punição por sua desmedida, tem-se o entendimento de que a tragédia, para Chaucer, consistia na queda de um personagem exaltado da prosperidade para a miséria “e que tal desastre se devia principalmente às maquinações da Fortuna, embora as considerações morais também possam entrar” (ATKINS, 1952, p. 159, tradução minha<sup>40</sup>).

A partir da fala acima, é possível constar que há um rompimento do preceito aristotélico e adoção do modelo helenístico, também chamado por Atkins de pós-clássico ou pós-aristotélico, onde a inversão dos feitos dos personagens heroicos é causada não pelas ações do personagem, mas pela deusa Fortuna, e, em menor grau, aos fatores morais. Em *Tróilo e Créssida*, vemos a seguinte passagem sobre a Fortuna:

Fortuna, aquela que controla  
o destino de todas as coisas (assim como  
Passam por ela a providência e disposição do  
grande Jove, assim como passam os reinos  
de geração a geração, ou sem continuação)  
começou a arrancar as plumas brilhantes de Tróia  
dia após dia, até acabar a alegria (CHAUCER, 2001, p. 430, tradução  
minha<sup>41</sup>).

<sup>39</sup> Original em inglês: “drawing on ‘the Bible and other tragedies’ for humorous stories”.

<sup>40</sup> Original em inglês: “and that such disaster was due mainly to the machinations of Fortune, though moral considerations might also enter”.

<sup>41</sup> Fortune, who all the permutation/ of things controls (as is committed/ to her through providence and disposition of high Jove, as how kingdoms are fitted/ to pass from folk to folk, or be unseated),/ began to pluck the bright feathers of Troy/ from day to day, till it was bare of joy.

Atkins atribui à personagem Fortuna uma carga de manipuladora do destino da vida do homem, cujo poder é incalculável e que “persistiu durante todo o período medieval, [...] nenhuma mera ficção literária, mas um poder vivo, que exerceu uma profunda influência sobre o pensamento contemporâneo” (ATKINS, 1952, p. 160-161, tradução minha<sup>42</sup>). Esta entidade mitológica conduziu a humanidade a inúmeros males, principalmente os desastres imprevistos que dominaram os homens nobres e virtuosos, de acordo com a ideia aceita de tragédia, portanto, a concepção de tragédia chauceriana se resumia aos caprichos da Fortuna. O fato de o escritor inglês apresentar a Fortuna como causadora das desgraças que atingem os homens virtuosos - e não a sua malignidade - revela-se bastante significativa como o conceito de tragédia.

Das presenças que se manifestam em Chaucer, é notória a presença intertextual dos autores italianos Boccaccio, Dante e Petrarca; o primeiro é o mais evidente, uma vez que Chaucer tirou do “Decameron” o plano geral e a estrutura para compor os *Canterbury Tales*, como também foi de *Teseida* e *Filostrato* o conteúdo assimilado pelo poeta inglês para compor *O Conto do Cavaleiro* e *Troilus and Criseyde*, respectivamente.

Petrarca é o mais sutil influente na produção chauceriana, pois foi da narrativa de Griselda que Chaucer compôs *O Conto do Estudante*, baseada na versão latina da história de Griselda. Quanto a Dante, o autor da *Divina Comédia* serviu como intertexto para o contista inglês ter acesso aos grandes nomes da Antiguidade Clássica, como também Dante ofereceu episódios reais da vida italiana de seu tempo, como por exemplo, o famoso episódio de Conde Ugolino ecoando no *Conto do Monge*, onde Chaucer (2014) reconhece a superioridade do poeta peninsular, afirmando:

Mas não quero alongar esta tragédia. Quem quiser saber mais a seu respeito, leia um poeta célebre da Itália, o grande Dante, e nele há de encontrar, ponto por ponto, a história toda e sem nenhuma falha (CHAUCER, 2014, p. 347).

Como Chaucer teve influência da literatura italiana (Dante, Boccaccio, Petrarca), é natural que, a partir deles, Chaucer conceituasse a tragédia como um elemento estilístico de forma poética e conteúdo estático, sem relacioná-la aos infortúnios

---

<sup>42</sup> Original em inglês: “Already in decadent Rome the goddess Fortuna had been regarded as a capricious and ruthless deity, gifted with occult power over the lives of men; and as the goddess of Chance she persisted throughout the medieval period, a mutable and incalculable force, no mere literary fiction but a living power, which exercised a profound influence on contemporary thought”.

(KELLY, 2000), uma vez que “muitas ou mais definições de tragédia incluíam um final infeliz; mas o final, em geral, referia à merecida retribuição visitada pelos perversos” (KELLY, 2000, p. 140, tradução minha<sup>43</sup>). E uma vez que o conceito de tragédia provinha de Aristóteles, na Idade Média o entendimento deste gênero dramático se enraizou de uma maneira “que tendemos a assumir que também [...] Aristóteles estava trabalhando a partir de uma definição medieval de tragédia e tendemos a editar ou ignorar o reconhecimento das tragédias com finais felizes” (KELLY, 2000, p. 139-140, tradução minha<sup>44</sup>).

O *Decamerão* de Bocaccio tinha como intenção apresentar ao leitor os exemplos de “pecadores”, mas é certo que grande parte dos protagonistas não correspondem a tal adjetivação, pois alguns são virtuosos e outros não possuem culpa. Portanto, a ideia de pecado, segundo a concepção cristã, é vasta para averiguar a tragicidade no caráter do personagem, sendo “apenas decorrência da composição verossímil de personagens que, representando seres humanos, não podem ser perfeitos” (AZEVEDO, 2002, p. 373).

A partir da obra boccacciana, Chaucer foi capaz de modelar um conceito de tragédia, em sua acepção mais moderna, cujo clamor “lamenta a queda inesperada dos reinos virtuosos” (KELLY, 1993, p. 171, tradução minha<sup>45</sup>), e no tocante à relação entre a tragédia e a forma dramática, Chaucer traz no “Conto do Monge” – presente em seus *Contos da Cantuária* – o seguinte registro:

Vou lamentar, em forma de tragédia, a desventura dos que estiveram em posições elevadas e, em seguida, tombaram das alturas para atribulações inexoráveis. Se a Fortuna resolve se afastar, não há maneira alguma de impedi-la; por isso, que ninguém tenha confiança na cega prosperidade! Sirvam de alerta estes exemplos que aqui seguem, antigos e reais (CHAUCER, 2014, p. 327).

Os personagens que sofreram nas mãos da Fortuna são os seguintes: Lúcifer, Adão, Sansão, Hércules, Nabucodonosor, Baltazar, Zenóbia, Pedro (Rei de Castela e de Leão), Pedro de Lusignan (Rei de Chipre), Bernabó Visconti, Ugolino (Conde de Pisa), Nero, Holofernes, Antíoco, Alexandre Magno, Júlio César e Crespo. Portanto, vemos que estes personagens representam para o leitor a recomendação sugerida pela advertência do monge: “*Sirvam de alerta*”, o que nos faz inferir que Chaucer concebia a tragédia da

<sup>43</sup> Original em inglês: “that many, or most, definitions of tragedy included an unhappy ending; but the ending usually referred to deserved retribution visited upon the wicked”.

<sup>44</sup> Original em inglês: “that we tend to assume that [...] Aristotle was working from a medieval definition of tragedy, and we tend to edit out or ignore his recognition of tragedies with happy endings”.

<sup>45</sup> Original em inglês: “bewails the unexpected overthrow of happy kingdoms”.

seguinte forma: a vida sem desastres seria uma forma de prevenção dos infortúnios. No próprio conto do monge, quatro personagens caem por conta da intervenção da Fortuna: Lúcifer, Adão, Nero e Nabucodonosor. Em contrapartida, a vida virtuosa não impede o preceito de que a Fortuna pode prejudicar a todos os personagens do referido conto, como é o caso do Rei Pedro, Bernabó e Visconti, que não demonstram falta de caráter e que não podem ser acusados disso.

No Prólogo do Livro 1 de *Tróilo e Créssida*, Chaucer reitera a ideia de dupla tristeza de tal maneira que fazer referência às últimas dores dos protagonistas no final:

Preste atenção agora com boa intenção,  
pois agora vou diretamente ao meu assunto,  
onde você pode ouvir a dupla tristeza  
de Tróilo, apaixonado por Créssida,  
e como ela o abandonou antes de morrer (CHAUCER, 2016, p. 9,  
tradução minha<sup>46</sup>).

Nesta obra, a Fortuna aparece como a senhora do Destino (Livro III, versos 617-20), a manipuladora e causadora de eventos misteriosos (Livro III, versos 617-20), porém é o próprio Tróilo que confessa a causa de sua queda pelo seu próprio erro (Livro V, verso 1684). Chaucer faz mais do que suavizar a explicação feliz da experiência humana, como também não se esquivava do polo extremo do modo trágico, o polo do destino inevitável, como o aceita e também admite outra possibilidade igualmente tentadora: a responsabilidade humana é um fator nesse destino.

Estes vieses são mantidos de forma equilibrada, tal como o destino e o vício humano são delicadamente ponderados nas tragédias gregas. Portanto, Tróilo nos é apresentado como um personagem moralmente e intelectualmente sem carga de culpa devido ao destino que está fadado, e devido a isso, qualquer tipo de protagonista defeituoso “pode ser facilmente adaptado à teoria da tragédia de Chaucer, e os leitores que encontraram Tróilo dotado de algum tipo de “falha trágica” podem encontrar um paralelo no Conto do Monge (KELLY, 1993, p. 173, tradução minha<sup>47</sup>).

Com relação à *Romeu e Julieta* de Shakespeare, o poema de Chaucer nos propõe os seguintes paralelos: ou serviu como uma influência direta para a peça homônima de

<sup>46</sup> Original em inglês: “now listen to me, with all good intention:/for now I’ll go straight to my matter, here,/in which you may the double-sorrows hear/of Troilus’s love of Cressid, she, by his side,/and how she forsook him before she died”.

<sup>47</sup> Original em inglês: “any sort of faulty protagonist can be readily accommodated to Chaucer’s theory of tragedy, and those readers who find Troilus to be endowed with some sort of tragic flaw can find a parallel in the Monk’s Tale”.

Shakespeare – *Tróilo e Créssida* – ou uma coincidência para *Romeu e Julieta*, na qual “duas versões independentes de uma espécie de tragédia do amor ideal se assemelham” (THOMPSON, 1976, p. 28, tradução minha<sup>48</sup>), e é possível encontrarmos vestígios deste poema não só pela temática romântica, mas pela estrutura narrativa marcada pelas convenções épicas e trágicas, o manuseio das fontes europeias e a elaboração das sentenças (THOMPSON, 1976, p. 27).

No tocante ao humor presente em Chaucer, George Saintsbury (1908) pontua que a linguagem humorística servia para realçar “grande parte da combinação de vivacidade e veracidade” no retrato que Chaucer fazia de todos os tipos (SAINTSBURY, 1908, p. 282, tradução minha<sup>49</sup>). Portanto, o humor na Idade Média era, por assim dizer, a essência do artista e da sua arte, conforme aponta Louis Cazamian (1952), e no tocante à representação dos vícios humanos em sua obra, a linguagem humorística propõe dizer um sentido e significar outro, mais precisamente aquilo que não diz, “acrescentando uma sugestão por sua própria indireta. Assim como sua questão [o humor na obra chauceriana] reside em contrastes, sua maneira é uma inversão, uma transposição” (CAZAMIAN, 1952, p. 66, tradução minha<sup>50</sup>, colchetes meus).

Arthur Brooke, cujo *Romeu e Julieta* antecede o de Shakespeare, tinha conhecimento do poema de Chaucer e se apropria deste texto medieval, e ao contrário do que se pensa em relação ao seu “Address to the Reader”, é possível constatar que o propósito de Brooke era intensificar o teor emocional da matriz chauceriana em vez de propor uma filosofia moral que condena o amor dos jovens apaixonados (cf. THOMPSON, 1976). Se Brooke fez isso, é bem provável que Shakespeare tenha feito isso também, com “um interesse mais consciente e positivo na natureza da grandeza da obra [chauceriana]” (THOMPSON, 1976, p. 28, tradução minha<sup>51</sup>, colchete meu).

Cientes da genialidade de Chaucer em sua época, seguimos para Shakespeare, que também recorreu a muitas obras – principalmente da literatura clássica – para compor as suas peças, como também do próprio Chaucer. A literatura é uma rede de muitas fontes, pois sempre encontramos resquícios de um ou outro autor, como é o caso de Chaucer trazer suas leituras dos escritores italianos. E como Chaucer e Shakespeare estão inseridos no cânone inglês, é pertinente mostrar até que ponto o humor de Chaucer

<sup>48</sup> Original em inglês: “two independent versions of a sort of ideal love-tragedy will resemble each other”.

<sup>49</sup> Original em inglês: “a great deal of the combination of vivacity and veracity”.

<sup>50</sup> Original em inglês: “adding point to a suggestion by its very indirectness. Just as its matter lies in contrasts, its manner is an inversion, a transposition”.

<sup>51</sup> Original em inglês: “he might have taken a more self-conscious and positive interest in the nature of the work's greatness”.

contribuiu para a produção dramática de Shakespeare, que certamente usufruiu não só de seus contos, mas também de outras variantes textuais, e com essa renovação textual, atingiu ao que Bloom nominou como “invenção do humano”. Analisar uma tragédia shakespeariana consiste em prestar atenção na construção dos personagens, pois são suas ricas falas que dão ao pesquisador o material de análise, de acordo com Bakhtin:

Quando analisamos as tragédias de Shakespeare, também observamos a transformação sucessiva de toda a realidade – que age sobre suas personagens – em contexto semântico dos atos, pensamentos e vivências dessas personagens: ou verificamos diretamente as palavras (palavras das feiticeiras, do fantasma do pai, etc.) ou acontecimentos e circunstâncias, traduzidos para a linguagem do discurso potencial que interpreta (BAKHTIN, 2003, p. 404).

A partir da fala de Bakhtin, é necessário que, enquanto leitores, levemos em consideração o modo como cada personagem é construído pelo bardo, e uma vez que o vocábulo *drama* remete a ação, a interação entre os personagens e o desencadear das suas ações é rica em material para análise. Para o filósofo russo, a polidez da linguagem em Shakespeare é notável, pois o autor inglês demonstrava em representar uma realidade, por meio da ficção, que se tornou atemporal:

Os tesouros dos sentidos, introduzidos por Shakespeare em sua obra, foram criados e reunidos por séculos e até milênios: estavam na linguagem, e não só na linguagem literária como também em camadas da linguagem popular que antes de Shakespeare ainda não haviam penetrado na literatura, nos diversos gêneros de formas de comunicação verbalizada, nas formas da poderosa cultura popular (predominantemente nas 4 formas carnavalescas) que formaram ao longo de milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (dos mistérios, farsas, etc.), nos enredos que remontam com suas raízes à Antiguidade e pré-histórica e, por último, nas formas de pensamento. Shakespeare, como qualquer artista, não construía suas obras a partir de elementos mortos nem de tijolos, mas de formas já saturadas, já plenas de sentido (BAKHTIN, 2003, p. 363).

Shakespeare é considerado cânone porque suas obras são atemporais, como também estão carregadas de verossimilhança, e essa linguagem faz a natureza humana reverberar em obras literárias que tem um nexos intertextual com Shakespeare. Logo, pode-se dizer que o dramaturgo canonizado não pertence ao seu tempo, mas a todos, conforme ressalta Bakhtin, pois uma obra literária “se revela antes de tudo na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode fechá-la nessa época:



sua plenitude só se revela no *grande tempo*” (BAKHTIN, 2003, p. 364). Para Shakespeare, o ser humano é quem lhe interessava, uma vez que as suas ações no palco e interação com demais personagens é que foram capazes de inseri-lo na literatura universal.

A relevância da dramaturgia shakespeariana na contemporaneidade respalda no modo como suas narrativas são atuais, dada a caracterização complexa de cada personagem e a temporalidade significativa de quatro séculos que o separam de nós, não havendo distanciamento. Além disso, Shakespeare tem perpetuado não apenas no Cinema e no Teatro, mas em outras esferas artísticas, que resgataram e ressignificaram a riqueza da sua escrita, superando a própria fronteira cultural, proporcionando olhares sincréticos à sua obra. Resumir *Romeu e Julieta* a uma tragédia de amor é torná-la simples, contudo, a leitura dessa peça nos permite ver a mão do dramaturgo nos conduzindo e nos mostrando a sua habilidade em retratar o liame entre a paixão e o desejo de ficar ao lado de quem se ama, a todo custo.

A obra de Shakespeare traz reflexos de seu tempo, e que não apenas transitaram de um século para outro, como modificou o pensamento dominado pela filosofia cristã medieval para o pensar o ser humano, aquele que está no centro em relação ao *logos* que ordena o mundo, conforme assinalado por John Gassner (2007):

Shakespeare é singular apenas em sua imensa faculdade de assimilar o fermento intelectual de seu tempo, de associá-lo convincente e apropriadamente a personagens vivos, e de fixá-lo no molde de suas situações dramáticas com um considerável efeito de justeza e de inevitabilidade dramática. E porque esses pensamentos são captados com a intensidade de algo recém-descoberto, porque tudo é sentido por ele com êxtase, paixão e singularidade, Shakespeare parece um dramaturgo mais abrangente que qualquer outro que o tenha seguido. Ele assimila a Renascença elisabetana como que por osmose (GASSNER, 2007, p. 247).

A Renascença inglesa, como é conhecido o período de Shakespeare, como o próprio nome deste contexto histórico assinala, propõe uma nova restauração e ampliação do passado, onde textos da cultura clássica, antes limitados aos domínios da Igreja, vêm à tona. Anatol Rosenfeld, grande crítico teatral, vai observar que a transição do teatro medieval para o teatro renascentista irá romper no espaço do palco, antes limitados à praças públicas, para o espaço aberto ao público, cujas cenas são performadas segundo a ordem dos fatos, e além disso, o teatro onde se situa Shakespeare trará o espectador para o seu centro (ROSENFELD, 1996, p. 129).

Dessa forma, é possível ver uma combinação das reflexões de Rosenfeld com as de Bakhtin e Park Honan (2001), onde o último nos diz que a tensão é um elemento-chave nas composições de Shakespeare; o bardo estava retratando, por meio de seus personagens, elementos como uma pressão intensa (como é o caso de *Hamlet*), o sentimento de amargura (como vemos em *Rei Lear*), podendo dizer que esses personagens eram “como o resto de nós, dadas as esperanças, os arrependimentos e os desesperos que invadem todas as psiques” (HONAN, 2001, p. 349).

Quando se tratar de abordar a natureza humana, dado o fato que Bloom atribui ao bardo a alcunha de “inventor do humano”, além de se consagrar como artista renomado no teatro, Shakespeare era, antes de tudo, um ser humano, e foi capaz de dar profundidade no mundo que vivemos em suas peças, conforme as palavras de Park Honan:

Longe de criar temas a partir do nada, Shakespeare elaborava tensões; respondia a lembranças marcantes, a pressões intensas, constantes ou penosas até à mais pura amargura – o que equivale dizer que era como o resto de nós, dadas as esperanças, os arrependimentos e os desesperos que invadem todas as psiques (HONAN, 2001, p. 349).

E Honan vai na mesma linha de raciocínio de Harold Bloom (2001), que afirma que o grande feito do bardo foi criar e dar vozes aos seus personagens, cada um à sua particularidade, ou seja, Shakespeare oferece ao seu leitor/espectador um universo de vozes “a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados” (BLOOM, 2001, p. 19). Dessa maneira, é possível averiguar as reflexões de Honan e Bloom nas palavras de Caroline Spurgeon, a qual afirma que Shakespeare era um observador nato do comportamento do ser humano, e que a rotina diária lhe despertava o interesse (SPURGEON, 2006).

Harold Bloom (2001), em sua obra *Shakespeare: A Invenção do Humano*, expõe que o leitor/espectador, ao ler as peças do Bardo, terá a impressão do que é que vem a ser o humano e a sua natureza, nominando Shakespeare como o seu inventor, ou seja, o responsável por despertar emoções e sensações e trazer à tona as muitas faces do homem, como as angústias e os medos, as paixões – como é o caso de *Romeu e Julieta* – e a ambivalência da força e fraqueza na vida. A peça *Romeu e Julieta*, fora o caráter consagrado como drama da literatura ocidental, é repleta de cenas cômicas, com elementos cômicos. Além disso, o dramaturgo elaborou a peça, ressaltando que a

performance do ator fosse valorizada no desenrolar da ação dramática, evitando a superficialidade.

A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana. Johnson não chega a dizer que Shakespeare nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor da *mimese* shakespeariana: “A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente”. Acima de tudo, um crítico empírico, Johnson sabia que a realidade se altera; na verdade, realidade é mudança. Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria (BLOOM, 2001, p. 26).

De acordo com Bloom (2001), é a partir de Shakespeare que tem início a construção da tradição literária do humano, que antes fora pressuposta ainda na Antiguidade Clássica e retomada por ele. Por humano se tem o conceito daquele indivíduo que não mais é regrado pelos caprichos dos Deuses ou da Fortuna, e que se emancipa e cuja voz é bradada e escutada por todos aqueles que estão ao seu redor, como também é aquele que é dono de seu próprio destino. Portanto, aquele homem pré-estabelecido na filosofia medieval cristã, é capaz de ter uma perspectiva de si e do seu mundo, algo antes censurado pela vontade divina, onde o homem tem o seu destino traçado.

Os personagens antes de Shakespeare, segundo a proposição de Bloom, eram considerados imutáveis, incapazes de desenvolver um olhar sensível em detrimento de sua relação para com os deuses, e quando Shakespeare surge, os personagens são cientes de si e se desenvolvem, sem se preocupar com o olhar superior de uma entidade.

Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados (BLOOM, 2001, p. 19).

As personagens shakespearianas estão em contínuo processo de seu próprio desenvolvimento, ou seja, a sua transformação decorre das escolhas que fazem e suas consequências (BLOOM, 2001, p. 19), e as suas vozes, mesmo em se tratando das personagens secundárias, são de teor único, e de uma complexidade interna tão bem

elaborada, que este olhar particular trazido pelo dramaturgo, adentrando o interior do ser humano é o que se pode pensar como a representação universal do homem. Pode-se pensar as personagens shakespearianas como uma metáfora do espelho, onde uma máscara é refletida, mas não de modo suavizado; o homem é um conjunto de “eus” e são esses “eus” que constituem a sua unidade plural.

O espectador não irá se deparar com um herói, e sim com um indivíduo que age e pensa como ele, e que poderia estar ocupando o mesmo espaço que ele na plateia. O mérito de Shakespeare, a sua invenção do humano, está no fato de que ele, enquanto um ficcionista do drama, traz a natureza humana em circunstâncias reais (JOHNSON, 1908, p. 14-5).

## 2.2 O humor em Shakespeare – O caso de *Romeu e Julieta*

Apesar dos temas que figuram em suas obras não serem dotados de tamanha originalidade – uma vez que o enredo de *Romeu e Julieta* proveio de mitos já existentes –, a escrita do dramaturgo foi capaz de representar a natureza multifacetada e complexa do ser humano, assim como o bardo foi capaz de trazer para o palco, na figura do ator, os sentimentos e devaneios de forma peculiar.

Não apenas as versões cênicas de suas peças, como também versões televisivas e cinematográficas foram capazes de assimilar e trazer o conteúdo assimilado pelo escritor inglês pela visão de um diretor – uma vez que a obra é aberta, conforme asseveramos anteriormente, permitindo um sem número de interpretações e releituras de seu conteúdo, conforme pondera William S. Burroughs em sua epígrafe no livro *Uma Teoria da Adaptação*, de Linda Hutcheon:

No fim das contas, a obra de outros escritores é uma das principais fontes de input para o escritor, então não hesite em utilizá-la; não é porque alguém teve uma ideia que você não pode se apropriar dela e lhe dar um novo desdobramento. As adaptações podem se tornar adoções bem legítimas (BURROUGHS *apud* HUTCHEON, 2011, p. 6).

Partindo da natureza chauceriana, o entendimento de Shakespeare para a tragédia pode ser melhor visto não somente nos títulos de suas peças, mas no uso que ele faz do termo: tragédia refere-se aos desastres – sem aviso – para pessoas de todos os envolvidos, mas principalmente para os inocentes. Cabe enfatizar que foi de *Tróilo e*

*Créssida* que Shakespeare tirou o contexto necessário para compor *Romeu e Julieta*, e além disso, o preceito de que o Tempo e suas reviravoltas é enfatizado tanto em Shakespeare como foi em Chaucer, conforme ressalta Bloom (2001):

A natureza humana em Chaucer é, essencialmente, a de Shakespeare: o elo mais forte entre os dois maiores poetas ingleses estava no temperamento, sem ter qualquer cunho intelectual ou sociopolítico. Morre o amor ou morrem os amantes: eis a pragmática dos dois poetas, ambos infinitamente sábios em sua experiência (BLOOM, 2001, p. 124-125).

Uma qualidade dinâmica presente na tragédia elisabetana consiste no reconhecimento do caráter individual, “de um interesse ardente em suas potencialidades para o bem ou para o mal, sua corruptibilidade, bem como seu poder estimulante para inspirar e impressionar” (MEHL, 1986, p. 5, tradução minha<sup>52</sup>), como nos mostra Hamlet no Ato II, Cena II:

Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e benfeito em forma e movimentos! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo (SHAKESPEARE, 2011, p. 55-56).

É perceptível que cada uma das tragédias shakespearianas faz um novo caminho, não somente para desprender das categorias de tempo, espaço e ação e das normas do decoro linguístico, e sim como Shakespeare faz uma escolha temática em cada uma delas até chegar à sua apresentação cênica (MEHL, 1986, p. 4), concluindo que Shakespeare não impõe ao público do seu teatro uma concepção pronta de tragédia, e sim, o fato de que o dramaturgo está sempre surpreendendo, seja por meio das contradições ou das incongruências para gerar dúvidas e segundas intenções no seu espectador (MEHL, 1986, p. 5).

A tragédia shakespeariana é marcada pela experiência do protagonista, em que a percepção de que ele próprio ou o que é mais querido para ele foi destruído e terá de lidar com tal sentimento de perda, mas não se trata, segundo Mehl, apenas de uma questão de desilusão do indivíduo, “uma vez que as esperanças e decepções do herói são experimentadas dentro do contexto de uma comunidade cuja paz e felicidade estão intimamente relacionadas ao destino de seus membros mais proeminentes” (MEHL,

---

<sup>52</sup> Original em inglês: “from a burning interest in its potentialities for good or evil, its corruptibility as well as its exhilarating power to inspire and impress”.

1986, p. 6, tradução minha<sup>53</sup>). Na peça *Romeu e Julieta*, o casal é simultaneamente agente e vítima da disputa familiar que ameaça a ordem interna de Verona, e devido ao motim que desenrola a tragédia – o amor secreto –, os jovens apaixonados estão cercados de personagens menores e que são trazidos à catástrofe contra a sua vontade, ou são afetados por ela, como a Ama e o Frei Lourenço.

Como Chaucer concebia a tragédia como um capricho da Fortuna, que na verdade é uma desgraça recaindo sobre determinado personagem, na percepção de Shakespeare, a situação é um pouco diferente: a tragicidade não é causada por um único personagem ou por um conflito bem definido, mas da maneira que o leitor se depara com um “mundo inteiro no qual um grupo muitas vezes um tanto heterogêneo de seres humanos está tentando encontrar o caminho, embora o dilema do herói ofusque muitas vezes todas as outras preocupações” (MEHL, 1986, p. 7, tradução minha<sup>54</sup>), uma vez que a tragédia shakespeariana suscita a interação entre personagem, enredo e o tema.

A peça *Romeu e Julieta* é considerada um caso atípico da tragédia shakespeariana, cujo entendimento não configura fortes relações de causalidade entre a natureza de seus personagens centrais e a natureza dos eventos que acontecem com eles. O dramaturgo não inventou a história de *Romeu e Julieta*, mas se apropriou da peça homônima de Arthur Brooke, que trouxe pela primeira vez a história do casal de Verona à Inglaterra renascentista, porém o texto de Brooke não era original, mas sim uma adaptação de adaptações que se estendiam por cerca de cem anos e duas línguas (HELIODORA, 1997), e muitos detalhes do texto shakespeariano provém do poema de Brooke, como o encontro no baile, o casamento secreto, a luta de Romeu com Teobaldo, a poção adormecida e o eventual suicídio dos amantes. A apropriação de outras histórias é uma característica de Shakespeare, que escreveu peças teatrais provenientes de obras anteriores a ele.

A peça é categorizada como tragédia de amor não só porque conta uma história de “*amor marcado pela morte*”<sup>55</sup>, como anunciado pelo Prólogo, mas tragédia num teor muito mais profundo: é uma peça a respeito de um amor secreto deveras atraente e perigoso, que se desenrola num mundo hostil, como constata-se nos últimos versos do Ato V, Cena III:

---

<sup>53</sup> Original em inglês: “since the hero’s hopes and disappointments are experienced within the context of a community whose peace and happiness are closely related to the fate of its most prominent members”.

<sup>54</sup> Original em inglês: “with a whole world in which an often rather mixed group of human beings are trying to find their way, even though the hero’s dilemma often overshadows all other concerns”.

<sup>55</sup> Original em inglês: “death-marked love”.

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 194)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 179)
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.	Uma paz triste esta manhã traz consigo; O sol, de luto, nem quer levantar. Alguns terão perdão, outros castigo; De tudo isso há muito o que falar. Mais triste história nunca aconteceu, Que esta, de Julieta e seu Romeu

Tabela 1: Ato V, Cena III.  
Fonte: Elaboração do pesquisador.

Shakespeare se vale da estrutura medieval, que consistia na mistura de aspectos trágicos e cômicos, uma vez que as categorias ação, tempo e lugar não eram tão regularizadas em sua época. Tanto o humor das comédias quanto o dos dramas de Shakespeare é influência de um “movimento social” do riso que inicia durante o Renascimento e pelo qual o humor se descola das festas populares, onde estava represado durante a Idade Média, e adentra de mãos dadas à língua vulgar “decisivamente no seio da grande literatura [...] contribuindo para a criação de obras mundiais, como o *Decameron* de Boccaccio, o livro de Rabelais, o romance de Cervantes” (BAKHTIN, 1987, p. 62) e Shakespeare, sendo que esse riso que penetra a esfera oficial da ideologia vigente se caracteriza por aliar a ousadia e a lucidez “do estágio de existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso” (BAKHTIN, 1987, p. 63).

O fato de Shakespeare usar um material existente como pano de fundo para suas peças não deve, no entanto, ser visto como falta de originalidade, mas o mérito está na maneira como ele renova suas fontes, e *Romeu e Julieta* não é exceção. A peça do casal italiano difere-se de seus antecessores em aspectos cruciais, como a sutileza e a originalidade de sua caracterização (como Mercúcio ser criação de Shakespeare); o ritmo da ação – de nove meses em quatro dias –; uma valoração dos aspectos temáticos da história; e, acima de tudo, um uso extraordinário da linguagem (HELIODORA, 1997).

Shakespeare escreveu *Romeu e Julieta* ciente de que a história contada por ele era antiga – proveniente da narrativa de Píramo e Tisbe, nas *Metamorfoses* de Ovídio –, e um **texto fácil de parodiar**. Ao escrever a referida peça, o dramaturgo encarregou de contar ao público de sua época uma história de amor e conseguiu esse feito; uma peça aceita na cultura ocidental como a história de amor preeminente e arquetípica universal.

Uma das formas como uma tragédia é transformada em comédia deve-se à subversão da trama original, ou seja, desvincular-se da sua carga densa, adequando-a ao

universo do público infantil. No texto televisivo em questão, a criança não está familiarizada com um enredo deste porte, e como solução, por meio dessa reviravolta dramática, a comédia propõe um final feliz, principalmente por parte dos protagonistas para o encerramento da narrativa quanto por parte dos personagens secundários.

Assim como Romeu e Julieta, temos outros arquétipos que ecoam nas narrativas amorosas com fim trágico na literatura ocidental, a saber: Píramo e Tisbe, das *Metamorfoses* de Ovídio, Tristão e Isolda, da literatura medieval do ciclo Arturiano, Abelardo e Heloísa, do filósofo francês Étienne Gilson, casais esses cujas tragédias de amor perpetuam no imaginário coletivo da literatura.

Comparada às outras demais peças de grande proporção, o crítico Harold Bloom (2000) afirma que a popularidade permanente do casal de Verona se deve ao fato de que “a peça constitui a maior e mais convincente celebração do amor romântico da literatura universal” (BLOOM, 2001, p. 127). O ódio das famílias Montéquio e Capuleto pode soar exagerado, a ponto de esse elemento ser parodiado para outros espaços, onde o adaptador poderá encaixar um motivo para justificar essa relação de desafeto, uma vez que no texto-fonte não se sabe o porquê dessas famílias serem rivais. Mercúcio é um personagem muito mais interessante que Romeu, pois ao contrário do caráter romântico que o jovem Montéquio nos mostra, Mercúcio é, segundo Bloom (2000), um dos primeiros exemplos da representação shakespeariana da mudança crucial de um personagem através da autoexposição e autorreflexão.

Se pensarmos em cada personagem dessa peça, Julieta, Mercúcio, a Ama e Romeu (em menor grau) figuram entre os primeiros personagens shakespearianos que manifestam a genialidade do dramaturgo em inventar o humano. O crítico também enfatiza que *Romeu e Julieta* foi o primeiro rascunho de Shakespeare na composição de uma tragédia e também sua primeira investigação profunda de perplexidades geracionais, e tece a conclusão que

Embora seja “A tragédia de Romeu e Julieta”, os amantes são trágicos de maneiras totalmente diferentes. Julieta, em uma profecia curiosa da elevação carismática de Hamlet, transcende sua autodestruição e morre exaltada. Romeu, não da sua eminência, morre mais pateticamente. Ficamos comovidos pelas duas mortes, mas Shakespeare faz com que nossa maior perda seja a perda de Julieta (BLOOM, 2009, p. 3, tradução minha<sup>56</sup>).

---

<sup>56</sup> Original em inglês: “Though it is “The Tragedy of Romeo and Juliet,” the lovers are tragic in wholly different ways. Juliet, in a curious prophecy of Hamlet’s charismatic elevation, transcends her self-



Existe também existe o argumento de que a peça *Romeu e Julieta* nunca é vista como uma tragédia por excelência, mesmo ela possuindo os elementos correspondentes a este gênero dramático (ESSLIN, 1978; BOTELHO, 2016). A peça não traz o padrão da tragédia, o qual uma pessoa de caráter elevado sucumbe às tramas do destino; a peça retrata a morte de dois protagonistas apressados em viver um amor proibido, presos em uma teia que eles mesmos criaram, representando particularidades da tragédia, combinando com as convenções de comédia.

De acordo com Harold Brooks (1985), existem dois tipos de comédia em Shakespeare: a primeira condiz ao preceito aristotélico de expor o absurdo e ridicularizar, e a comédia romântica. Shakespeare transita entre as duas, embora grande parte de suas comédias sejam do segundo tipo – a comédia romântica, e Brooks traz a explicação de que, enquanto leitores, nós gostamos do suspense, por serem um tipo drama que começa com intempéries e encerra com final feliz.

Parte do apelo romântico é para o nosso gosto por suspense; eles são dramas de ameaça evitada, começando em dificuldade e terminando em alegria. Eles apelam para os sentidos românticos da aventura e da admiração, e para reclamar que eles são improváveis é bobo porque a improbabilidade, a maravilha, é parte do prazer (BROOKS, 1985, p. viii-ix, tradução minha<sup>57</sup>).

A partir da fala acima de Brooks, é possível dizer que Shakespeare cria suas personagens para que o desenvolvimento da peça tenha uma estrutura simétrica, marcada pelos contrastes e semelhanças. A questão da comédia romântica em Shakespeare, segundo Brooks (1985), está vinculada ao propósito de dramatizar a ideia concebida de amor proveniente de suas fontes, e que o riso possa eventualmente aparecer, tanto nos personagens nobres, como é o caso de Mercúcio, e nos personagens de baixa condição social, como a Ama.

E Brooks conclui que quando um subenredo não afeta a trama principal, é possível que esse subenredo apreenda um tópico e apresente-o de maneira mais cômica. Como bem propõe Raymond Williams (2013), a relação “entre ordem e tragédia é dinâmica. A ação trágica é gerada em uma desordem” (WILLIAMS, 2013, p. 56,

---

destruction and dies exalted. Romeo, not of her eminence, dies more pathetically. We are moved by both deaths, but Shakespeare sees to it that our larger loss is the loss of Juliet”.

<sup>57</sup> Original em inglês: “Part of the romantic appeal is to our liking for suspense; they are dramas of averted threat, beginning in trouble and ending in joy. They appeal to the romantic senses of adventure and of wonder, and to complain that they are improbable is silly because the improbability, the marvellousness, is part of the pleasure”.

tradução minha<sup>58</sup>), partindo do descompasso entre as ações humanas, o destino aclamado pelo universo, e a instabilidade da ordem natural das coisas, como por exemplo, o suicídio dos amantes que se torna o meio para reestabelecer a ordem.

Somado a isso, o desastre é causado apenas por uma sequência de infelizes acontecimentos - Frei João é impedido de avisar Romeu que Julieta ainda estava viva, Romeu sabendo onde obter veneno a qualquer momento, Romeu chegando ao túmulo diante do Frade, e Julieta acordar alguns momentos tarde demais - em vez de por alguma fraqueza no caráter do herói.

A peça foi escrita para suscitar no público espectador sentimentos trágicos de sacrifício, desperdício e desolação. Em sua primeira aparição na peça (Ato II, Cena III), Frei Lourenço nos diz que “Em planta e homem ’stão a graça e o mal” (SHAKESPEARE, 1997, p. 74), ou seja, é um confronto interno que reverbera nas tragédias shakespearianas, e se o mal triunfa, “o cancro da morte come a planta” (SHAKESPEARE, 1997, p. 74).

Ao pensar em Romeu, ele é um jovem impetuoso, que não pensa nas possíveis consequências de suas ações: tudo o que lhe importa é a emoção do momento, sua intensidade. Tanto é verdade que ele não dá ouvidos à advertência do frade: “Quem corre só tropeça” (SHAKESPEARE, 1997, p. 77). É possível inferir, nas palavras do frade, de que há ironia no fato de que, se ele soubesse sua mensagem tinha sido extraviada, poderia ter evitado a catástrofe.

Do ódio de suas famílias nasce o amor, e desse amor nasce a morte. Em outras palavras, Romeu e Julieta são os protagonistas apaixonados e desejam ficar juntos, e em oposição a eles, como espécie de antagonista, é a querela entre suas famílias, a qual é superada pelo suicídio dos seus filhos. O trágico assume em *Romeu e Julieta* uma diegese pautada na paixão e numa situação complicada – o ódio de suas famílias, um conflito sem solução, e mesmo que os jovens possam trazer algo plausível para apaziguar os ânimos de seus entes – que não o suicídio –, nada do que possam vir a pensar para amenizar a situação é uma das inúmeras possibilidades.

Exatamente no fim da peça temos a certeza da categorização de Tragédia, pois desde o primeiro ato até determinado momento, vemos *Romeu e Julieta* como comédia do que uma tragédia, pois segundo Frye, o Prólogo nos dá indícios de que se trata de um casal desditado, cujo destino foi previsto pelos astros, e antes de entrar no baile dos

---

<sup>58</sup> Original em inglês: “the relation between tragedy and order is dynamic. The tragic action is rooted in a disorder”.

Capuleto, Romeu sente o presságio do desastre, proveniente não da inimizade das famílias, mas de “algum incidente que ainda pende das estrelas” (“some consequence still hanging in the stars”) (FRYE, 1999, p. 47).

Pode-se dizer que Shakespeare organiza a tragédia, costurando-a com momentos cômicos e personagens tipos populares, que dão certo contraste aos personagens de linhagem nobre, e tal costura entre comédia e tragédia era a melhor maneira de atrair o seu espectador, como também fazer com esse espectador se identificasse com situações corriqueiras ambientadas no palco e se divertisse.

O texto *Romeu e Julieta* possui um enorme potencial cômico, concentrado em grande parte na figura de Mercúcio. Esse último representa, na peça, uma contraparte de Romeu; ao contrário dele, apresenta falas ambíguas e cheias de trocadilhos sexuais; usemos como exemplo sua fala no ato II, cena I, que antecede a cena do balcão:

(SHAKESPEARE, 2004, p. 57)	(SHAKESPEARE, 1997, p. 62-63)
<b>Mercutio:</b> If love be blind, love cannot hit the mark. Now will he sit under a medlar tree And wish his mistress were that kind of fruit As maids call medlars when they laugh alone. O Romeo, that she were, O that she were An open-arse, and thou a popp’rin pear!	<b>MERCÚCIO:</b> Amor que é cego não acerta no alvo; Ele vai se encostar numa ameixeira, Querer que a amada fosse fruta igual À que faz rirem, em segredo, as moças, E quase sempre elas chamam de ameixa. Ai, Romeu, ai! Se ao menos ela fosse Uma ameixa, e você, pêra pontuda!

Tabela 2: Ato II, Cena I  
 Fonte: elaboração pelo pesquisador.

Mercúcio emprega seu inventivo e irônico humor para ridicularizar Romeu, por este estar apaixonado. Nessa fala de Mercúcio, o leitor conhece a opinião do jovem sobre o paradeiro de Romeu. Ao evocar a figura da ameixa (*meddlar tree*, no original), tem-se em mente a imagem de uma vulva, e que o verbo inglês *meddle* significa “introduzir à força”, “ter relação sexual”, trazendo o significado obsceno do ato de sexual. E *medlars* sugere uma homofonia com *meddlearse*, remetendo ao ânus, sendo esse o motivo do riso das moças. O leitor do texto dramático em inglês encontra a expressão *an open-arse*, que significa a bunda pronta para o sexo anal, surgindo metaforicamente o jogo de palavras tanto no texto-fonte quanto na tradução.

No texto-fonte, *poperin pear* provém da pêra originada de Poperinghe, em Flandres, caracterizada por uma forma pontuda, fazendo alusão ao pênis e dando continuidade ao sentido obsceno dos comentários de Mercúcio. Cabe tomar nota de que o verbo *encostar* sugere o ato da masturbação, pois Mercúcio enxerga tudo à sua volta – mulheres – com olhares obscenos. E embora Romeu tenha se apaixonado novamente ao encontrar Julieta – lembrando que anteriormente, o jovem Montéquio estava triste por causa de Rosalina –, Mercúcio não compadece do mesmo sentimento de seu amigo. Como uma possível sugestão de trocadilho *poperin* pode remeter à *pop her in*, ou seja, penetrar a jovem que mexeu com Romeu, como forma do jovem Montéquio não ficar no ato masturbatório.

No que diz respeito a esse personagem, ele é visto como principal personagem cômico, e a importância que ele tem na peça se deve aos seus diálogos e grande atuação, e é um personagem que Shakespeare usou e desenvolveu minuciosamente, no desenrolar de fatos predominantemente importantes na peça, como bem pontua Bárbara Heliodora (1997) na Introdução de sua tradução da peça; a maneira como o dramaturgo compõe essa personagem é de maneira notável, em contrapartida ao texto de Arthur Brooke, sendo que a diferença entre os autores “está no ponto de vista autoral, na postura de Shakespeare em relação aos seus protagonistas” (HELIODORA, 1997, p. 8-9).

Enquanto o poema de Arthur Brooke, intitulado “*The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*”, tem um caráter moralizante, Shakespeare se distancia da verve moralizante de Brooke e mostra ao seu espectador um outro Mercúcio; na peça, o personagem é mais enfático, enquanto no poema de Brooke ele tem meras menções não tão significativas. No poema de Brooke, Mercúcio é um personagem silenciado, na peça de Shakespeare ele é retórico e, de certa maneira, um elemento importante no clímax, trazendo humor e vitalidade a obra, considerando o romance de Romeu e Julieta em um senso corpóreo de realidade, ainda que de maneira crua, sem mencionar que esse personagem é reconhecido pelo humor escancarado, com vocabulário de baixo calão, uma visão sexual explícita e imoral para os costumes da época; esses elementos demonstravam em que posição social o personagem deveria estar inserido naquela época.

Assim como a Ama, Shakespeare parece colocar Mercúcio e ela como contrapartes dos dois amantes, visando gerar uma catarse mais realista da peça; enquanto os jovens apaixonados expressam seu amor em versos imortais de alta

inspiração, Mercúcio fala na maneira obscena de jovens de sangue quente, e a Ama fala no estilo das velhas camponesas.

A mescla entre os gêneros tragédia e comédia é o que torna a peça mais interessante, e Arthur Nason (1906/2017<sup>59</sup>) já dizia que as passagens com os personagens cômicos tinham três intuitos: o primeiro intuito era ser uma cena realmente cômica, o segundo aspecto é contrastar com o ambiente trágico, tornando uma cena patética, e por fim, o terceiro seria atenuar a cena trágica anterior, dando um alívio para que a plateia da época pudesse ter uma pausa para estar pronta para as próximas cenas trágicas, portanto, o tom é mais leve ao público espectador, pois na época de Shakespeare várias classes sociais podiam participar das peças de teatro e frequentarem o mesmo.

Como bem pontua Northrop Frye (1999) a respeito da comicidade na peça do casal de Verona, ela pode ser considerada como uma comédia pervertida, mas o crítico faz uma ressalva:

Mas certamente a tragédia não é perversa, tem suas próprias normas. Então ela [a peça] poderia ser descrita como um tipo de comédia às avessas. Um tema tipicamente cômico se desenvolve assim: um garoto conhece uma garota; o pai dele acha que ela não é boa o bastante; o pai dela prefere alguém que tenha mais dinheiro, seguem-se várias complicações, e finalmente o garoto fica com a garota. Na estória de Romeu e Julieta há muita coisa que nos faz lembrar desses temas cômicos (FRYE, 1999, p. 49, colchetes meus).

Os camponeses se entretêm com as cenas cômicas, como também se divertem com aquilo gostavam de ouvir e ver nas peças: palavrões e sexualidade explícita, e que são presentes em *Romeu e Julieta*. Tanto em uma peça trágica como na cômica, estes entremeios iniciam com acontecimentos parecidos, salvo que não necessariamente iniciavam com protagonistas ou heróis. A obra teatral em questão, graças ao manejo da linguagem por Shakespeare, é rica por essa mescla de gêneros, seja pelo no intuito de tornar a peça um pouco leve ou inventar um gênero dramático que seria desenvolvido com o deslindar da História.

Na época de William Shakespeare, a convenção do amor cortês estava mais ligada à classe média, que tinha ligação com o casamento definitivo, e os aspectos visivelmente sexuais de tais relações eram explorados de forma bem mais ampla. A

---

<sup>59</sup> A tradução do referido texto de Nason foi traduzida por mim na primeira edição da revista *Dramaturgia em foco*, publicada em 2017.

partir dessa convenção, o amor, em *Romeu e Julieta*, abrange formas diferenciadas sendo elas de três tipos:

Primeiro, a convenção petrarquiana ortodoxa no amor confesso de Romeu por Rosalina, no início da peça. Segundo, o amor menos sublimado para o qual a única solução digna seria o casamento, representado pelo principal tema da peça. Terceiro, a perspectiva mais cínica e vulgar que obtemos nos comentários de Mercúcio, e talvez nos da Ama também (FRYE, 1999, p. 35).

A partir do mito do amor cortês, analisamos três tipos de amor que estão presentes na obra: o amor não correspondido, o amor trágico, justamente por ter sido correspondido, e o amor voltado para a sexualidade. A obra em questão torna-se uma tragédia de aprendizado pois foi através da escolha de seus filhos que as famílias inimigas depreenderam a lição de que antigas discórdias só geram novas discórdias e um fim trágico.

Estudar *Romeu e Julieta* é uma maneira de se pensar a tragédia como uma estrutura, cujo conteúdo não se separa da forma da sua representação, como também tentar classificar essa peça como verdadeira tragédia em sentido estrito, salvo que o seu duplo suicídio acaba sendo, via de regra, um acidente, não significa tratar os jovens apaixonados como vítimas do inevitável, e entender a tragédia como o gênero não familiarizado com a solução a compromisso e que traz o conflito por falta de alternativas.

Pelo entendimento contemporâneo, a tragédia tende a encerrar no clímax/anticlímax, ou seja, ela só é vista como trágica devido ao seu impacto, como é o caso da cena em que Romeu bebe o veneno do boticário (Ato V, Cena III):

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 186)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 169,172).
ROMEO: O you The doors of breath, seal with a righteous kiss A dateless bargain to engrossing Death. (kisses Juliet) (to the poison) Come, bitter conduct, come, unsavory guide, Thou desperate pilot, now at once run on The dashing rocks thy seasick weary bark. Here's to my love! (drinks) O true apothecary! Thy drugs are quick. Thus with a kiss I die. [...]	ROMEO: Portal do alento, selai com este beijo Pacto eterno com a Morte insaciável. Vem, meu caminho amargo, insosso guia. Piloto insano atira neste instante Contra as rochas a barca desgastada. Ao meu amor! (Bebe.) Honesto boticário, Rápida é a droga. E assim, com um beijo, eu morro. (Cai.) [...]

<p>JULIET:  Yea, noise? Then I'll be brief. O happy dagger.  (snatches Romeo's dagger)  This is thy sheath. There rest, and let me die.  (she stabs herself and falls on Romeo's body)</p>	<p>JULIETA:  Quem é? Depressa! Ah, lâmina feliz!  Enferruja em meu peito, pra que eu morra!  <i>(Ela se apunhala e cai.)</i></p>
--	--

Tabela 3: Ato V, Cena III  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

Seja por interpretações que buscam privilegiar o texto shakespeariano em sua integridade, seja por inúmeras adaptações que mudam tanto o local, como os personagens e o próprio desfecho da trama, um tema universal como o amor proibido e barrado por ódios e ressentimentos desconhecidos, a tragédia de Romeu e Julieta tornou-se um clássico na produção de entretenimento cinematográfico e televisivo.

Logo, chegamos ao fato de que é vista como uma história de amor, e não como uma tragédia no sentido aristotélico, pois vemos que o leitor não comunga com a tragicidade da narrativa teatral, e sim, com o modo como ela se desencadeou – a cena do baile, onde o casal trocam as primeiras juras amorosas, seguida pela cena do balcão, marcada pelo uso de epítetos para se declararem apaixonados, o casamento secreto na cela de Frei Lourenço, o exílio de Romeu pelo assassinato de Teobaldo e assim sucessivamente.

Nesta peça, uma ação sempre está ligada à outra, o que nos leva a entender como um conflito é responsável pelo surgimento de um novo conflito, e assim, é gerado o conflito maior: o suicídio dos jovens. Para Shakespeare, o amor dos jovens traz consequências ao ambiente em que se encontram, como bem afirma Barbara Heliodora, *Romeu e Julieta* pode ser vista como “a primeira tragédia comunitária, pois quem passa pelo doloroso aprendizado trágico são as famílias e não os jovens amantes” (HELIODORA, 1998, p. 42). E conseqüentemente, esta guerra civil desencadeada das duas famílias – por razão desconhecida –, é o que nos conduz para a narrativa dos jovens apaixonados, conforme anunciado pelo Prólogo.

A crítica Heliodora tece a seguinte conclusão crítica: não há nada que Romeu e Julieta possam aprender, pois seus pais, pregadores do ódio, é quem tem que passar pelo fio trágico, uma vez que a tragédia “só tem o que podemos chamar de “happy ending” moral, ou seja, a reintegração do Estado na paz – ao preço das vítimas da guerra civil” (HELIODORA, 1998, p. 77).

A respeito da comicidade na peça trágica, encontramos características que categorizam a peça como gênero comédia, com a presença personagens de baixa classe social, representados pela Ama, empregada de Julieta, Pedro, o criado da Ama e Mercúcio. Estes três personagens performam peripécias com o objetivo de provocar riso no espectador, porém, a única característica que não nos deparamos na peça é o final feliz, sendo a comédia então um gênero subsidiário à tragédia.

A respeito do gênero tragédia no período Renascentista, esta deriva menos da tragédia medieval – cuja ocorrência se deve ao giro da roda da Fortuna – do que da noção aristotélica da falha trágica, isto é, uma fraqueza moral ou erro humano, que resulta na queda do protagonista. Ao contrário da tragédia clássica, a tragédia renascentista tende a incluir subenredos e o chamado alívio cômico, que de acordo com Arthur Nason (traduzido por LUIZ, 2017), são aquelas referidas passagens cômicas que aliviam a tensão das cenas anteriores e “contribuem para o trágico efeito das passagens que se seguem” (LUIZ, 2017, p. 161).

Na peça shakespeariana, o único momento que pode ser considerado alívio cômico é o interlúdio de Pedro, o servo da Ama, com os músicos (Ato IV, Cena V), uma vez que “mesmo em uma dramatização trágica, a comédia é um método para obter esse alívio” (LUIZ, 2017, p. 162). As cenas do *clown* nas tragédias possuem três categorias, de acordo com Arthur Nason (1906/2017<sup>60</sup>): as cenas que são realmente cômicas (tipo I), as cenas que são patéticas ou trágicas em relação ao cenário trágico (tipo II) e as cenas que aliviam a tensão, o chamado alívio cômico (tipo III).

Como exemplo de cada uma das passagens em *Romeu e Julieta*, as cenas da Ama no decorrer da peça correspondem ao tipo I, por serem realmente cômicas, e devido ao uso da linguagem vulgar, é perceptível que a plateia elisabetana se entretinha com temas tabus. Do tipo II, a cena que representa essa categoria nasoniana é a morte de Mercúcio (Ato III, Cena I), enquanto o interlúdio de Pedro com os músicos pode ser considerado um alívio cômico.

Uma vez que as peças eram escritas para serem encenadas no palco, há de se considerar obviamente o ator que desempenharia um papel cômico, desde que este ator fosse conhecido do público londrino, cujas peripécias eram previsíveis, e se levarmos em consideração o público contemporâneo, é possível o benefício como outrora, “uma vez que percebemos o grau em que o palhaço teatral nos ajuda no nosso caminho para

---

<sup>60</sup> 2017 é o ano em que foi traduzido o referido texto de Nason.



uma interpretação da peça em mãos” (VIDEBAEK, 1996, p. 1, tradução minha<sup>61</sup>). Nas leituras das peças de Shakespeare, o bobo pode aparecer em uma ou duas cenas, com pouco ou muito diálogo (dependendo da extensão da cena e o papel que ele desempenha), mesmo porque pequenas cenas do bobo são, em sua extensão, pontos significativos na ação.

Para Georges Minois (2003), o bobo é um agente de informação, um elo entre o soberano e os servos, cuja função atribuída era “explicar os verdadeiros motivos da política real, atrás da fachada engraçada”, e partindo da visão de Minois, constata-se que Shakespeare criou personagens inteligentes “capazes de refletirem sobre si próprios, sobre a interação com os outros para, a partir daí, crescerem dentro das histórias, modificando suas maneiras de pensar e agir” (RIBEIRO, 2013).

Além do mais, Shakespeare nos apresenta personagens “muito bem temperadas, não existem personagens meramente frios ou chatos. Os personagens têm humor, sarcasmo, poder de sedução e são muito diferentes entre si” (RIBEIRO, 2013). Basta ler as cenas em que o Bobo aparece para tecer um parâmetro comparativo em relação às demais personagens da peça.

Shakespeare nos mostra que o *clown* – por meio da figura do palhaço e do bobo da corte – não tinha somente a função de fazer o público e o rei rir, como também fazer chorar, e tornar ainda mais dramáticas as cenas trágicas de uma obra. Frederick Warde (1913) faz uma apreciação do bobo, sobretudo sobre o modo como Shakespeare faz uso desta personagem; além de serem personagens com tamanha sabedoria e perspicácia em seu entretenimento, são “imagens duradouras da vida e dos modos medievais, que fazem os caracteres viverem outra vez em seu corpo e ambiente verdadeiros e perfeitos” (WARDE, 1913, p. 13, tradução minha<sup>62</sup>).

Embora *clown* possa ser traduzido por palhaço, é importante frisar que estas personalidades atuam em espaços diferentes: o circo e o teatro. Para Luis Otávio Bournier (2001), o termo estrangeiro e a sua tradução significam a mesma coisa, porém são termos distintos, conforme o autor pontua: os *clowns* americanos estão mais voltados “à *gag*, ao número, à ideia; para eles, o *que o clown* vai fazer tem um maior peso” (BOURNIER, 2001, p. 205), correspondendo ao artista do mundo do circo que conhecemos atualmente. Na outra ponta, temos o outro intérprete do entretenimento que

---

<sup>61</sup> Original em inglês: “once we realize the degree to which the stage clown aids us on our path to an interpretation of the play in hand”.

<sup>62</sup> Original em inglês: “enduring pictures of medieval life and manners, that make the characters live again in their true and perfect body and environment”.

vai se preocupar com “*o como* o palhaço vai realizar seu número, não importando tanto o que ele vai fazer; assim, são mais valorizadas a lógica individual do clown e sua personalidade” (BOURNIER, 2001 p. 202, *itálico meu*). Resumidamente, o artista circense vai limitar-se ao plano abstrato de que *o que* causa o riso na plateia que assiste o seu espetáculo. O palhaço teatral vai se preocupar com *modus operandi*, ou seja, o riso em sua concretude, por meio das peripécias e jogos verbais (BOURNIER, 2001, p. 202).

Nesta mesma linha de pensamento, Mário Fernando Bolognesi (2006) releva esta distinção entre os palhaços para o teatro e palhaços para o circo, no modo de interpretação, uma vez que “demarca possivelmente uma nova etapa na história dos clowns, desta feita voltada especificamente para o palco teatral, seja ele em espaços fechados, em ruas ou praças” (BOLOGNESI, 2006, p. 15). Um dos acessórios que chama a atenção para reconhecer o ator como *clown* é a Máscara, que segundo Joice Aglae Brondani (2012), propõe um elo entre o ator e o espaço cênico, ou seja, quando o ator a veste, abre-se “o universo no qual ela foi engendrada e o qual representa” (BRONDANI, 2012, p. 72), saindo da sua realidade presente para uma realidade ficcional, aquela que o ator adentrará no momento da sua performance.

A máscara, segundo Patrice Pavis (2015), é usada no teatro com várias funções, tais como representar uma entidade em determinado ritual (JANSEN, 1952; BRONDANI, 2012), até mesmo para preservar a identidade de determinado personagem para que ele possa continuar observando aqueles à sua volta no decorrer da trama, e enquanto acessório, a máscara gera um duplo no personagem: o personagem real – aquele que conhecemos da trama –, e o ficcional, aquele que aparece como uma segunda identidade, personalidade. No campo cênico, a máscara simultaneamente oculta e revela a verdadeira identidade de um personagem.

José Jansen (1952) categoriza a máscara dramática em trágica ou cômica, uma vez que estes eram os gêneros dramáticos recorrentes na Antiguidade Clássica, pois determinavam “de antemão o caráter do personagem”, como uma espécie de avatar, e é recorrente que estas duas máscaras apareçam como símbolos convencionados desta linguagem (JANSEN, 1952, p. 58).

Como bem enfatizado por Jansen (1952) e Brondani (2012), a máscara possibilita o usuário se transportar ao início dos tempos, como substitutas de “outros”. “Outros”, que no âmbito psicológico, são fantasias pertencentes a um mundo imaginário. Estes “outros” são apenas produtos da imaginação humana, ou seja, estão arraigados na

subconsciência humana. Ao portar a máscara, o sujeito passa a ser o “outro”, deixando de ser o seu “eu” para representar o que está além de si mesmo” (AMARAL, 2002, p. 41). A partir dessa carga ritualística, Ana Maria Amaral diz que esse artefato sempre esteve presente nas manifestações cênicas, desde a Antiguidade Clássica até o momento em que ela perde o caráter sacro, sendo “levada às ruas pelos mimos. É parte das festas populares, das cerimônias religiosas e profanas, com o intuito de reverenciar ou simular, assustar ou brincar (AMARAL, 2002, p. 42).

A máscara, no princípio, tinha uma carga sobrenatural nos ritos, simbolizando as entidades capazes de proteger a tribo do inimigo, como também o teor do poder era capaz de conduzir soldados à vitória e livrá-los de doenças (JANSEN, 1952). Apesar da perpetuação cronológica, a sua significação mudou; se em um ambiente ritualístico o portador era contemplado e habitado por forças divinas, para o ator contemporâneo, é instrumento fundamental do trabalho teatral, e dentro do teatro, dentre as funções que ela exercia era acentuar traços do rosto do ator, para que o público tivesse conhecimento do caráter do personagem (JANSEN, 1952; AMARAL, 2002).

Além disso, a percepção do público usando a máscara tem que ser em sua totalidade, tanto nos traços da máscara, como na linguagem corporal do ator, por meio dos gestos, o andar, o olhar, e o reagir. A máscara perde a carga semântica de poder sobrenatural e passa a ser acessório, um instrumento necessário no ofício teatral. Durante os ensaios, existe um momento que se chama triangulação, que segundo Jacques Lecoq (2010), consiste em uma técnica onde a máscara, a comédia e o corpo do ator se integram, pois é no trabalho corporal que se expressa o que falta numa expressão facial. Para Lecoq (2010), é um trabalho no qual o ator tem que ter consciência de que seu corpo é uma produção de sentido.

Assim diz Jacques Lecoq (2010), ao usar a máscara, pode haver um possível aumento ou diminuição do gesto, pois o olhar “que tanta importância tem no jogo psicológico, é substituído pela cabeça e pelas mãos, que, a partir de então, adquirem uma importância muito grande” (LECOQ, 2010, p. 100). A respeito dessas palavras, há uma preocupação que é suscitada no uso da máscara: a limitação do campo visual, a respiração do ator e a repercussão da voz (AMARAL, 2002).

Além do trabalho que demanda paciência e concentração do ator com o artefato, o corpo também sente essa mudança: “o espaço à sua volta toma outras dimensões, o simples mover do corpo exige uma atenção tal que, para mínimos gestos, exige-se muita concentração” (AMARAL, 2002, p. 43). Há um grau de sensibilidade em relação ao

espaço físico. Complementando o espaço físico em relação ao movimento do ator no palco, há também a questão do material confeccionado, de modo que esse artefato não pese e muito menos comprometa o movimento corporal do ator.

Para o espetáculo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, foram confeccionadas máscaras a partir de látex e *fiberglass*, de modo que houvesse “grande fidelidade na reprodução dos traços de cada personagem” (SOUSA, 1978, p. 56). Os responsáveis técnicos pela confecção dessas máscaras foram Orival Pessini e Francisco Cúrcio<sup>63</sup>, artistas plásticos e escultores. Pessini é conhecido pelo personagem Fofão, e também por trabalhar justamente com material de látex e argila, tanto é que o sucesso do material de suas máscaras se deve ao programa humorístico “Planeta dos Homens”, onde esse acessório trazia traços de macacos.

Além do devido reconhecimento na confecção do material, Mauricio de Sousa diz que a experiência de ambos como atores foi crucial para tratar de problemas técnicos quanto ao uso da máscara durante a encenação; graças ao trabalho e empenho de Curcio e Pessini, a personagem interpretada por Mônica seria capaz de representar o fascínio do olhar que encantou Romeu, uma vez que “os criadores das máscaras criaram um sistema especial, que permite ao ator, sob a máscara, movimentar a pálpebra e as pupilas dos grandes olhos. (SOUSA, 1978, p. 56)

Na imagem abaixo temos a concepção da máscara criada por Curcio e Pessini:



Imagem 2: Concepção das máscaras para o espetáculo

Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/15278-monica-e-cebolinha-no-mundo-de-romeu-e-julieta>

<sup>63</sup> Erro de grafia na edição publicada sobre o espetáculo. O sobrenome saiu com S. No website Volare Club, há um depoimento de Pessini sobre Francisco Cúrcio, a respeito da importância que ele desempenhou no desenho das máscaras em “Planeta dos Homens”: “[...] no início contei com a ajuda de um grande amigo, Francisco Cúrcio, que era dentista. Ele me deu dicas de modelagem e de como trabalhar com gesso, ele era um grande ator também. Mas você tem que ter talento nato, pois tive que aprender escultura, fui atrás de conhecimento técnico de vulcanização do látex, desenvolvi um processo próprio de implante de cabelos (pêlos), maquiagem específica e todos os detalhes pra conseguir essa perfeição”.

A partir de uma categorização feita por Amaral (2002), a máscara confeccionada por Curcio e Pessini corresponde ao tipo expressivo e expressionista. É expressiva, porque ela representa um estado de ânimo – no caso, a comédia –, e expressionista, porque retrata o personagem-tipo. A respeito do tamanho, ela é uma máscara facial, pois cobre todo o rosto do ator.

A partir destas reflexões sobre a presença da comicidade na peça shakespeariana, como também sobre a figura do *clown*, o tópico a seguir irá tecer uma correlação sobre até que ponto Mauricio de Sousa se valeu do humor e da comicidade do *clown* no texto *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, como também traçar parâmetros da Literatura Infantil.

### **2.3 Mauricio de Sousa, a literatura infantil e o humor: revisitando o conceito de literatura infantil**

Se adaptar é recriar, o mesmo pode ser dito em relação à Literatura Infantil, pois segundo Maria Antonieta Antunes Cunha (1983), a LI é manifestação artística e não uma traição à literatura adulta, com a justificativa de ser sempre o adulto quem dirige o texto à criança, existe uma possibilidade de que se este adulto “for realmente artista, seu discurso abrirá horizontes, proporá reflexão e recriação, estabelecerá a divergência, e não a convergência” (CUNHA, 1983, p. 23).

Apesar das divergências, ambas as literaturas infantil e adulta são obras de arte em caráter de essência, com diferença apenas “na complexidade de concepção: a obra para crianças será mais simples em seus recursos, mas não menos valiosa” (CUNHA, 1983, p. 57). No que diz respeito à apresentação da obra literária para o público infantil, a autora adverte que a recepção de um livro nem sempre é tida como positiva; para a criança, a ausência de ilustrações desmotiva o interesse pela leitura, e para sanar esta questão, a gravura é relevante e a matéria verbal reduzida, com a finalidade de atrair a criança para uma leitura visual (cf. CUNHA, 1983, p.60).

Na academia existe uma hesitação ou preconceito quando se trata de estudar Literatura Infanto-Juvenil, vista como algo inútil e que não rende pesquisas frutíferas. Nelly Novaes Coelho (1981), renomada pesquisadora da Literatura Infantil no Brasil expõe a observação de que ainda não há consenso sobre o que se entende por essa vertente da literatura, e é categórica ao dizer que a Literatura Infantil, antes de tudo, é uma literatura, ou seja, é uma produção escrita que visa determinado público – no caso,

a criança – e que tem determinada função, seja ela de caráter lúdico ou, segundo a pesquisadora, como algo didático.

Além da minimização dessa produção, a LI “tem sido tratada como gênero menor. A redescoberta da Literatura Infantil como valor significativo dentro da vida cultural contemporânea é fenômeno recente em nosso século” (COELHO, 1981, p. 18). Apesar dessa reflexão datar de aproximadamente 4 décadas, a produção infantil tem ganhado atenção no espaço da Academia, contudo, sem a devida resolução do que seria essa produção.

Existem dois polos na Academia no referente ao trabalho com a LI; o primeiro, é o aspecto valorativo do respaldo que essa literatura tem na contemporaneidade, seja na formação do leitor, seja na revisitação de um clássico (como é o caso dessa pesquisa), e o outro extremo considera a LI um elemento inútil, e a respeito da inutilidade na esfera acadêmica – como também em outros campos de atuação –, Nuccio Ordine diz o seguinte:

Nesse contexto brutal, a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana (ORDINE, 2016, p. 12).

O texto dito infantil visa as duas funções: entreter e formar essa criança, por meio de narrativas que dialogam com o seu imaginário, porém há de se ter em mente que a conjunção desses propósitos no texto não significa que não seja um texto relevante.

A respeito da LIJ, algumas considerações de Lincoln Paulo Fernandes (2004), Riita Oitinen (2002) e Nelly Novaes Coelho (2000) serão trazidas para esboçar um conceito de LIJ. Para Lincoln Fernandes, LIJ é definida como “um gênero escrito e publicado, se não exclusivamente para crianças, então pelo menos as levando em consideração, incluindo o romance ‘juvenil’ – que é voltado para os leitores jovens e os adolescentes mais velhos” (FERNANDES, 2004, p. 5, tradução minha<sup>64</sup>). Em seu trabalho, Fernandes vê ambos criança e jovem como os destinatários primordiais das obras de LIJ, e estes textos literários devem ser, no momento do ato da escrita, produzidos e trabalhados linguisticamente, pensando este tipo de público como leitor.

---

<sup>64</sup> Original em inglês: “a genre written and published, if not exclusively for children, then at least bearing them in mind, including the ‘teen’ novel, which is aimed at the young and late adolescent readers”.

Jack Zipes (2000), no prefácio ao livro de Riitta Oittinen (2000), vai dizer que LIJ é uma produção literária cujo entendimento deste público-alvo *criança* corresponde ao “período de infância até o final da adolescência” (ZIPES, 2000, p. ix, tradução minha<sup>65</sup>), enquanto Oittinen vai conceituar a LIJ “como literatura lida silenciosamente pela criança e em voz alta para a criança” (OITTINEN, 2000, p. 4, tradução minha<sup>66</sup>), porém a LIJ não se limita somente a leitura em voz alta pelo adulto ou pela criança, e muito menos a um livro ilustrado: a LIJ é uma produção literária que percorre todas as mídias que fazem parte do universo infantil, como as histórias em quadrinhos, o livro ilustrado, o próprio teatro, as mídias digitais, entre outras pluralidades midiáticas.

Além disso, a autora faz a seguinte consideração a respeito do livro ilustrado e da leitura em voz alta (OITTINEN, 2000, p. 5); as ilustrações que compõem o livro, são vistas como representações do aspecto verbal do texto, e têm sua importância naquele suporte, uma vez que podem se sobrepor as palavras, e até mesmo pelo fato de que alguns livros ilustrados contêm poucas ou nenhuma palavras em seu arsenal, realçando o aspecto pictórico, uma vez que o ilustrador, de modo consciente ou não “representa também os seus valores e a sua maneira de enxergar o mundo nas ilustrações. As próprias passagens que escolhe ilustrar enfatizam as suas decisões e a existência de critérios seletivos [...] o ilustrador é um intérprete do texto” (PEREIRA, 2008, p. 4-5). As imagens na obra referem ao conteúdo verbal ou são um complemento do mesmo, não havendo contradição entre a mídia verbal e pictórica, pelo fato de que as imagens são capazes de captar a atenção da criança e do adolescente.

A leitura em voz alta, segundo Oittinen, se faz em determinados contextos: seja para fazer a criança dormir, seja para ajudar um paciente acamado a passar o tempo, porém a mídia da voz percorre as demais manifestações, seja em um festival voltado para crianças, seja em encenações teatrais escolares ou espetáculos profissionais. A própria dicção da voz produz sentido para o receptor no ato da leitura, qualquer que seja a mídia usada para o ato da leitura.

Nelly Novaes Coelho (2009) vai afirmar que a maneira de se definir uma obra como LIJ *é para quem a obra foi escrita*, ou seja, a natureza de uma obra ser considerada como LIJ vai depender unicamente da “natureza do seu leitor/receptor: a criança” (COELHO, 2009, p. 29), fazendo coro às reflexões de Puurtinen (1995):

---

<sup>65</sup> Original em inglês: “period of childhood up through late adolescence”.

<sup>66</sup> Original em inglês: “as literature read silently by children and aloud to children”.

A literatura infanto-juvenil geralmente é vista como um objeto de estudo periférico e não interessante apesar de seu papel multifacetado como instrumento educacional, social e ideológico. Além de oferecer entretenimento e ser uma ferramenta para o desenvolvimento das habilidades de leitura das crianças, ela também é um importante veículo de conhecimento de mundo, ideias, valores e comportamento aceitável (PUURTINEN, 1995, p. 2, tradução minha<sup>67</sup>).

A citação de Puurtinen tratará dos ajustes que a LIJ estará sujeita, com vistas à adequação do conteúdo original – no presente caso, o texto shakespeariano – ao universo linguístico, literário e cultural da criança e do jovem, além da possível censura sobre o conteúdo que seria condizente ou não para uma faixa etária de determinada cultura. Além disso, como apontam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), o texto infantil sofreu um adensamento “enquanto discurso literário, o que lhe abre a possibilidade de autorreferenciar-se, quer incluindo procedimentos metalinguísticos, quer recorrendo à intertextualidade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152), contudo, o próprio texto infantil materializa seu processo de escrita e produção, fazendo referência a outras obras, instaurando um diálogo intertextual.

Ainda no raciocínio das autoras, ambas metalinguagem e intertextualidade aproximam a literatura infantil de obras não infantis, cujo encontro manifesta a modernidade do texto dito não-infantil (cf. LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p. 152). É possível de se observar através das versões de obras canônicas em *graphic novels*, quadrinhos e outros suportes do universo digital, que fazem parte do cotidiano infanto-juvenil.

Dentro das possíveis estratégias para trazer Shakespeare para o público em questão, três são elencadas por Göte Klingberg (2008): a adaptação, a didatização e a purificação. A adaptação é conceituada como o ajuste de produtos voltados para um determinado grupo consumidor, ou seja, corresponde a uma adequação pertinente às particularidades do destinatário em questão, como também este conceito “é usado para estudar as maneiras pelas quais se tentou adaptar textos e ilustrações aos jovens leitores” (KLINGBERG, 2008, p. 12, tradução minha<sup>68</sup>). Vemos que o termo adaptação vai corresponder à transformação de uma mídia para a outra, geralmente um romance

---

<sup>67</sup> Original em inglês: “Children’s literature is generally seen as a peripheral and uninteresting object of study despite the manifold role it plays as an educational, social and ideological instrument. Apart from being entertainment and a tool for developing children’s reading skills, it is also an important conveyor of world knowledge, ideas, values, and accepted behaviour”.

<sup>68</sup> Original em inglês: “is used for studying the ways in which one has tried to adapt texts and illustrations to the young readers”.



para um filme, porém, enquanto corrente crítica, a Intermedialidade traz em seu cerne teórico a correspondência e confluência das inúmeras mídias para a criação de um produto final.

A adaptação foi um conceito criticado (STAM, 2008; HUTCHEON, 2011; DINIZ, 1999, 2005), devido ao caráter subsidiário do texto adaptado em relação ao texto-base, porém tal questão de invalidez e também a própria questão da fidelidade são pontos pacíficos nos estudos recorrentes. No caso específico da LIJ, a adaptação, segundo Klingberg, é vista como sinônimo de simplificação e inferiorização, uma vez que o processo de adaptar um texto ou um produto midiático, tende a separar a criança do adulto, uma vez que as características da criança nem sempre foram as mesmas, até porque “as crianças são o que os adultos fazem delas, e por isso a necessidade de adaptação pode mudar. Por fim, enfatizou-se que a literatura infantil não está de modo algum adaptada” (KLINGBERG, 2008, p. 12, tradução minha<sup>69</sup>).

Apesar de Klingberg também criticar o *status quo* do conceito de adaptação, podemos observar que o processo de leitura por parte da criança pode variar em maior ou menor grau do texto adaptado. Será maior o grau quando o texto facilita a leitura e se torna interessante, e será menor o grau quando a complexidade na leitura aumenta, o que torna a adaptação uma via de mão dupla: ou foi desnecessária na acomodação do texto ou foi pouco realizada no processo de construção do texto.

É visível que Klingberg esteja reforçando a distinção entre a literatura adulta e a literatura infanto-juvenil, porém entro com o mesmo propósito de Maria Antonieta Antunes Cunha (1983), que ambas literaturas adulta e infantil tem o mesmo caráter literário, porém a única diferença é que o tratamento dado ao texto infanto-juvenil reside na concepção do texto, isto é, será um texto deveras simples, mas não menos rico.

A segunda estratégia proposta por Klingberg é a didatização, ou seja, é uma maneira de instruir um comportamento/conhecimento moral, uma particularidade muito presente nos contos de fadas. Para evitar um possível imbricamento entre a primeira e a segunda estratégia, entende-se a adaptação no viés psicológico do receptor, ou seja, a ideia do que se entende por criança e por jovem enquanto leitor. A didatização, por sua vez, corresponde ao preceito moral. Um texto literário para crianças pode ser uma adaptação, sem alguma carga de instrução ou moralidade. E por outro lado, o teor

---

<sup>69</sup> Original em inglês: “children are what the adults make of them, and because of that the need for adaptation may change. Lastly it has been stressed that all children’s literature is by no means adapted”.

instrutivo pode ter sido introduzido sem qualquer adaptação no texto literário (KLINGMAN, 2008, p. 15).

Por fim, chega-se à purificação, último conceito proposto por Klingberg. A purificação na LIJ ocorre quando elementos particulares que estão presentes no conteúdo do texto-base trazem algo inaceitável para a cultura da criança, como diz o autor, cuja preocupação está atrelada aos valores dos adultos, que intermediam o contato da criança com a mídia, e quando se trata de pesquisa no universo da LIJ “isso distingue claramente a purificação da adaptação, que é efetuada somente em relação aos leitores infantis” (KLINGBERG, 2008, p. 15, tradução minha<sup>70</sup>).

Enquanto que a adaptação consiste, grosso modo, em uma condensação do texto-base, a purificação, como o próprio nome sugere, vai adentrar em temas tabus à determinada cultura (KLINGBERG, 1986). Em seu trabalho de 1986, o autor afirma que a purificação visa, em grande parte dos casos, privar a criança da realidade em detrimento de conteúdos não condizentes à sua cultura, uma vez que o tema tabu provém do universo sexual, político, religioso, entre outros. Por outro lado, apresentar as obras literárias em sua totalidade como objeto de leitura, como também “promover o panorama internacional e o entendimento dos leitores, irá [...] depor contra a purificação”, salvo que cada leitor tem uma bagagem de conhecimento de mundo diferente, e por conta disso, é impossível que todos possam comungar da mesma opinião (KLINGBERG, 1986, p. 58, tradução nossa<sup>71</sup>).

Embora a história de *Romeu e Julieta* seja muito conhecida do leitor inglês e do leitor brasileiro, são inúmeras as adaptações desta peça para os demasiados suportes, desde um balé a uma textualidade digital, e conforme eu havia salientado na minha dissertação (LUIZ, 2013, p. 25), existem dois tipos de adaptação: um que segue à risca o texto-fonte e outro que pretende recriar o texto, mas sem deixar a matriz de lado.

A título de exemplo do trânsito da peça para as inúmeras mídias voltadas ao público infanto-juvenil, temos o anime *Romeo x Juliet*, dirigido por Fumitoshi Oizaki em 2007, cuja história é criativa e bem-desenvolvida, captando alguns elementos da peça homônima shakespeariana e mesclando fantasia, drama e romance. No mangá, o quadrinho japonês, existe uma coleção intitulada *Mangá Shakespeare*, e dentro do seu catálogo de títulos está *Romeu e Julieta*.

---

<sup>70</sup> Original em inglês: “this clearly distinguishes purification from adaptation, which is effected only with regard to the child readers”.

<sup>71</sup> Original em inglês: “as well as the goal of furthering the readers’ international outlook and understanding, will [...] speak against purification”.

As mídias de cultura de massa são diversificadas, facilmente acessíveis ao público em questão, sendo possível “ler” na tela do computador aquela matéria textual na nona arte. Em contrapartida, existem versões quadrinísticas que cobram taxas de assinatura para que se tenha o acesso íntegro aos textos em seus websites, pois algumas companhias editoriais trazem fragmentos daqueles textos, como uma forma de instigar a curiosidade e também a leitura do jovem que vai ter o contato com aquele texto.

A respeito das estratégias presentes no processo de adaptação, como a simplificação, rebuscamento, omissão ou até mesmo alteração de linguagem (na perspectiva verbal), estas não implicam na desvalorização do hipotexto como um todo, com a premissa de que a adaptação ou a tradução artística se aproxime do sentido da matéria-prima textual (LUIZ, 2013, p. 25).

Sobre a relação de Shakespeare com o público infantil, o propósito da pesquisa vai ao encontro de Aline de Mello Sanfelici, que trata as produções shakespearianas voltadas para esse público em particular como meios de comunicação, levando em consideração o aspecto cognitivo, emocional e cultural da criança, contudo, a autora ressalta que o valor de uma performance de um Shakespeare infantil “tem igual relevância a performances de Shakespeare para adultos, ou em outras mídias como a televisão ou cinema”, uma vez que a Intermedialidade está presente na contemporaneidade e uma produção shakespeariana não se limita apenas ao texto de base, mas justamente na mistura e transposição de outras linguagens que o leitor infantil e o adulto estão familiarizados, tornando Shakespeare cada vez mais abundante (SANFELICI, 2016, p. 155), e devido à essa manutenção dos recursos linguísticos e temáticos empregados por Mauricio de Sousa para a manutenção do leitor – que o acompanha desde os anos setenta e oitenta –, a intertextualidade é um caminho na sedução das narrativas da Turma da Mônica para com o seu público.

Tanto a produção quanto a recepção de um texto recorrem ao conhecimento prévio de outros textos, como pontua Koch, pois cada texto é heterogêneo, ou seja, traz uma relação com o ambiente interior e exterior a ele, e especificamente no exterior existem outros textos “que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe” (KOCH, 2012, p. 59). Ao compor as narrativas da Turma da Mônica, Mauricio de Sousa tem em mente o leitor mais atento, e à medida que tece a trama intertextual com sua rede de fontes de maneira implícita, seu leitor é contemplado com um conhecimento de mundo mais amplo, uma vez que é papel

do leitor perceber o manejo de recursos, tais como paródia, paráfrase e estilização (SANT'ANNA, 2003).

Quando o leitor reconhece estes elementos elencados por Sant'Anna, chega-se à conclusão que o leitor criança não tem a mesma bagagem de conhecimento de mundo que o adulto, o que não é algo negativo, pois a criança em formação literária precisa da orientação de um adulto para conhecer um universo totalmente diferente. Nas narrativas da Turma da Mônica, Mauricio se preocupa com a criança, justamente pelo fato de misturar fantasia e imaginário com fatos reais, como forma de aproximação deste leitor particular. Em relação ao teor cômico, os três elementos intertextuais de Sant'Anna são muito recorrentes, pois o leitor se depara com histórias carregadas de alusões, citações, paródias e paráfrases das mais variadas mídias, tais como filmes, contos de fadas, clássicos da literatura universal, músicas e programas de televisão.

Ao parodiar o texto de Shakespeare, Mauricio tem como intuito resgatar o texto clássico, e não denegri-lo, uma vez que o cerne da teoria da paródia não significa somente uma crítica ou corruptela, e sim, tal qual a adaptação intermediática, um processo de repetição de forma e conteúdo, para dar ao texto-adaptado um novo sentido, alterando o seu gênero, estilo e tom com funções humorísticas (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012).

Sobre a paródia, tanto Linda Hutcheon (1985) quanto Koch, Bentes e Cavalcante (2012) tratam a paródia não como uma ironia inversa e muito menos como ridicularização para que o texto seja reconhecido como tal. A teórica canadense ressalta que o radical grego *para*, pode significar *ao lado*, e é justamente este aspecto que amplia a pragmática da paródia sobre as formas de arte modernas. E paródia, segundo Hutcheon (1985), é um conceito que necessita ser ampliado para compreender o eixo da Intermedialidade, indo além da apropriação textual, da crítica séria ou uma zombaria genial.

Ao transpor o humor do texto-base para o texto-adaptado, é necessário que se façam considerações primeiramente a respeito do teatro voltado ao público infantil, uma vez que assim como existe literatura voltada para a criança, o mesmo deve ser pensado com relação ao teatro, apesar de algumas distinções, que serão apresentadas a seguir.

Charles H. Frey (2001) tece a observação de que o público jovem, como também os aprendizes do ofício dramático figuravam entre os primeiros espectadores “a ver e ouvir as peças de Shakespeare na produção e, na verdade, os adolescentes interpretavam papéis infantis e femininos nas peças de Shakespeare como produzidas originalmente”

(FREY, 2001, p. 147, tradução minha<sup>72</sup>), sendo possível o fato de que o dramaturgo inglês pensava este público em questão na hora da composição de suas peças.

A respeito do teatro destinado para o público infanto-juvenil, Alfredo Gómez de La Vega (1938) constata que além de abarcar os mais variados gêneros, este teatro necessita de atores profissionais formados e educados “para interpretar esse novo gênero que, por sua índole especial, requer artistas de grande flexibilidade e possuidores das mais diversas aptidões e dotes artísticos” (LA VEGA, 1938, p. 114, tradução minha<sup>73</sup>), e no tocante ao elemento humorístico, seja em um texto literário ou dramático, a percepção da criança deste fenômeno não se iguala a de um adulto, conforme pontuado anteriormente. Assim como existem particularidades cômicas que não implicam barreiras para suscitar o riso no leitor/espectador, por outro lado, existem textos direcionados às mais variadas faixas etárias, com uma construção muito mais elaborada, e assim pode-se dizer o mesmo do teatro.

A respeito da questão do humor voltado para crianças, Kerry Mallan (1993) pontua que existem diferenças na apreciação e compreensão do humor – não somente por conta da questão da faixa etária –, mas porque as crianças da mesma idade se diferem das demais por conta de fatores “como a capacidade intelectual, experiências passadas e o nível de sofisticação do material cômico influenciarão a resposta individual da criança” (MALLAN, 1993, p. 8, tradução minha<sup>74</sup>), logo, o senso de humor é um atributo valioso para qualquer um, jovem ou velho, por ser uma particularidade humana de lidar com as pressões implacáveis da realidade, e para trazer o humor na esfera teatral, existem três elementos principais na ficção humorística para crianças: personagem, situação e discurso.

O exagero de traços e fraquezas humanas é um dispositivo usado para criar personagens humorísticos. No que diz respeito à comédia e à tragédia, sabe-se que são diferentes estruturas dramáticas, e para a criança, os efeitos são os seguintes: na comédia, tem um personagem que causa o riso, enquanto na tragédia, a criança se simpatiza com aquele personagem, por conta de sua narrativa sofrida.

---

<sup>72</sup> Original em inglês: “to view and hear Shakespeare’s plays in production, and, indeed, teenagers acted roles of children and women in Shakespeare’s plays as originally produced”.

<sup>73</sup> Original em espanhol: “una legión de actores profesionales formados y educados para interpretar ese nuevo género, que por su índole especial, requiere artistas de una gran flexibilidad y que posean las más diversas aptitudes y dotes artísticos”.

<sup>74</sup> Original em inglês: “such as intellectual ability, past experiences and the level of sophistication of comic material will influence the individual child’s response”.

No texto teatral, os seguintes elementos são considerados no processo de transposição: a estrutura da peça, a articulação dos atos, as cenas principais e caracterização dos personagens. Em *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, o elemento cômico é o fator essencial para a criança e o adolescente que terá contato com a peça, até por conta de sua familiaridade com as narrativas da Turma da Mônica, que são marcadas de comicidade.

Esta adaptação teatral em linguagem televisiva corresponde à primeira aceção de Maria Antonieta Antunes Cunha (1983): é um teatro interpretado por adultos, usando as máscaras dos personagens – voltado para a criança e ao adolescente, tornando a história concisa, mas sem modificá-la por completo, com o intuito de fazer com que a criança tenha um primeiro contato com o texto shakespeariano.

Ao retomar a categorização de Jansen da máscara, pode-se categorizar as máscaras dos atores como cômicas, pelo fato de que elas estampam um sorriso, o que leva ao espectador a acreditar que se trata de um texto categorizado como comédia, e também porque este gênero dramático está associado ao riso, seja por meio das peripécias do ator-personagem, seja por meio dos artifícios linguísticos, como os jogos de palavras e trocadilhos.

Bakhtin, ao tratar da carnavalização como ruptura de padrões vigentes, atribui um sentido semiótico para a máscara como “inter-relação da realidade e da imagem” (BAKHTIN, 1987, p. 34), ou seja, uma mimese, por parte do ator, da imagem do personagem fictício da Turma da Mônica em uma realidade cênica e infantil.

Além das travessuras entre os personagens Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali, temos a trilha sonora marcada com muitas rimas, com o intuito também de incentivar a criança a criar poesia e ter suas próprias rimas, com um vocabulário muito simples e de fácil compreensão para o aspecto cognitivo da criança e do adolescente, o que configura uma carnavalização, que nas palavras de Bakhtin, foi responsável pela remoção de barreiras entre todos os sistemas envolvidos, de gênero, de pensamento, de estilo, rompendo “toda hermeticidade e o desconhecimento mútuo, aproximando elementos distantes e unificando os dispersos. Nisto reside a grande função da carnavalização na história da literatura” (BAKHTIN, 1981, p. 115-116), onde estão inseridas a comicidade, o procedimento da paródia e da adaptação, cuja particularidade é “a pluralidade de estilo e a variedade de vozes de todos os gêneros” (BAKHTIN, 1981 p. 93).

Para Barbara Vasconcellos de Carvalho, no que diz respeito a obra de arte como um todo, não há uma relação de antagonismos, e se a obra é considerada boa, o único benefício é de que “tudo se harmoniza e se ilumina: o poético, que caracteriza a obra de arte, realiza sua plenitude” (CARVALHO, 1975, p. 11), partindo do mesmo pensamento de Bárbara Heliodora (2007), onde ambas as especialistas enxergam a arte do espetáculo não somente como um elemento educador e de socialização, mas também uma atividade para desenvolver a capacidade artística, ou seja, o teatro não está vinculado somente à capacidade de concentração da criança, mas a um “instrumento de cultura, seja por meio do texto, seja por elementos visuais e auditivos” (HELIODORA, 2007, p. 192).

Bárbara Heliodora (2007), em consonância com Bárbara Vasconcellos e Maria Antonieta Antunes Cunha, propõe que uma “temática adequada, linguagem simples e acessível e aproveitamento dessa coisa maravilhosa que é a imaginação da criança” devem reger o processo do teatro infantil, despertando nelas o interesse por Shakespeare, como também transformar a criança como frequentadora de teatro, e para as possibilidades de conhecer, futuramente, os textos literários por trás das cenas vistas no palco (HELIODORA, 2007, p. 193).

A partir desta concepção de um teatro adequado para a criança (e não a criança ao teatro), este suporte “deve possuir uma base científica que facilite e torne positiva a encenação, fazendo-a acessível à mentalidade da criança” (SOSA, 1983, p. 196), despertando o papel ativo como se ela fosse parte do teatro – isto é, adentrar o universo dramático não somente como espectadora, mas como um agente teatral.

O teatro, ao se desenrolar e adequar-se ao público em questão, poderá suscitar ao crítico especialista ou ao próprio espectador um juízo de valor, contudo cabe ressaltar que o teatro “deve ser um alimento para toda sua psique, e as crianças devem ser colaboradores nas questões de cor, músicas, luz, formas, todos os recursos cênicos que são “o veículo das ideias do espetáculo”” (SOSA, 1983, p. 196). No que diz respeito à presença da linguagem humorística no texto dramático, esta linguagem se adequará ao universo correspondente do público em questão, como também irá trazer aquela obra-prima numa linguagem que seja de fácil acesso e compreensão, não desmerecendo a “essência” do que é um texto shakespeariano.

Sobre a apresentação do texto de um autor para um determinado público, independente da mídia a ser usada, tanto o leitor quanto o espectador “não pode ser informado antes do fim ou pelo menos não ser informado completamente sobre o

sistema no qual está codificado o texto que lhe é proposto” (LOTMAN, 1978, p. 358). É natural que a criança ou o adulto tenha o interesse em ter a noção da ideia a mais completa possível, como também do gênero a ser usado, o estilo do texto e “dos códigos artísticos que deve dinamizar na sua consciência para perceber o texto” (LOTMAN, 1978, p. 358). A dramaticidade dos monólogos e diálogos onde domina a história original abre brechas para um fluxo narrativo emocional e lento.

Para Dirce Fernandes (2003), o leitor, ao ter contato com a obra subvertida, toma parte com sua própria voz (leitura, assimilação, interpretação e transposição), todos concorrendo para a subversão do modelo original, uma maneira de provocar o riso. No texto televisivo desta pesquisa, temos uma tragédia subvertida em comédia, com a transposição do texto teatral para outro tipo de texto – a mescla da televisão com o teatro. O diferente apelo do texto para adultos e crianças deriva da sua preocupação temática com a infância.

De forma geral, a literatura infantil pode ser interpretada como uma forma de carnavalização. É através do diálogo que nos deparamos com novas interpretações, que não são vistas como uma distorção, mas como um respeito para com o texto original, assim como o respeito mútuo para com o nosso mundo carnavalesco e o das crianças. Embora a Literatura infantil tenha seu espaço consolidado, o fato de ser uma literatura recente “pode aumentar equívocos de artistas e teóricos, na sua produção e análise, mas não a invalida” (CUNHA, 1983, p. 22), e é necessário mostrar que a relação entre um cânone e a literatura infantil foi problemática, de acordo com Emer O’Sullivan (2005):

Como não foi considerado como parte da grande literatura, não foi ensinado como assunto acadêmico e não recebeu muita atenção nas universidades. Mas a necessidade de um cânone também está se tornando evidente nos estudos de literatura infantil, com o objetivo de escrever a história da literatura e o ensino universitário. (O’SULLIVAN, 2005, p. 111, tradução minha<sup>75</sup>).

Walter Benjamin reforça que a criança exige do adulto “uma representação clara e compreensível, mas não ‘infantil’. Muito menos aquilo que o adulto costuma considerar como tal” (BENJAMIN, 2002, p. 55), ou seja, a criança quer conhecer o universo do adulto, mas de acordo com sua realidade, sem necessariamente ter um texto

---

<sup>75</sup> Original em inglês: “As it was not regarded as part of great literature, it was not taught as an academic subject and received hardly any attention in universities. But the need for a canon is now also becoming evident in children’s literature studies, for the purposes of writing the history of the literature and for university teaching”.



simplificado, como se pressupunha a pedagogia vigente sobre o conceito de criança. A literatura infantil não consiste em um texto enxugado e simplificado, mas na exposição de uma realidade que possa vir a fascinar a criança e que esse encantamento possa despertar o interesse em conhecer obras que, inicialmente, não foram pensadas nela como um leitor, mas que pelo contato com essa obra adaptada ao seu universo, a criança possa ter um senso crítico do texto.

A chamada Literatura infantil almeja estar na chamada “literatura universal”, não no sentido de eliminar as obras que estão no conjunto “universal”, e sim de acrescentar um tipo de texto que está bem circunscrito em aspectos estilísticos e narrativos, que venha a retratar aspectos psicológicos desse sujeito em formação, desvinculando-se dos pressupostos pedagógicos. O critério para questionar o fato de um texto literário como canônico reside no fato deste não se “descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não outros), canonizando-o” (REIS, 1992, p. 69). Tal discussão acerca do cânone é pertinente, pois suscita pontos de vista que refletem questões culturais e estéticas da literatura; por um lado ele é o ponto de referência no que diz respeito à profusão de obras aos leitores iniciantes, e por outro lado, o texto canônico enseja autoridade por conta do status de sacro, impedindo o caminho crítico do questionamento e da emancipação do indivíduo.

O diálogo entre obras contemporâneas e obras clássicas — ou culturalmente estabelecidas — está consolidado como uma das vertentes da literatura contemporânea, porém há um contraponto destacado por O’Sullivan tanto na vida escolar como na vida acadêmica de quem estuda a Literatura Infantil; o texto canônico é relevante para a história literária, principalmente, e o docente que for lidar com esse tipo de texto deve ter em mente que academia e ambiente escolar não compartilham dos mesmos critérios de escolha de um texto, contudo, a prerrogativa para que o cânone seja trabalhado é que este texto possa “acomodar os interesses dos alunos, do currículo e da instituição acadêmica” (O’SULLIVAN, 2005, p. 111-112, tradução minha<sup>76</sup>).

Os considerados textos clássicos nacionais são tidos como uma obviedade, mas nada impede acrescentar ao aluno as obras da literatura estrangeira, e consequentemente estaria instigado a conhecer autores como William Shakespeare, John Milton, Dante Alighieri, Gil Vicente, Cervantes, Quevedo, entre outros. Para Ítalo Calvino, a leitura na

---

<sup>76</sup> Original em inglês: “accommodate the interests of pupils, the curriculum and the academic institution”.

juventude marca o primeiro encontro do leitor com os clássicos. O contato do público infantil e juvenil com os cânones, antes limitado aos livros, acabou perpetuando nas diversas mídias, “com mudanças comerciais e tecnológicas que afetam a maneiras pelas quais as crianças se envolvem com eles (O’SULLIVAN, 2005, p. 112, tradução minha<sup>77</sup>). A Literatura Infantil, por meio de seu aparato textual, fará com que as crianças desenvolvam e aprofundem a competência literária, característica que só será adquirida se houver uma contribuição para expandir o conhecimento dos intertextos.

A literatura infantil está carregada de intertextualidades na sua composição, como também esta mesma literatura transita nos diferentes suportes: desde o livro convencional até o ambiente digital, como blogs e redes sociais. À medida que o autor começa o seu texto literário, há uma seleção de elementos para o seu propósito estético: a participação ou não do narrador na trama, o tipo de cenário, personagem, etc. Em se tratando de obras canônicas, o autor pode estabelecer um diálogo, uma vez que “novas/outras obras surgem a cada dia em meio as que surgiram no passado” (SACRAMENTO, RODRIGUES, 2011, p. 124) e que a potencialidade deste dialogo é a renovação da produção de sentidos do passado na contemporaneidade, e a obra literária enquanto ato comunicativo, não implica num sentido fixo, e sim numa reatualização e transmutação de seu valor estético.

Além da subversão de um gênero para outro, temos também, segundo Dirce Fernandes (2003), uma inversão de vozes: a voz shakespeariana é o objeto de ação – a narrativa de *Romeu e Julieta* – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma da Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55). Sobre a presença do humor nos quadrinhos de Mauricio de Sousa, ele se faz presente através dos personagens da Turma da Mônica, via metalinguagem, intertextualidade e também via paródia no processo criativo. Desta forma, o riso proposto por Mauricio de Sousa está ligado às pequenas características dos personagens (a dislalia de Cebolinha, a aversão a água de Cascão, a compulsão por comida de Magali, a força e a agressividade da Mônica). A paródia, como um paralelo entre dois textos – o texto-matriz e o texto-parodiado –, é caracterizada por uma relação de

---

<sup>77</sup> Original em inglês: “with commercial as well as technological changes affecting the ways in which children engage with them”.

repetição e reatualização, e por meio desta faceta intertextual, o escritor desconstrói certas peculiaridades do texto do autor sem desvencilhar-se da identidade do texto fonte.

Dentre os diversos recursos metalinguísticos e intertextuais para provocar o efeito humorístico, está a subversão do emprego dos elementos pertencentes à semântica dos quadrinhos (balão de fala ou de pensamento, as linhas do requadro etc.), seja pela citação ou por meio da paródia. A paródia está intimamente ligada à inversão de sentido e de valores e se valendo do humor como forma de comunicação – charges, caricaturas, HQs – os artistas e humoristas expressam uma nova forma de contar histórias, como também principalmente veiculam a sua crítica perante a sociedade e o contexto em que se circunscreve.

De forma bastante conveniente, fala-se do sério por meio do riso e trazem à tona o ridículo de determinadas circunstâncias. A intertextualidade midiática é usada por Mauricio como efeito humorístico, através da paródia a seriados televisivos e telenovelas, a contos de fada, do teatro e de histórias da literatura infantil e especialmente ao cinema – as paródias cinematográficas ganharam o título “Clássicos do Cinema Turma da Mônica”, e a paródia, segundo Simon Dentith (2000, p. 37) é uma prática cultural capaz de suscitar uma “polêmica imitação alusiva” de um outro produto ou prática culturais, como também ela pode ser considerada “como um modo, ou como um intervalo no espectro de possíveis relações intertextuais” (DENTITH, 2000, p. 37, tradução minha<sup>78</sup>).

Gerard Vigner afirma que só é passível de leitura aquilo que foi lido previamente, “o que pode inscrever-se numa estrutura de entendimento elaborada a partir de uma prática e de um reconhecimento de funcionamentos textuais adquiridos pelo contato com longas séries de textos” (VIGNER, 1997, p. 32), corroborando com o quanto a intertextualidade é fator importante para a (inte)legibilidade do texto literário, como também de todos outros tipos de textos, e conclui-se que o texto “não é mais considerado só nas suas relações com um referente extratextual”, mas na sua relação estabelecida com outros textos (VIGNER, 1997, p. 32).

No objeto de pesquisa, Mônica e Cebolinha interpretam as personagens-título de Shakespeare na sua transposição televisiva, com uma comédia recheada de coelhadas, planos infalíveis, e cantigas à moda brasileira (com exceção da valsa), onde as personagens apresentam suas particularidades, como também reestilizam algumas

---

<sup>78</sup> Original em inglês: “parody is to be thought of as a mode, or as a range in the spectrum of possible intertextual relations”.

passagens da peça trágica, em uma adaptação intercultural, a qual será apresentada a seguir.

A partir da noção genettiana de hipotexto e hipertexto, definimos o texto shakespeariano como um hipotexto (o texto de partida) e o texto audiovisual, um hipertexto (texto de chegada), e para que essa remodelagem da matriz aconteça, o diretor necessita do conhecimento e de carga leitura da obra a ser adaptada – como também de outras versões da mesma obra –, e a partir do cotejo destas, a sua criatividade em relação às técnicas da TV, como a bagagem cultural, tanto da língua-fonte como da língua-alvo serão fatores decisivos. Neste texto audiovisual, a intertextualidade é marcante por parte dos personagens, pois trazem consigo a personalidade exposta nos conhecidos quadrinhos da *Turma da Mônica* escritos por Mauricio de Sousa.

Como o próprio título da obra intermediática sugere, entende-se que as personagens irão representar a obra shakespeariana à moda infantil. Em um breve estudo sobre a obra, Marcel Barreto Vieira Silva (2013) propõe o que ele chama de adaptação intercultural e elenca cinco categorias para análise de adaptações das peças de Shakespeare, a saber: a língua falada, o cronótopo, a trama, as dominantes genéricas e o estilo de encenação. Sobre a língua falada, temos um contraste entre um inglês renascentista e um português moderno, com peculiaridades do universo infantil, sem muita carga de eruditismo.

A segunda categoria, o cronótopo, emprestada de Bakhtin, vai focar a reinserção da peça em um tempo-espaço que moldará o processo de adaptação. Na adaptação da obra em questão, estamos falando de *Romeu e Julieta* em Ouro Preto de 1979. A locação na cidade mineira parece intencional, devido ao seu cenário histórico do Brasil colonial, como também pela presença do Barroco marcado pela obra de Aleijadinho, que são tidos por Lourival Gomes Machado (1991) como um fenômeno “dos mais significativos e [...] o mais belo de toda a história cultural do Brasil” (MACHADO, 1991, p. 152). Com essa apreciação de Machado (1991), não teria outro motivo para a produtora filmar em outro espaço para melhor representar a peça do bardo, utilizando-se como cenário a cidade e os próprios interiores das construções barrocas. Ouro Preto, nas palavras André Cabral Honor (2008), é a representação da ideologia modernista, pois o Barroco mineiro tem como caráter exuberante “uma estética artística do velho mundo numa arte genuinamente brasileira, dotando-a de contornos locais por meio da influência de artífices que representavam a miscigenação racial brasileira” (HONOR, 2008, p. 5), sem mencionar que o delineamento da cidade de Ouro Preto é propício para

a dramaticidade das peças shakespearianas, pois o estilo urbano em forma de tronco presente na cidade mineira (cf. BAETA, 2001) oferece ao espectador a fruição necessária para o desvendar da narrativa trágica, pois nada “é óbvio e direto, mas todas as situações possuem uma imprevista “resolução” teatral grandiosa, oposta ao que seria a sua suposta herança medieval” (BAETA, 2001, p. 982).

No que diz respeito à trama em relação ao hipotexto, esta manteve-se igual na adaptação: a briga acirrada entre as famílias inimigas obstrui a relação do casal interpretado por Mônica e Cebolinha. Para Marcel Silva (2013), nesta categoria ocorrem mudanças significativas “no desenvolvimento dramático das histórias, com supressão ou adição de cenas e personagens e, conseqüentemente, com a reconfiguração dos sentidos da peça” (SILVA, 2013, p. 68). Dito isto, temos um novo olhar para a peça trágica, cujos personagens são repaginados pela produtora MSP na referida adaptação intercultural.

Desta forma, constata-se que a paródia vai operar simultaneamente no aumento e diminuição da interface cultural e textual em que as peças shakespearianas estão inseridas, com novos sentidos, que são produzidos de um lado, através dos cortes e reposição da matriz, e por outro, “da utilização deliberada das peças, personagens, cenas e diálogos em operações muito diferentes da fonte shakespeariana” (SILVA, 2013, p. 198). Novamente a intertextualidade é importante para o entendimento do texto literário, pois conforme refletiu-se anteriormente, o texto que já foi lido é legível no novo texto, dando a entender que existe – no ato da leitura intertextual – um pré-conhecimento de normas que remetem a fragmentos de sentido já conhecidos pelo leitor, desde uma simples citação até a mais elaborada retextualização.

Nesta transposição, temos uma Julieta bruta, um Romeu malandro, uma Ama mais preocupada em saciar a sua fome do que cumprir com o seu ofício, e um frei com aversão à chuva. As dominantes genéricas estão atreladas à categoria anterior, e, portanto, constata-se a transformação do gênero trágico para o cômico, melhor dizendo, para uma comédia musical infantil, onde as ações dos personagens infantis vão desencadeando atos performáticos, visando a catarse no espectador, sejam elas acompanhadas de uma trilha sonora ou somente pelos diálogos entre os participantes.

Dentre as estratégias inferidas na leitura do texto audiovisual, a paródia se faz presente, não em sua acepção de zombaria, mas de produção do cômico e diferença, responsável por reestruturar o texto-fonte para um novo estilo, uma nova matéria textual, que para Linda Hutcheon (1985) é vista como “uma estética do processo, da

atividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte” (HUTCHEON, 1985, p. 12).

Além do caráter dinâmico para a remodelação do novo texto artístico, a paródia é vista também, segundo a teórica canadense, como uma forma de imitação irônica, marcando a diferença em vez da semelhança (cf. HUTCHEON, 1985, p. 17). A inversão irônica pode ser vista em sua ambivalência: pode ser bem-humorada ou depreciativa, cujo prazer não está na fonte do humor, e sim “do grau de empenhamento do leitor no “vaivém” intertextual (bouncing)” (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Para finalizar a aplicabilidade das categorias propostas por Silva (2013), chegamos à última, porém não menos importante categoria, o estilo de encenação, categoria responsável pela ênfase da *mise-en-scène* na linguagem televisiva. Cabe ressaltar que esta categoria está vinculada à anterior, pois a dominante genérica vai intervir na *mise-en-scène* televisiva, com os artifícios caros à linguagem da sétima arte para recodificar e retextualizar a peça shakespeariana em um ambiente sociocultural brasileiro.

Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, a autorreferência é a característica importante, pois ela marca a relação do filme com a matriz shakespeariana, ou seja, a Turma da Mônica tem consciência desta autorreferência em seu fazer cênico e se empenha para melhorá-la, tanto no aspecto teatral como pelo gênero que ela está inserida (a comédia musical), com uma trilha sonora carregada de gêneros musicais comuns no Brasil, como o samba, o forró, o rock, com exceção da valsa, um gênero clássico.

Assim, nossas reflexões vão ao encontro às de Silva (2013, p. 331), uma vez que o filme “comenta o próprio estilo dramático de Shakespeare [...] para apresentar o modo como os indivíduos estão imersos constantemente em processos de encenação da própria vida”, como existe a preocupação em atingir o público-alvo ao qual a adaptação se dirige. Desta forma, Silva nos diz que nas adaptações de *Romeu e Julieta*, especificamente, uma característica que se faz presente é o embate entre o teatro de Shakespeare e “os gêneros, contextos e especificidades da cultura brasileira que, como os filmes demonstram, se posicionam em permanente tensão de significado com a matriz shakespeariana” (SILVA, 2013, p. 287).

As filmagens brasileiras enfatizam a inserção da dramaturgia shakespeariana em localidades do Brasil, não a ponto de apagar o referente, e sim incluí-lo em outro espaço, outra cultura. Embora a tensão esteja no texto ser em inglês e ser transposto

para o cenário brasileiro, consequentemente o adaptador irá ter o esforço em trazer toda a atmosfera do texto original para a sua cultura local, de modo aproximado. Espera-se, portanto, que, em uma relação interartística como esta – considerando a linguagem da Turma da Mônica<sup>79</sup> –, exista um forte e marcante elemento criativo envolvido.

Portanto, na recepção de uma adaptação, há uma expectativa – por parte do espectador –, não somente apenas de pontos importantes, como também determinados detalhes, que o público supõe serem relevantes para a sua própria satisfação e da imagem de uma adaptação tida como “aceitável”, e que estes detalhes supostamente criados pela expectativa possam permitir o diálogo entre as obras. A partir deste breve comentário acerca do que é a obra, iremos adentrar a análise do mesmo no quarto capítulo.

Uma vez que se tem o indício e consistência de que aquele texto se trata de uma comédia – seja pelos próprios personagens, seja por suas ações no decorrer da trama, espera-se uma pré-disposição por parte do público para receber a obra. Para tanto, elencamos estudiosos, cujas reflexões serão bastante úteis para o nosso trabalho, e à medida que formos trazer as suas considerações, iremos correlacionar com o objeto de pesquisa, o texto audiovisual *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*.

## **2.4 Considerações sobre a Teoria do Riso**

Este subtópico pretende elencar as teorias principais do riso, iniciando com Henri Bergson e Vladimir Propp. Após a exposição dessas teorias, iremos propor um conceito que seja condizente à proposta dessa tese.

### **2.4.1 HENRI BERGSON**

A teoria de Bergson tem alicerce nas considerações de Aristóteles e Molière acerca da comédia, por isso não há comicidade “fora do que é propriamente *humano*” (BERGSON, 2018, p. 38). A filosofia do riso bergsoniano fala no cômico enquanto contraposto ao sério e, portanto, como não-sério ou brincadeira. A respeito dessa natureza aplicada ao universo dramático, Bergson faz a seguinte consideração:

---

<sup>79</sup> Para ter o acesso à obra televisual, disponibilizamos o link da mesma no canal de vídeos *Youtube*, a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=IAEOiotIa7s>. Frisamos que a qualidade do filme, por ser extraída do VHS, não é tão boa o quanto deveria, porém isso não impede que o filme seja impossível de assistir.

Um drama, mesmo quando nos pinta paixões ou vícios facilmente identificáveis, os incorpora tão bem ao personagem, que seus nomes são esquecidos, seus caracteres gerais se apagam, e não mais pensamos neles, mas na pessoa que o absorve (BERGSON, 2018, p. 43)

Se pensarmos no referido objeto de pesquisa, o espetáculo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, é possível pensarmos nessas palavras de Bergson, pois o título nos dá indícios de que os personagens de Mauricio de Sousa irão interpretar o casal de Shakespeare, e se formos atribuir os caracteres que são peculiares à Mônica e ao Cebolinha, é veemente que teremos uma tragédia transformada em comédia, pois o leitor que está familiarizado com as narrativas da Turma da Mônica, reconhece essas particularidades e projeta uma possível imagem cômica de como seria a interpretação da peça shakespeariana, uma vez que Romeu e Julieta são totalmente opostos aos seus intérpretes.

Bergson traz outra ponderação a respeito da personagem proveniente da esfera cômica, fazendo uma possível alusão ao preceito aristotélico em relação ao gênero comédia:

É que por mais que um vício cômico possa se unir intimamente às pessoas, nem por isso deixa de conservar sua existência independente e simples; ele permanece a personagem central, invisível e presente, que suspende, da cena, as demais personagens de carne e osso (BERGSON, 2018, p. 43).

A crítica que se faz a essas palavras citadas é a ideia trazida de vício, uma vez que os personagens de Mauricio de Sousa têm particularidade própria, o que, a nosso ver, não se configura como um vício, mas como uma condição *sine qua non*, ou seja, se Mônica e Cebolinha irão interpretar Romeu e Julieta com as características que são inerentes, estranho seria se a interpretação fosse contrária ao modo como eles nos são apresentados nas narrativas quadrinísticas. Logo, é inviável que vício seja visto como algo ruim, pois para a presente pesquisa de doutoramento, são essas particularidades (e não vícios) que nos divertem e que faz com que o leitor reconheça o texto que lhe é apresentado.

O riso tem um caráter social e o homem está no centro dessa manifestação, sendo o piloto do humor e tanto o seu riso, como o riso do/sobre o outro é uma forma de libertação, contudo o filósofo faz a ressalva de que é necessário fazer a distinção do cômico expresso pela linguagem e o cômico criado por ela:



A rigor, o primeiro poderia ser traduzido de uma língua para outra, ainda que possa perder grande parte de sua significação ao passar para uma nova sociedade, diferente por seus modos, por sua literatura e, sobretudo, por sua associação de ideias. Mas o segundo geralmente é intraduzível. Deve o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e dos fatos, acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo, torna-se cômica (BERGSON, 2018, p. 82).

O riso, então, seria visto como produto de uma comicidade simulada e produzida de modo artificial, cuja apresentação é mediante a relação intrínseca que se faz entre o “mecânico” e o “vivo”, ou seja, as situações maquinais do ser humano e sua condição dinâmica, viva:

O mecânico sobreposto ao vivo. O ser vivo de que se trata aqui é um ser humano, uma pessoa. O dispositivo mecânico, ao contrário, é uma coisa. Portanto, se considerarmos a imagem sob esse aspecto, o que faz rir é a transfiguração momentânea de uma pessoa em coisa. (BERGSON, 2018, p. 61)

Em nosso objeto de pesquisa, seguramente temos a presença do cômico das palavras, que são devidamente reconhecidas pelas figuras de linguagem, como a ironia, o jogo de palavras, o quiasmo – antítese invertida –, o quiproquó, entre outras. Além do cômico das palavras, temos o cômico da mecânica bergsoniana, ou seja, é a própria expressão fisionômica do ator que lhe confere o status de cômico e desencadeia a gargalhada para uma plateia.

A comicidade de palavras, como o próprio nome sugere, é a manifestação do cômico através do texto, que dão indícios, nas palavras de Bergson, de uma ação engraçada. Para conceituar essa comicidade, Bergson propõe algumas estratégias para que esse elemento cômico seja potencializado: a inversão do sentido literal pelo figurado, uma palavra repentina em uma frase – trocar um ditado popular –, a própria ambiguidade das palavras, a ironia e o humor. O cômico pode ser, via de regra, essa justaposição de contrastes e opostos.

Para o filósofo francês, tal efeito cômico é desencadeado por conta de dois segmentos: o interno e o externo. O interno diz respeito ao espírito e à alma, onde o sujeito é suscetível à mudanças de estado, ao passo que o segundo segmento está vinculado ao corpo e as expressões desse corpo, ou seja, aquilo que é *mecânico*, na

acepção de Bergson, e é justamente essa sobreposição de um sobre o outro é que temos o riso.

A título de exemplo, podemos aplicar essa concepção em *Julietta Mônica*: o interno diz respeito ao seu estado psicológico e emocional que vive transitando de um romantismo para uma ira, enquanto o externo é representado pelos gestos e tom de voz da personagem, que nos é apresentada como uma personagem apaixonada, mas que contrariada pelo seu amado Romeu Montéquio Cebolinha, resolve tudo na base da coelhada (gesto agressivo, porém risível) ou no próprio tom intimidador (expressão do corpo, mais precisamente o aparelho vocal).

O humor é, sem sombra de dúvidas, fragmento do risível; é tão profundamente sentimental quanto o espirituoso propriamente dito é profundamente intelectual. Esta contraposição ao sério não significa rir por puro prazer, mas carrega uma segunda intenção pronta a humilhar e a corrigir: “nada desarma tanto quanto o riso” (BERGSON, 2018, p. 97).

Desde a Antiguidade Clássica, o humor teve a função de entreter o público, seja com as tragédias, por meio das ironias, ou nas comédias, via jogos de palavras, trocadilhos, quiasmos, entre outros elementos discursivos e textuais. O uso do humor, mesmo na tragédia, contribui para o realismo que Shakespeare traz em muitas de suas peças - a representação realista do personagem que mantém o público clamando por mais de quatrocentos anos depois - mas dificilmente faz com que o resultado geral do casal apaixonado seja nada menos que trágico.

Um exame da evidência textual do humor de Shakespeare em *Romeu e Julieta* mostra que comédia ou elementos cômicos podem de fato existir dentro de uma tragédia, como existem na vida fora do teatro. Mesmo quando as situações são sombrias, comentários irreverentes, piadas através de jogos de palavras, e ataques a si mesmo, assim como outros, podem aliviar o clima e momentaneamente aliviar a tensão.

Pensar que no teatro trágico um assunto sério seria um fardo pesado para carregar, mesmo quando a tragédia era sanguinária demais em seu enredo, surgia o alívio cômico, justamente com o propósito de aliviar a tensão que percorria toda a narrativa, conforme Arthur Huntington Nason (1906/2017). As passagens cômicas podem, para nosso propósito, ser melhor classificadas de acordo com seu efeito sobre o leitor ou o público moderno: a) serem de fatos engraçadas, como a cena da Ama no Ato I, Cena III, onde ela se vale de trocadilhos obscenos para definir Páris:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 31)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 43)
<b>Lady Capulet</b> Verona's summer hath not such a flower.	<b>SRA. CAPULETO</b> A fina flor do verão de Verona.
<b>Nurse</b> Nay, he's a flower, in faith – a very flower.	AMA Uma <b>flor</b> , mesmo; ele é uma <b>flor</b> .

Tabela 4: Ato I, Cena III  
Fonte: elaboração pelo pesquisador

A Senhora Capuleto afirma que não há ninguém para rivalizar com Páris, tanto em aparência como em qualidade, porém a fala da Ama sugere que, por Páris ser uma metafórica flor, ele também é experiente e mais maduro, dando a entender que o jovem é mais velho que a protagonista. Portanto, em termos de metáfora humorística, Julieta é um brotinho prestes a desabrochar, em comparação com a idade e a experiência do rapaz, uma vez que a metáfora da flor pode corresponder à conotação do frescor da virgindade, segundo Gordon (1997), e também à experiência sexual de Páris.

A Senhora Capuleto usa “fina flor”, compreendendo o sentido denotativo de condição física e de condição financeira, uma vez que Páris é um nobre, enquanto ‘flor’ implica duas acepções: flor como metáfora de amadurecimento sexual e social, e flor como sinônimo de beleza.

b) quando em contraste com seu cenário trágico, são, na verdade, trágicas ou patéticas, como as piadas de Mercúcio (Ato III, Cena I) antes do duelo e o seu último suspiro antes de morrer em *Romeu e Julieta*.

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 100-101)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 101-102)
<b>MERCUTIO</b> Ask for me tomorrow, and you shall find me a grave man [...] A plague o'both your houses. They have made worms' meat of me. I have it, And soundly too. Your houses	<b>MERCÚCIO:</b> Procurem-me amanhã e me verão sério como um túmulo. [...] Danem-se as suas casas, Que fizeram de mim ração de verme. Eu acabei de vez. As suas casas!

Tabela 5: Ato V, Cena III  
Fonte: elaboração pelo pesquisador

Nessa cena, o espirituoso e brincalhão Mercúcio propõe um contraste com a seriedade da desavença familiar que impede o amor proibido de Romeu e Julieta. Quando Mercúcio morre, surge uma reviravolta na peça, pois é quando a comédia da peça desaparece e se dá início aos eventos trágicos. Depois que é esfaqueado, Benvólio pergunta se ele está ferido e Mercúcio lhe responde, ironicamente, que “é só um

arranhão”, encerrando com última frase cômica “mudo como um túmulo” e rogando a praga nas famílias inimigas. Essa linha final do amigo de Romeu mudam o clima de cômico para trágico, e que assim permanece durante o resto da peça. A morte de Mercúcio simboliza a morte da comédia.

c) são capazes de atenuarem a tensão, contribuindo para o trágico efeito das passagens que se seguem. Essa passagem acontece no final da peça, mais precisamente no final do Ato IV, Cena V, onde o principal “agressor” é Pedro, um criado dos Capuletos, inserido em um ambiente bastante pesado. A família de Julieta acaba de encontrá-la “morta”. Tanto a Ama como os pais de Julieta estão inconsoláveis, pois tinham acabado de enterrar Teobaldo – primo de Julieta – na manhã do casamento arranjado da protagonista com o conde Páris.

Logo em seguida, temos Pedro interagindo com os músicos. Nesse interlúdio, o criado pede que toquem uma música alegre para melhorar sua tristeza, o que não acontece. A partir dessa recusa dos músicos, inicia-se um jogo de palavras entre Pedro e o Primeiro Músico, como um tipo de desafio para ver quem é o mais inteligente, sendo Pedro, o juiz:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 166-167)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 156-157)
<p><b>Peter</b> Then have at you with my wit. I will dry beat you with an iron wit, and put up my iron dagger. Answer me like men:</p> <p>“When griping grief the heart doth wound, And doleful dumps the mind oppress, Then music with her silver sound” –</p> <p>Why “silver sound”? Why “music with her silver sound”? What say you, Simon Catling?</p> <p><b>Musician 1</b> Marry, sir, because silver hath a sweet sound.</p> <p><b>Peter</b> Pretty. What say you, Hugh Rebeck?</p> <p><b>Musician 2</b> I say “silver sound” because musicians sound for silver.</p> <p><b>Peter</b> Pretty too. What say you, James Soundpost?</p> <p><b>Musician 3</b></p>	<p><b>PEDRO</b> Vou liquidá-los com uma bestuntada. Dou-lhes uma surra com bestunto de ferro, e descanso o ferro da faca. Falem feito homem.</p> <p><i>Quando a dor o nosso coração maltrata E a tristeza nos vem oprimir a mente, Então a música com seu som de prata...</i></p> <p>Por que som de prata? Por que “a música com seu som de prata”? O que diz, Simão Viola?</p> <p><b>1º MÚSICO</b> Ora, é que a prata tem um som bem bonito.</p> <p><b>PEDRO</b> Muito bem. E você, Hugo Rabeca?</p> <p><b>2º MÚSICO</b> Eu digo que é “som de prata” porque os músicos tocam por prata.</p> <p><b>PEDRO</b> Bom, também. E João do Grito?</p> <p><b>3º MÚSICO</b></p>

<p>Faith, I know not what to say.</p> <p><b>Peter</b> O I cry you mercy. You are the singer. I will say for you. It is “music with her silver sound” because musicians have no gold for sounding:</p> <p>“Then music with her silver sound With speedy help doth lend redress.”</p> <p><i>Exit Peter</i></p>	<p>Eu não sei o que dizer.</p> <p><b>PEDRO</b> É mesmo! Você é cantor. Mas eu explico. É “música com som de prata” porque os músicos não ganham ouro pra tocar.</p> <p><i>Quando a música com seu som de prata Ajuda a curar tudo de repente.</i></p> <p><i>(Sai.)</i></p>
--	--

Tabela 6: Ato IV, Cena V  
Fonte: elaboração pelo pesquisador

Do aparente luto que abala a todos no castelo Capuleto, a cena muda para uma discussão mais leve entre os músicos e Pedro. Esta conversa lúdica serve para elevar o humor da cena anteriormente deprimente. É possível dizer que essa cena age como uma espécie de cesura, uma pausa para o público recuperar o fôlego da tragédia do Ato 4 – a aparente morte de Julieta – antes de entrar no ápice da tragédia do Ato 5.

Desta forma, a classificação de qualquer passagem em particular irá variar de acordo com o humor e o temperamento do leitor; e em muitos casos, uma única passagem pode ter mais de uma classificação.

Para encerrar esse pensamento da proposta bergsoniana, é necessário pensar a sua aplicabilidade no mundo do teatro, pois o texto dramático, seja ele cômico por natureza ou que tenha indicações de momentos engraçados, ele é por si só um construto risível, que, aliado à performance do ator, irá potencializar o sentido daquelas palavras impressas.

E é durante os momentos de ensaios e a vivência no palco (pensando aqui o momento em que todo o staff está conhecendo o espaço para ter um melhor direcionamento das ações) é que a concepção do texto final chega no seu momento final.

## 2.4.2 VLADMIR PROPP

O formalista russo Vladimir Propp (1992) propõe dois tipos de riso nas narrativas: o riso de zombaria e o riso sem zombaria. Sobre esta tipologia, o teórico tece o seguinte apontamento:

O homem ri. Não é possível estudar o problema da comicidade fora da psicologia do riso e da percepção do cômico. Por isso, começamos por

colocar o problema dos diferentes tipos de riso. Pode-se perguntar: certas formas de comicidade não estariam ligadas a certos aspectos do riso? Por isso é preciso ver e decidir quantos aspectos do riso podem ser estabelecidos de um modo geral, e quais deles são mais importantes que outros para os nossos objetivos (PROPP, 1992, p. 27).

Propp nos mostra que nem sempre o riso é causado pela presença da comicidade, como é o caso da histeria e do riso causado pelas cócegas. Na categoria do riso sem zombaria, este subdivide-se em riso bom, riso maldoso ou cínico, riso alegre, riso ritual e riso imoderado, dando a entender que para estes risos acontecerem, não precisamos rir de alguém. O teórico afirma que o riso é possível quando não vemos os defeitos de alguém como um vício, como também esses defeitos não nos causam repulsão, e, segundo Propp, se trata de uma natureza gradativa:

Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia. A pessoas assim perdoamos facilmente suas falhas. Esta é a base psicológica do riso bom (PROPP, 1992, p. 152).

Em contrapartida, o riso da zombaria – também chamado de derrisão – está vinculado à comicidade, pois a zombaria remete “ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso” (PROPP, 1992, p. 171), ou seja, rimos quando desmascaramos um defeito e a nossa atenção está voltada para o caráter moral e espiritual que trazem à tona os defeitos que vemos no outro. A zombaria parte do pressuposto da superioridade, ou seja, não partilhamos do defeito do outro, porque tal defeito não é assimilado por nós, ou seja, não somos iguais ao outro. Como bem colocado pelo teórico, essa superioridade

se baseia, antes, no reconhecimento da necessidade de que no mundo existem alguns princípios positivos de caráter moral ou outro, que alguém pode não ter, mas eu tenho. [...] Para um melhor esclarecimento é preciso considerar não apenas o riso de zombaria, mas também os outros tipos e entre eles, em primeiro lugar, o riso de alegria. Esse tipo de riso constitui uma reação fisiológica a uma transbordante sensação de alegria para com o próprio ser. Este riso, em si mesmo, não está ligado a fatores de caráter moral. No riso de zombaria o que nos dá prazer é uma vitória de caráter moral, enquanto no riso de alegria trata-se de uma vitória das forças vitais e da alegria de viver (PROPP, 1992, p. 180-181).

Vemos que Propp e Bergson têm o mesmo raciocínio e estão em sintonia no que diz respeito às suas reflexões teóricas:

É possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita ao domínio dos sofrimentos, coisa que Aristóteles já havia notado. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. [...] Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto do riso (PROPP, 1992, p. 29).

No riso de zombaria, como bem tratado aqui, parte-se do pressuposto de que não possuímos os defeitos do outro. Portanto, quem ri, indiretamente compara as qualidades com os defeitos dos outros e que tem dentro de si, mas não os externaliza. O formalista russo elenca 14 (quatorze) particularidades que provocam o riso e que também concebem a situação cômica:

O primeiro elemento a ser levado em consideração é a natureza, ou seja, a presença de elementos da Natureza, como animais, por exemplo, que venham a apresentar atitudes como um ser humano – sentimentos – ou manifesta-se como um ser humano. A título de ilustração, temos Sansão, o coelhinho da Mônica: esse animal, melhor dizendo, esse brinquedo, um coelho de pelúcia é dotado de força extrema, a ponto de ser visto como um possível agressor ou um valentão, que está sempre demonstrando sua força por meio de agressões físicas - no caso de Sansão, seriam as coelhadas.

Como ressalta Propp, nós rimos porque refletimos “algum defeito de sua própria natureza”, isto é, “o ridículo das coisas está ligado necessariamente a alguma manifestação espiritual do homem” (PROPP, 1992, p. 39-40). No caso das narrativas da Turma da Mônica, Cebolinha e Cascão são risíveis porque seus planos ditos infalíveis (ou seja, dotados de certa inteligência) sempre vão por água abaixo.

O segundo elemento a ser considerado na produção da comicidade está na natureza física, onde a conduta do personagem é tida como inapropriada à situação ou ambiente em que ela está inserida. Sobre a natureza física, temos o personagem Zé Bonitinho da *Escolinha do Professor Raimundo*, que externaliza um comportamento não-condizente com o universo escolar: um pseudo-galã que usa seu charme para se sobressair nas aulas, além de uma caracterização (maquiagem e cabelo) e um vestuário fora dos padrões e extravagante.

Se por ventura temos uma natureza física, conseqüentemente a fisiológica vem como adendo, onde destacamos as reações involuntárias do organismo como cheiros, soluços, gases, e ações e funções ligadas ao corpo humano também podem tornar-se cômicas, como o beber e o comer. Como exemplo da questão fisiológica, temos o Cascão, da Turma da Mônica, que não gosta de tomar banho, sempre exalando um cheiro fétido nos quadrinhos, representado por fumaças em tom marrom, como também a sujeira é representada pelos riscos em suas bochechas. Outro exemplo seria a Magali, também da Turma da Mônica, cuja comicidade é presente nas suas narrativas, por estar sempre comendo ou pensando em comida, e na maioria das vezes, quando algum personagem conversa com ela, ela desvia do assunto e dialoga sobre comida.

A comicidade via semelhança vai tratar de duas ou mais pessoas ou um grupo social – a família, local de trabalho ou rede de amigos, por exemplo –, onde as pequenas diferenças reforçam a comicidade. Um exemplo claro está nos palhaços circenses, que apresentam-se em dupla e são semelhantes em certa medida, contudo, a comicidade reside no fato de eles se confrontarem por bobagens. E a partir disso, a comicidade deles não se baseia apenas na semelhança, “mas igualmente no contraste. A comicidade aumenta à medida que figuras absolutamente parecidas começam a brigar e a xingar-se”, como é o caso destes artistas do entretenimento circense (PROPP, 1992, p. 57).

Disso decorre que a comicidade da semelhança se determina em função de causas particulares que nem sempre ocorrem. [...] A premissa inconsciente de nossa avaliação do homem, de nossa apreciação e de nossa estima por ele reside no fato de que cada homem é uma individualidade irrepetível. O caráter da personalidade se exprime no rosto, nos movimentos, em sua maneira de portar-se (PROPP, 1992, p. 55-56).

Para Propp, a comicidade é tratada como uma duplicidade, uma repetição. A comicidade pela semelhança aumenta, se houver desentendimento entre as figuras desiguais. Sobre a comicidade via diferença, vai ser ressaltado algum aspecto do personagem que não corresponde ou que não faz parte de determinado círculo social, tornando-se ridículo. Propp nos diz que a comicidade pode ser causada, não apenas pela distinção social, mas também pelos seus costumes, uma vez que todo povo tem seu legado de “normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde à essas normas” (PROPP, 1992, p. 61-62).



É comum vermos personagens estrangeiros transgredirem certos padrões convencionados naquele meio social, como é o caso de Seu Chalita da série *Tapas e Beijos*. Ele é um árabe, morador do Leblon, um bairro do Rio de Janeiro, e a sua maneira de viver rompe com os padrões brasileiros de vida, portanto, “a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso” (PROPP, 1992, p. 60). Na referida série, a comicidade de Seu Chalita e a cultura árabe são exploradas para causar o riso no espectador. Desta forma, vemos que a divergência cultural de um povo, cujas normas causam estranheza à cultura do outro, são elementos propícios para causar comicidade. A título de exemplo, vemos a questão do casamento, onde o próprio Chalita se encurrala, por ter várias mulheres e ele ser o motim das brigas entre elas, pois na cultura brasileira e ocidental, o casamento é aceito somente entre duas pessoas, o que faz Seu Chalita apanhar, ser abandonado por todas elas, etc.

As comparações do homem com animais ou objetos por algum aspecto físico ou espiritual. A comparação do homem com o animal provoca o riso nos casos em que comparamos “apenas os animais a que se atribuem certas qualidades negativas do ser humano” (PROPP, 1992, p. 66). Chamar alguém pelo nome de um animal é uma das injúrias cômicas que temos conhecimento na vida e na história literária. Ao chamarmos alguém de burro, obviamente atribuímos-lhe a falta de raciocínio, porém, como contraponto, existem aqueles animais que atribuímos algum elogio ou afeto perante o outro, como o gato (sinônimo de beleza) e o pavão (sinônimo de elegância), por exemplo.

Na comparação com a coisa, o raciocínio é o mesmo da comparação com o animal, pois o aspecto físico também é ressaltado, como o corpo muito gordo se assemelhar a uma rolha de vinho ou um barril, os seios muitos grandes terem o formato de melões. Se consideramos alguém muito inteligente ou que tenha uma grande ideia, atribuímos-lhe a imagem de uma lâmpada acesa.

A ridicularização das profissões não é muito diferente da derrisão de algum aspecto da humanidade. Tanto a própria literatura como as demais artes retrataram essas profissões da maneira ácida e sarcástica com o deslindar da História. Se atualizarmos esse campo de Propp, teremos profissões ridicularizadas como o cabeleireiro – pela feminilidade do homem ao lidar com o público feminino, por exemplo.

A paródia “consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos, etc) de

modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização” (PROPP, 1992, p. 84-85). Ela é um instrumento da sátira social; a título de exemplo, tínhamos o programa *Casseta e Planeta*, caracterizado pela parodização de personalidades e outros programas, como as próprias telenovelas da Rede Globo.

O exagero vai abarcar a caricatura, a hipérbole e o grotesco. A caricatura apreende um detalhe e o amplia – o nariz de Pinóquio na figura do político. A hipérbole capta o todo e realça as características negativas: Se uma aluna for à coordenação e relatar que “está morrendo de cólica”, através do verbo de ação, supõe-se que chamará uma ambulância, alocar a jovem numa UTI móvel e convocar um padre para dar-lhe a extrema-unção, enquanto o ideal seria encaminha-la a uma enfermaria da escola para tomar um analgésico e voltar à aula. Portanto, a hipérbole é um exagero do óbvio.

Por fim, o grotesco é o exagero exacerbado, correspondendo ao conceito de feio, como também sinônimo de maldade e monstruosidade. Conforme pontua Umberto Eco, existe até a questão do grotesco no âmbito racial, em se valendo de estereótipos:

Mas no curso dos séculos foi na análise dos traços dos judeus que a identificação entre feiura e maldade atingiu pontos inconcebíveis. [...] O anti-semitismo começou por impulso de um “antijudaísmo” de caráter religioso [...] fundiu-se com um anti-semitismo de caráter étnico, contra os judeus instalados na Europa depois da diáspora e mais ainda depois de sua expulsão da Espanha em 1492, quando também foram expulsos os mouros (ECO, 2007b, p. 266).

Como nos diz Propp, o grotesco se faz presente na arte, porém impossível na vida, cuja condição *sine qua non* “é uma certa relação estética com os horrores representados” (PROPP, 1992, p. 92). O *Conto da Prioressa*, de Chaucer, possui passagens antissemitas, como a apresentada abaixo:

Como eu disse, todo dia o menininho atravessava o bairro judeu, indo e vindo, sempre cantando com alegria e em voz cada vez mais alta o *Alma redemptoris*. Como a doçura da mãe de Cristo lhe atravessara o coração, era-lhe impossível, ao elevar a ela as suas orações, deixar de cantar pelo caminho.

Nosso primeiro inimigo, a serpente Satanás, que tem seu ninho de vespas no coração dos judeus, ergueu-se e disse: “Oh povo hebreu, que desgraça! Vocês acham certo deixar que esse garoto ande por aí à vontade, menosprezando a todos e cantando palavras contrárias às suas leis?”

Desde então os judeus se puseram a conspirar para tirar a vida daquele inocentinho. Contrataram para isso um assassino malvado, que ficou escondido num beco. E quando o menino passou por ali, aquele

maldito judeu saltou sobre ele, agarrou-o com força, cortou-lhe a garganta e o jogou dentro de um poço. Na verdade, ele foi atirado numa fossa negra, onde os judeus esvaziavam suas entranhas. Oh raça amaldiçoada de Herodes redivivo, de que lhe servirá essa crueldade? Não tenham dúvida, o crime sempre vem à tona; e, quando é para a maior glória de Deus, o sangue clama contra o seu ato maldito (CHAUCER, 2014, p. 283, 285).

Em seguida temos, o malogro da vontade, o qual está condicionado às catástrofes que o personagem está sujeito. Uma escorregada por causa de um casco de banana na calçada é engraçado, e tais intempéries são características de um riso cruel, porém existem outros personagens que se solidarizam com aquele sofre um reverse.

Seu caráter depende do grau da desgraça, e aqui pessoas diferentes vão ter reações diferentes. Lá, onde uns vão rir, outro vai correr para ajudar. São possíveis também ambas as coisas ao mesmo tempo: é possível rir e ajudar concomitantemente (PROPP, 1992, p. 92)

Assim, tal circunstância é provocada “justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independente das intenções” (PROPP, 1992, p. 95). Segundo Propp, este malogro da vontade corresponde a uma ação inesperada, uma “falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso, independentemente das intenções” e conclui que devido à essa distração causada pela internalização de uma atividade, o personagem a executa constantemente, sem pensar na consequência dos atos (PROPP, 1992, p. 95).

A questão da mecanicidade é também motivo de riso, ou seja, o personagem interioriza uma atividade mecânica e a performa constantemente, como uma forma de distração, como é o caso de Charles Chaplin em *Tempos Modernos*, que aperta compulsivamente os parafusos, e por ter esta atividade mecânica interiorizada, o personagem não considera os fatores externos à sua atividade e vai apertando também o nariz de alguns cidadãos que passam pela fábrica.

O fazer alguém de bobo, como o próprio nome sugere, é nada mais que burlar alguém para atingir algum objetivo. Como pontua Propp, o desenvolvimento de um conflito era desencadeado por duas ou mais personagens com caracteres positivos e negativos, ou ambos negativos. *Os Trapalhões* são um exemplo desta técnica, onde Didi e sua companhia enganavam os outros, e este processo – o de enganar intencionalmente alguém – só é revelado ao telespectador e ao leitor.

A penúltima técnica de comicidade, os alogismos, pode ocorrer via manifestação de atitudes erradas, desencadeando o riso por meio do desnudamento da ausência de intelecto, como também dos protagonistas serem incapazes em diferenciar o que é certo e errado.

Ao lado do fracasso daquilo que se deseja por causas externas ou internas, há casos em que o fracasso se deve à falta de inteligência. A estultice, a incapacidade mais elementar de observar correlatamente, de ligar causas e efeitos, desperta o riso. [...]

Para o observador, o espectador ou o leitor, o desmascaramento de um alogismo escondido pode ocorrer graças a uma tirada espirituosa e inesperada do interlocutor, que com sua resposta manifesta a inconsistência do juízo de quem age (PROPP, 1992, p. 107).

No programa *Zorra Total*, mais precisamente no quadro de Ofélia e Fernandinho é que encontramos a presença do alogismo. O casal recebe um convidado famoso em sua casa, e Fernandinho troca o nome do convidado por alguma palavra que se assemelha na pronúncia ou no sentido, porém a comicidade está presente na Ofélia, que se embaralha com o significado das palavras e espanta o convidado com sua leva de absurdos.

A título de exemplo, eles recebem o ator Edson Celulari<sup>80</sup>. No início do quadro, vemos Ofélia conversando com Fernandinho a respeito de uma ligação com uma amiga no celular. No decorrer do quadro, Ofélia diz que “vai cair e caiu”, e que está procurando alguma coisa. A comicidade está neste trocadilho referente ao verbo cair, que pode remeter tanto ao denotativo de “cair a ligação”, como no sentido conotativo de derrubar alguma coisa, usado pela personagem, reforçando então a sua falta de interpretação do contexto. Quanto mais Fernandinho tenta explicar o sentido denotativo, a sua esposa reforçava o sentido conotativo. É através das conclusões precipitadas e da noção equivocada do mundo é que o público se diverte.

E para finalizar as técnicas usadas por Propp para despertar a comicidade no seu leitor, vem a mentira, que pode ser caracterizada de duas formas: a primeira forma consiste um personagem impostor que engana o interlocutor, enquanto a segunda vai tratar a mentira como diversão do receptor, contudo nem toda mentira é deveras cômica, segundo Propp, e para que exista esta comicidade na mentira “ela deve ser de pequena monta e não levar a consequências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não o for não pode ser cômica” (PROPP, 1992, p. 115).

---

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TbWW5FjzSwk>

O site *Sensacionalista*<sup>81</sup> se pauta nesta categoria, cujo slogan – um jornal isento de verdade – revela ao interlocutor que a matéria veiculada naquele portal, apesar de seu caráter jornalístico, não corresponde com a realidade. A mentira contada no site surge apenas com a intenção de entreter o leitor com a insinuação. No referido site, a mentira parodia o tom peculiar das redações jornalísticas, reproduzindo um aparente efeito de verossimilhança risível aos olhos do leitor, que entende o seu real propósito.

Dentro da peça teatral, devem-se levar em conta os seguintes elementos: a estrutura da peça, a articulação dos atos, as cenas principais e caracterização dos personagens. Em nosso objeto de pesquisa, constatamos o elemento cômico, fator essencial para a criança e o adolescente que terão contato com a peça. Portanto, a adaptação teatral em uma linguagem televisiva corresponde à primeira acepção de Cunha: é um teatro interpretado por adultos – com as máscaras dos personagens – voltado para a criança e ao adolescente.

No quesito do humor, é totalmente visível que a criança rirá na adaptação, pelo fato de que as narrativas da Turma da Mônica são carregadas de muita comicidade, como os planos infalíveis de Cebolinha e Cascão que nunca dão certo, a distração da Magali com o pensamento na melancia, a Mônica sempre batendo nos meninos com o Sansão. Portanto, ao mesclar as narrativas típicas de príncipe e princesas dos contos de fadas com as grandes travessuras dos personagens de Mauricio de Sousa, certamente a criança terá a pré-disposição e curiosidade para corresponder o seu conhecimento de mundo com a narrativa que lhe é apresentada, da forma mais lúdica possível.

Além das travessuras entre os personagens Mônica, Cebolinha, Cascão e Magali, temos a presença da música, carregadas de muitas rimas, com o intuito também de incentivar a criança a criar poesia e ter suas próprias rimas, com um vocabulário muito simples e de fácil compreensão para o aspecto cognitivo da criança e do adolescente. Para a criança, a riqueza do aspecto humorístico no teatro reside nos jogos de palavras e trocadilhos, que configuram, segundo Bergson, “uma *distração* momentânea da linguagem e é justamente por isto que ele é engraçado” (BERGSON, 2018, p. 90).

Após leituras desses teóricos acerca da presença do riso (BERGSON, 2018; PROPP, 1992), chegamos à uma proposta de humor que sintetiza as ideias até agora trazidas por Roberto Elísio dos Santos (2012). O humor, segundo Santos, é “uma narrativa que, determinada por condições sociais, culturais e históricas, gera um efeito

---

<sup>81</sup> Disponível em: <https://www.sensacionalista.com.br/>

em seu receptor, o riso” (SANTOS, 2012, p. 34). Portanto, o efeito da comicidade pode ser resultado de uma quebra de expectativa, como nas anedotas, do excesso de detalhes, como nas caricaturas, da própria representação mecânica – pantomima –, e das demais figuras de linguagem, como a ironia, ou outras estratégias, como a paródia e a sátira. Como proposta de releitura da definição de Santos, podemos conceituar o humor como o elemento que gera o descompasso entre determinada ação ou situação na narrativa, violando aquilo que está cristalizado em determinado contexto socio histórico, tendo em mente que o regimento de conduta, ou seja, o padrão de determinada cultura nem sempre será compreensível em um espaço contemporâneo. No caso das mídias, tal contrato tácito permite o artista se libertar daquela ideia cristalizada, dando-lhe uma nova interface com a linguagem semiótica que atua.

Para que a intenção de despertar o riso se concretize, a linguagem humorística se vale dos mais variados meios, como a palavra escrita, a palavra falada, a palavra cantada, as imagens, as cores, os moldes (pensando na escultura), os gestos, os passos de dança e expressões faciais. Assim, indo na mesma linha de raciocínio de Roberto Elísio dos Santos, para que o efeito cômico seja apreendido pelo leitor/espectador, é necessário manifestar ao receptor “a sua condição de representação, de ficção, de “faz-de-conta”.

Desta forma, concluímos que a adequação de determinada linguagem – no caso, a teatral –, em conjunção com o potencial narrativo da televisão, é capaz de provocar o desvio necessário para ocasionar o riso no espectador. Na contemporaneidade, estamos cercados das mais variadas mídias que veiculam a mensagem humorística para o seu receptor: temos as tirinhas, as charges, caricaturas, pinturas, esculturas, piadas, etc. Toda e qualquer mídia é capaz, dentro do seu suporte e do seu contexto, transpor as fronteiras que outrora eram censuradas ou limitadas a um determinado espaço sociocultural – museus, acervo de colecionadores.

### CAPÍTULO 3

#### Desenhando a metodologia

Cabe deixar uma nota do que se entende por Literatura na contemporaneidade, de modo que essa reflexão corrobore com o propósito dessa pesquisa. Por Literatura, entende-se toda e qualquer produção, seja ela de caráter escrito, visual, pictórico, oral ou dramático – que pode vir a se ressignificar na correlação com outras linguagens, resultando num produto híbrido, no qual a palavra, a voz e o som têm o mesmo grau de relevância, distanciando-se da perspectiva da logofilia e imagofobia.

Em conexão com a representação das mídias, o termo “literatura” em si abrange uma grande variedade de textos e gêneros que podem incorporar outras linguagens de maneiras muito específicas, e uma distinção deve ser feita sempre que o efeito daquele meio em um texto literário tiver que ser descrito, e uma única metodologia de análise intermediática não seria capaz de dar conta dessas interrelações.

A proposta metodológica deste trabalho limita-se à representação do humor no texto audiovisual e mesmo assim, devido à contingência e abertura do campo, esboçar uma metodologia de relações intermediáticas provoca uma série de desafios em níveis variados. Cabe fazer a observação a respeito sobre a maneira e em que grau de extensão a referência intermediática é perceptível ou não ao leitor, uma vez que o conteúdo e o estudo de uma obra literária multimodal requerem do estudioso conceitos e metodologias específicas da mídia alinhadas ao trabalho analítico.

Um dos primeiros elementos a ser considerado no estudo intermediático é o grau em que a referência intermediática é perceptível ou não ao leitor, seja por meio do nome da mídia, do tema. No objeto desta pesquisa, o seu título faz menção à obra *Romeu e Julieta* de Shakespeare, que não apenas é referenciada, como também é representada pela Turma da Mônica, tornando o grau de percepção maior por parte do leitor, onde os personagens de Mauricio de Sousa se combinam com os de Shakespeare, tanto na função em que desempenham, como também em seus nomes:

<i>Dramatis personae</i> de Mauricio de Sousa	<i>Dramatis personae</i> de Shakespeare	Ator/Atriz <sup>82</sup>
Ama Magali	Ama	Glória Nascimento
Anjinho Benvólio	Benvólio	
Chico Bento Teobaldo Capuleto	Teobaldo Capuleto	
Franjinha Páris	Conde Páris	
Frei Lourenço Cascão	Frei Lourenço	Marcello Peixoto
Julietta Mônica Capuleto	Julietta Capuleto	Ana Maria Braga
Príncipe Xaveco	Príncipe Escalus	
Lomeu Montéquio Cebolinha <sup>83</sup>	Romeu Montéquio	Régis Monteiro
Ze Lelé Mercúcio	Mercúcio	

Tabela 7: Lista de *Dramatis Personae*

Fonte: elaboração pelo pesquisador

Conforme apontado por Linda Hutcheon (2011), existem três perspectivas para definir a adaptação, e apesar da distinção entre elas, há uma correlação. A primeira diz respeito à adaptação como entidade formal ou produto, ou seja, a transposição de várias produções, ou somente de uma. A segunda propõe enxergar a adaptação como um processo de criação, isto é, a prática que consiste tanto em (re-)interpretar quanto em (re-)criar. E por fim, pelo viés da recepção, a adaptação é uma vertente da intertextualidade, pois o texto-adaptado é resultados de um experimento, ou seja, é por meio do conhecimento e memória de outras produções que são evocadas mediante repetição com variação, cabendo enfatizar que os textos-adaptados com os quais temos contato no cinema, na TV e em outras mídias, são pautados numa relação dialógica com a obra de partida, sem descaracterizá-la.

De acordo com Formiga (2009), as obras ditas canônicas, como é o caso de Shakespeare, chegam ao seu receptor por meio da adaptação literária – aquela que é versada em livro – e “outras pelo processo de apropriações por outros textos ou meios que não impressos” (FORMIGA, 2009, p. 117). Tendo em vista que as adaptações têm como princípio norteador a repetição do conteúdo, mas sem necessariamente fazer uma réplica *ipsis literis*, ou seja, sem a obrigatoriedade de seguir um padrão, pode-se pensar em dois princípios nesse processo: o primeiro diz respeito à simplificação do texto, isto é, dos componentes complexos de sua sintaxe, gramática e vocabulário, permeando uma

<sup>82</sup> A informação com o nome dos atores/atrizes que interpretam os personagens nesse espetáculo televisivo foi extraída da edição do quadrinho publicada pela Editora Abril em 1978. A edição só elencou os quatro personagens principais (Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão), uma vez que os personagens de Anjinho e Franjinha são apenas mencionados. Os atores que interpretam Chico Bento, Zé Lelé e Xaveco não foram creditados, pois os dois primeiros aparecem em uma cena – o campeonato de bolinhas, enquanto Xaveco tem três aparições – o início da peça, o campeonato de bolinhas e o desfecho.

<sup>83</sup> No decorrer da peça, Cebolinha chama-se “Lomeu” devido à sua dislalia, característica principal do personagem da Turma da Mônica, que troca o som do R pelo som do L.



leitura acessível, e o segundo vai na vertente mais censuradora, ou seja, “da correção e eliminação dos conteúdos que se entendam como corruptores da inocência infantil contidos nas obras literárias canônicas, bem como da sua linguagem imprópria àquela inocência” (PIRES, 2010, p. 5).

O cânone é um texto isolado, situado em determinada temporalidade, e também uma representação de uma determinada realidade que, numa perspectiva diacrônica, acabou sofrendo mutações e percepções no contexto social. Como bem propõe Margaret Boden (2010), “as ideias que antes eram impossíveis (relativas ao espaço conceitual original) tornam-se concebíveis” (BODEN, 1999, p. 352, tradução minha<sup>84</sup>), inserindo aquilo que era previamente irreduzível em um processo contínuo de interpretação, que não é possível limitar a uma relação mais simples.

Na linha de raciocínio de Boden (2010), Mauricio de Sousa demonstra ser criativo no seu fazer intermediário, uma vez que criatividade consiste, segundo a teórica, “em surgir com ideias ou artefatos que são novos, surpreendentes e valiosos” (BODEN, 2010, p. 29, tradução minha<sup>85</sup>). Portanto, o conceito de ideia, para Boden, são os gêneros textuais, como poemas, composições musicais, piadas, entre outros, enquanto artefato são os códigos midiáticos que terão uma relação com o texto-base: arquitetura, pintura, televisão, escultura, etc. Nesta mesma vertente, Pavis (2015b) vai propor que estudar Intermedialidade no Teatro consiste em localizar, na encenação, “o impacto em suas componentes de diferentes mídias” (PAVIS, 2015b, p. 43), ou seja, por meio de uma análise, se deparar com a maneira pela qual as mídias (exteriores à obra cênica) se integram, “tomando, então, nesse novo contexto, uma dimensão bem diferente” (PAVIS, 2015b, p. 43). De qualquer maneira, a análise intermediária enfoca *como* a ocorrência de outro suporte está vinculada às dimensões do gênero do texto literário, como é o caso dos personagens e a trama da peça shakespeariana, sem esquecer o seu desenvolvimento dramático, tornando este teatro televisionado “a linguagem cênica resultante de pesquisa e novos experimentos teatrais” (BENDER, 1996, p. 9).

O espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* é uma transposição do texto shakespeariano, pois segundo a concepção de John Desmond e Peter Hawkes (2005), é uma adaptação próxima<sup>86</sup>, ou seja, é o texto final que elenca a maioria dos elementos da história do texto-base e os mantém em sua produção, com

---

<sup>84</sup> Original em inglês: “Ideas that previously were impossible (relative to the original conceptual space) become conceivable”.

<sup>85</sup> Original em inglês: “to come up with ideas or artefacts that are new, surprising, and valuable”.

<sup>86</sup> Original em inglês: “close adaptation”. Geoffrey Wagner postula esta categoria como “transposição”.

poucos descartes – que não venham a comprometer a sua recepção – ou adições. E além disso, cabe frisar que a comédia, ao contrário da tragédia, suscita uma prazerosa relação com o espectador por ter o domínio imediato das situações que são desencadeadas, isentando o espectador da catástrofe que aflige o herói, e como o texto teatral tem uma nova releitura ao longo do tempo, é possível observar “quais os elementos que foram acrescentados e quais os subtraídos, quais os artifícios mais comuns na trajetória do tema e quais as recorrências na trama dos fatos” (BENDER, 1996, p. 16). E sobre a paródia como elemento que suscita a comédia, Aimara da Cunha Resende vai propor que, ao ironizar o texto canonizado, ela reverte a suposta seriedade daquilo que é tido como verdade irrefutável “e traz à luz a alegre relatividade que desestabiliza o poderio hegemônico, qualquer que seja ele” (RESENDE, 2016, p. 182).

O processo semiótico da passagem do elemento verbal para os elementos visuais, sonoros e cênicos é uma ruptura, com inevitáveis modificações na forma (do dramático para o televisivo) e também no conteúdo, pois tanto a filmagem e a sua montagem são recriações e re-estilizações, como é o caso do conteúdo trágico para o cômico, tornando obsoleta a discussão do caráter de fidelidade, pois pouco importa a origem da base e o que é de fato relevante é *como* essa base se adéqua ao meio semiótico que a veicula, e conforme as palavras de Cacilda Teixeira da Costa, tal movimento artístico de remodelação e readequação do texto base “tenta dar ideia da modificação incessante dos processos de criação, assinalando as faixas de tempo em que determinados valores predominaram na arte” (COSTA, 2004, p. 9), e além disso, o projeto estético de Shakespeare antes temporalizado no Renascimento vai ser (re)expressado nas mais variadas manifestações contemporâneas, seja no universo digital, na história em quadrinhos, na dança ou até mesmo na pintura. Cabe enfatizar que a linguagens visual e sonora estão abertas e sujeitas ao enriquecimento do texto de partida, tirando-o de seu centro e o atualizando, trazendo à tona sua imortalidade canônica.

Uma vez que está se seguindo o raciocínio proposto por Costa e demais teóricos da adaptação, Erin Schlumpf (2011) tece o comentário acerca do trabalho do comparatista com a Intermidialidade: uma vez que Intermidialidade pressupõe “uma capacidade de decodificar diferentes tipos de signos, a fim de juntar um argumento, então o trabalho comparativo exige, de fato, o mesmo modo” (SCHLUMPF, 2011, p. 3, tradução minha<sup>87</sup>). Ao pensar o roteirista e o dramaturgo como tradutores, ou melhor

---

<sup>87</sup> Original em inglês: “If Intermidiality is a mode thus an ability to decode different kinds of signs in order to string together an argument, then comparative work does, indeed, demand the same mode”.

dizendo, como profissionais que tem o domínio intelectual e criativo em seu fazer estético e representa-lo em seu universo específico, tem-se em mente que estes profissionais não estão atuando para preencher lacunas na compreensão de uma obra, mas que estão levando em consideração o texto estrangeiro como um todo, onde o exercício de trabalhar em mais de uma língua requer “não apenas chegar a uma compreensão do significado através dos signos, mas também evitar reter esses significados na perversão de uma mesmice falsa” (SCHLUMPF, 2011, p. 3, tradução minha<sup>88</sup>).

A segunda categoria proposta por Desmond e Hawkes é a “adaptação livre<sup>89</sup>”, em que grande parte dos elementos da história é descartada e o texto literário é usado como ponto de partida, ou seja, considera-se a fonte apenas como matéria-prima para iniciar um trabalho original. O texto de Mauricio de Sousa não seria uma adaptação solta, pelo fato de que foi mantido o enredo do texto trágico, contudo houve certa intervenção da equipe para transformá-lo em um texto cômico, o que dá a entender que a forma foi mantida (é um texto teatral veiculado no espaço da televisão), mexendo apenas no conteúdo (o teor da trama).

Por fim, a última categorização é a “adaptação intermediária<sup>90</sup>”, quando o texto-adaptado altera profundamente o núcleo da estrutura da narrativa enquanto reinterpreta significativamente o texto-fonte de forma autônoma, o que não se configura no texto audiovisual em questão.

Na Intermedialidade, uma das questões centrais é de que maneira a representação ou referência a outras mídias é específica do gênero literário ou do tipo de texto em que ocorre. No texto audiovisual deste trabalho, na passagem do texto-base referente a pseudomorte de Julieta (Ato IV, Cena I), ela e Frei Lourenço Cascão bolam um plano para evitar o casamento da jovem com Conde Franjinha Páris, e consultam a obra *Romeu e Julieta*, o que leva o espectador a considerar essa consulta como uma parte importante da transposição *intertextual*, contribuindo com certas características para contextualizar o modo o qual a história é definida.

No caso deste trabalho, o texto televisivo imita a macroestrutura do teatro shakespeariano e seus princípios composicionais, e o transforma em uma experiência

---

<sup>88</sup> Original em inglês: “not just coming to an understanding of meaning across signs, but also withholding from collapsing these meanings into the perversion of a false sameness”.

<sup>89</sup> Original em inglês: “loose adaptation.” Na teoria de Wagner, seria o comentário, onde o texto-base é alterado pelas intervenções do cineasta

<sup>90</sup> Original em inglês: “intermediate adaptations”. Wagner postula como a Analogia.

direcionada ao público infantil na linguagem da televisão, o que na concepção de Werner Wolf (1999), significa que a mídia primeira (teatro renascentista) é perceptivelmente reapresentada em “ficção no modo de imitação” (WOLF, 1999, 71, tradução minha<sup>91</sup>), compreendendo que o texto audiovisual pode e, como de fato, muitas vezes também tematizará a mídia referenciada, incorporá-la na narrativa audiovisual e, assim, abordá-la explicitamente (WOLF, 1999; BALOGH, 2002, 2004). *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* abarca a temática do amor impossível do casal shakespeariano e o carnavaliza, ou seja, vai romper com a estrutura que conhecemos do texto-base, pois o próprio título deste espetáculo televisivo referência a uma mídia performática e a aborda de maneira audiovisual e cômica, onde o teor da matriz renascentista se faz presente com uma nova roupagem. Pode-se dizer que a Intermedialidade vai afetar os níveis e dimensões do significado de um texto literário e sua concepção pelo leitor, em que a análise de efeitos intermediáticos em uma peça dramática pode girar em torno dos personagens da peça, como também a trama e a ação, e possivelmente, o espaço onde esse texto intermediático está alocado.

Após a revisão de literatura sobre o humor, nos próximos parágrafos será proposto um modelo de análise, agregando elementos da teoria de Stanislaw Baranczak (1992) com as reflexões de Ivo Bender (1996). Neste modelo, pretende-se depreender como as personagens do texto audiovisual trazem à tona o riso para o seu espectador, uma vez que certas passagens do texto-matriz têm seriedade em sua narrativa, como o caso da cena do balcão (Ato II, Cena I). Da teoria de Bender, juntou-se a ação e o personagem com a Funcionalidade Teatral e o Humor Verbal de Stanislaw Baranczak (1992), elementos cruciais do seu Pentágono<sup>92</sup>, e embora o teórico polonês esteja focado no processo de tradução teatral, compreendemos que transposição não se trata apenas de um jogo linguístico para outro, mas um processo consistente envolvendo aspectos culturais, linguísticos, sociais e, porque não, midiáticos.

As primeiras categorias da metodologia analítica provem de Ivo Cláudio Bender (1996), a partir de sua obra *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico*, que é o resultado de análises de um texto clássico da comédia pertencente à tradição grega – *Anfitriões*, o qual foi remoldado nas culturas francesa – por meio de Molière e Jean Giraudoux – e alemã, por meio de Heinrich von Kleist, que propõe uma releitura de

---

<sup>91</sup> Original em inglês: “fiction in the mode of imitation”

<sup>92</sup> Além da Funcionalidade Teatral e o Efeito Cômico, os outros três elementos da teoria de Baranczak são a Clareza, o Efeito Poético e a Fidelidade Literal

*Anfitrião*, de Molière. Tendo em vista os fluxos sociais e culturais que foram fontes da linguagem humorística por séculos, é possível constatar que o cômico do clássico com o atual se assemelha em certos padrões, não se esvaindo com a ação do tempo.

O primeiro elemento a ser levado em consideração, é a **ação** tanto no texto literário como no televisivo e devido ao fato de ela – em um texto cômico – ser contrária à “grandeza observável na tragédia” (BENDER, 1996, p. 22), isso permite dizer que o texto cômico de Mauricio de Sousa não seja visto como uma tragédia por completo. Entendemos a ação como a manifestação física de elementos risíveis na peça, tais como o tapa, o escorregão, o tropeço, como também as manifestações verbais como o trocadilho, o jogo de palavras, o quiasmo, entre outros. Ainda sobre a **ação**, Bender chama a atenção para as ações hilariantes, as quais não costumam aparecer dentro do texto, a não ser em rubricas ou no trabalho da encenação (cf. BENDER, 1996, p. 28). A ação, em nosso entendimento, é o fio condutor de toda a narrativa para suscitar o riso no leitor/espectador. Desta forma, concordamos com Bender que a ação será construída a partir de eventos risíveis “que se ajustem à probabilidade” de fazer com que o leitor/espectador ria e se divirta com a narrativa que lhe é apresentada (BENDER, 1996, p. 23), como por exemplo, na cena do casamento secreto, em que Cebolinha hesita em se casar com a Mônica, porém ao mostrar o Sansão ele é coagido a casar, pois senão o que lhe resta é apanhar.

É muito comum que estas ações sejam o resultado e escolhas dos atores no momento da performance, pois o próprio texto dramático, apesar do seu conteúdo verbal, não se sustenta apenas com as palavras, pois uma incorporação do texto e trazê-lo para o palco é necessária (FILHO, 2013). Uma vez que o termo Drama significa ação etimologicamente falando, nada mais cabível no campo teatral ela se concretizar pelo ator no palco, atuando constantemente, com a sua bagagem de percepção e mestria do caráter da personagem, seja por meio do aparte e do solilóquio, ou seja, no momento em que este personagem fala. Portanto, a ação nada mais é que o fruto da dinâmica entre os atores no palco, e em se tratando do gênero cômico, a potencialização do riso presente no texto dramático, e o enredo se constrói por meio “de elementos risíveis que se ajustem à probabilidade, não ficando descartadas as impossibilidades e ilogicidades como fontes geradoras do cômico” (BENDER, 1996, p. 10).

Da ação, partimos para a própria personagem, cuja carnavalização, ou seja, a sua ruptura para com o padrão vigente, pode conduzir à produção do cômico, permanecendo rebaixada (BENDER, 1996), onde o princípio aristotélico trata a comédia como a

“valorização” dos defeitos do herói, tornando-o ridículo (BENDER, 1996, p. 25), e tais falhas, consequentemente, irão conduzir a personagem “à felicidade pessoal do sujeito ou à sua punição e a consequente alegria dos que o cercam” (BENDER, 1996, p. 24). Bender reitera a sua filiação ao princípio aristotélico da comédia como valoração dos defeitos e vícios do homem, e a tragédia valorizando as virtudes, porém, o texto cômico em estudo não se pauta neste princípio, pois as personagens apresentam características cômicas que não são vistas como um defeito, mas como elementos familiares ao leitor e que causam o riso, como uma forma de condição *sine qua non*; se, por exemplo, a Magali não mencionar em nenhum momento sobre comida, ela não é a personagem que se tem conhecimento, pois a gula é sua marca registrada nos quadrinhos. Portanto, não cabe aqui julgar o rebaixamento das personagens shakespearianas por terem sido adaptadas para o público infanto-juvenil, e sim, defender que cada texto, literário ou não, estará suscetível a uma nova roupagem, a uma nova estilização do gênero dramático, com a finalidade de atender aos parâmetros do público-receptor.

A visão de Bender corrobora com o que o russo Iuri Lotman (1978) havia refletido em sua obra *A Estrutura do Texto Artístico*, onde o final trágico ou feliz do personagem, segundo o semiótico russo, nos leva a índices completamente diferentes no caso de se tratar de um acontecimento autêntico, bastando escolher o mesmo acontecimento “como objeto de uma obra artística para que a situação mude de forma radical” (LOTMAN, 1978, p. 357). A título de exemplo, temos o suicídio que não acontece no espetáculo televisivo, e antes de encerrar o espetáculo com o final feliz, Mônica pede desculpas a Shakespeare por não aceitar um final triste e vai tirar satisfação com o Príncipe Xaveco de Verona, que foi o “causador” da separação do casal.

Pelo fato de a pesquisa estar lidando com um texto intermediário, em que o teatro, a literatura e a televisão se combinam, há de se levar a questão do **humor verbal**, uma vez que é o humor é objeto principal de nosso estudo, e a **funcionalidade teatral**, uma vez que Shakespeare escrevia as suas peças para serem encenadas.

O riso teatral, para Rivaldete Maria Oliveira da Silva (2012), apoiada na teoria bergsoniana, é tratado como “um gesto de censura que critica todo desvio de conduta social com a intenção fazer o espectador repensar os padrões condicionados à cultura do grupo em que está inserido ou da organização social a que pertence” (SILVA, 2012), por meio de três categorias propostas pelo filósofo francês: a repetição, a inversão e a interferência recíproca de série. A repetição vai ocorrer de muitas formas: por meio de

palavras, gestos e ações e recursos da linguagem que geram o cômico, como os trocadilhos, as antíteses, quiasmos, “paródias, além de fatores culturais, regionais, históricos e éticos” (SILVA, 2012).

A segunda estratégia, inversão, corresponde àquilo que está distante do padrão social, e a última proposição, a interferência de séries, irá partir da existência de situações equívocas. Ao aplicarmos as três proposições bergsonianas, veremos que elas se fazem presentes no texto de Mauricio de Sousa: a repetição pode se exemplificar pela dislalia de Cebolinha na cena do balcão, onde ele e Mônica disparam trocadilhos com a palavra *acorda*, que no entendimento de Cebolinha é o meio para se chegar à sacada – a corda –, enquanto Mônica se preocupa com seu pai, que pode acordar a qualquer momento.

A inversão se explicita nos personagens principais em contraste com os de Shakespeare, que podemos pensar em uma carnavalização: Mônica, ao contrário de Julieta, é bruta e intimidadora. Em relação a Romeu, Cebolinha demonstra ser um Don Juan malandro, isto é, um sedutor que se vale de sua esperteza para conseguir o que quer, sem nenhuma expectativa de compromisso com as mulheres, ao contrário do Romeu shakespeariano, apaixonado e arrebatado pelo amor de Julieta e inconsolável pelo desprezo de Rosalina.

A Ama de Shakespeare pensa o casamento como sinônimo de felicidade para o casal, especialmente para a mulher, em tom sexual: “Com noite boa, o dia é bem melhor!” (SHAKESPEARE, 1997, p. 45), ao contrário da Ama interpretada por Magali, que contraria o casamento por não ter um buffet. O Frei Lourenço está disponível a qualquer momento e a serviço do casal apaixonado, sem intervenções climáticas, ao contrário de seu intérprete Cascão, que tem aversão à água. Por fim, a interferência de séries se faz presente no quiproquó no Ato I, Cena I da peça shakespeariana:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 17)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 32)
<b>Benvolio</b> Tell me in sadness, who is that you love?	BENVÓLIO: Bem triste, conte quem é seu amor?
<b>Romeo</b> What, shall I groan and tell thee?	ROMEU: Devo gemer, então, para contar?
<b>Benvolio</b> Groan? Why, no. But sadly tell me who.	BENVÓLIO: Gemer? Por quê? É só dizer quem é.

Tabela 8: Ato I, Cena I  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

Este quiproquó se origina do duplo significado de triste: de aflição e de sincero. No texto audiovisual, o quiproquó se faz presente na confusão, por parte de Frei Cascão, sobre com quem Cebolinha pretende se casar:

Cebolinha (ao esbarrar em Cascão): Ai desculpa, Flei Cascão, mas eu estava completamente “distlaído” pensando em “loncos”.

Cascão: Roncos? E quem é ronca tanto?

Cebolinha: Bem... é a Julieta, né!

Cascão (chocado): Ela ronca? Como é que você sabe?

Cebolinha: Nããã! Quem “lonca” é o pai dela, mas pela lei da “plobabilidade”....

Cascão: O que é probabilidade?

Cebolinha: Aaah, esquece isso, vai! Mas foi bom você ter “apalecido”. Sabe, nós falamos em casamento...

Cascão (estupefato): (fazendo o sinal da cruz) Casamento? Que sacrilégio!!! Você e o pai dela, o Capuletão? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 18’:14” - 18’:47”)

Em um texto categorizado como comédia, o dramaturgo não expressa suas emoções de forma direta, pelo contrário, acaba revestindo-as com a ação marcada pelas peripécias dos personagens para trazer à tona elementos risíveis da rotina social, por meio de gestos e palavras capazes de fazer o público rir.

Tanto na tragédia quanto na comédia, o enredo é composto da ação ou de pequenas ações encadeadas as quais deverão desembocar na ação principal. Esta não começará [...] aleatoriamente e nem terminará ao acaso, em um ponto qualquer; ela há de ser completa, comportando, pois um início, um meio e um fim (BENDER, 1996, p. 23).

A partir da fala de Bender, veremos que a comédia tem como ponto de partida os eventos considerados risíveis, como é o caso do engano por parte de Frei Cascão, ao interpretar erroneamente que Cebolinha se casaria com o pai de Julieta e não com ela. Se Aristóteles conceitua o herói cômico como um portador de defeitos, no texto de Mauricio de Sousa, esses “defeitos” dos personagens são elementos marcantes nas narrativas quadrinísticas, e de certa forma, uma condição para que o espectador não sinta estranheza por parte dos atores que interpretam as crianças da Turma da Mônica.



A funcionalidade teatral vai levar em questão a própria teatralidade do humor, ou seja, o modo como o humor é representado no palco, de modo que possa vir a causar o riso no público receptor, pois é na performance que os atores e as atrizes têm ciência de que interpretar uma comédia demanda criar associações e referências que sejam condizentes ao público receptor da obra. Dessa forma, evoca-se o pensamento de Bender a respeito disso, que *palco* é o espaço para o riso acontecer, sendo esse gerado pelas “ações físicas desenvolvidas pelos intérpretes face à reação do público espectador, tais como tropeções, quedas, ou atos mecânicos e repetitivos” (BENDER, 1996, p. 29), sendo esses elementos psicodinâmicos indicados nas rubricas, ou resultantes dos ensaios.

A risada despertada na plateia é resultado da maneira como o texto é conduzido, pois a sua garantia de efeito provém da habilidade do ator (FILHO, 2013) para com o conjunto de elementos cômicos, como a intertextualidade, a linguagem e artifícios cômicos, correlacionados à realidade e o conhecimento de mundo do público, e uma vez que o texto de Mauricio de Sousa é uma comédia infantil, e para que ela apareça na narrativa televisiva, é preciso, no processo criativo e nos ensaios, buscar elementos externos ao texto de base e fazer uma combinação em um trabalho intertextual.

A própria metalinguagem é um indício disso: as narrativas das HQs da Turma da Mônica têm muita comicidade, o que as tornam um elemento externo ao texto de Shakespeare, como também existem versões brasileiras parodiadas do texto shakespeariano em questão (cf. SILVA, 2013), e ao mesclar a textualidade trágica shakespeariana com a comicidade de Mônica e sua turma, aliados à linguagem da TV e do teatro, o resultado final é um produto híbrido.

Ao ter ciência de que a peça em questão consiste em uma comédia, veementemente as ações das personagens irão atrair o público, e este pode influenciar-se do entendimento da trama, pois o seu conhecimento prévio o faz associar à Turma da Mônica com o humor, e misturando com o humor verbal nas peças de Shakespeare, o tratamento para com a sua linguagem deve ser simples, no sentido de não causar estranheza ao seu público, desde que o resultado seja engraçado (cf. BARANCZAK, 1992, p. 72).

Cabe ressaltar que a piada verbal se torna mais engraçada, isto é, funciona “com o humor situacional e mais naturalmente resulta da dinâmica da ação do palco”, e por outro lado o aspecto teatral de uma cena é, via de regra, compensado quando piada

verbal é bem inserida (BARANCZAK, 1992, p. 75, tradução minha<sup>93</sup>), e tanto Bender quanto Baranczak partilham do preceito de que o elo entre a linguagem gestual com os artifícios do riso não é uma questão excludente e sim uma conjunção, pois na encenação “eles surgem, muitas vezes, simultânea e estreitamente ligados”, eles podem ter seus desdobramentos na ação dramática, “e se mostrarem como que gerando um ao outro” (BENDER, 1996, p. 44), como é o caso do *aparte* de Cebolinha no momento em que Mônica e ele se esbarram no baile, funcionando como elemento de cumplicidade do ator para com o público, e também é fonte geradora de riso. Os *apartes* são risíveis por anunciarem um diálogo da personagem com ela mesma, ou com alguém que não está em cena, mas que obviamente é direcionado para o público. Desta forma, como um segredo revelado, esses comentários apontam diretamente para a situação hilária a que as personagens estão submetidas.

Desta forma, desenhamos a nossa metodologia em forma de um retângulo, conforme a imagem abaixo:

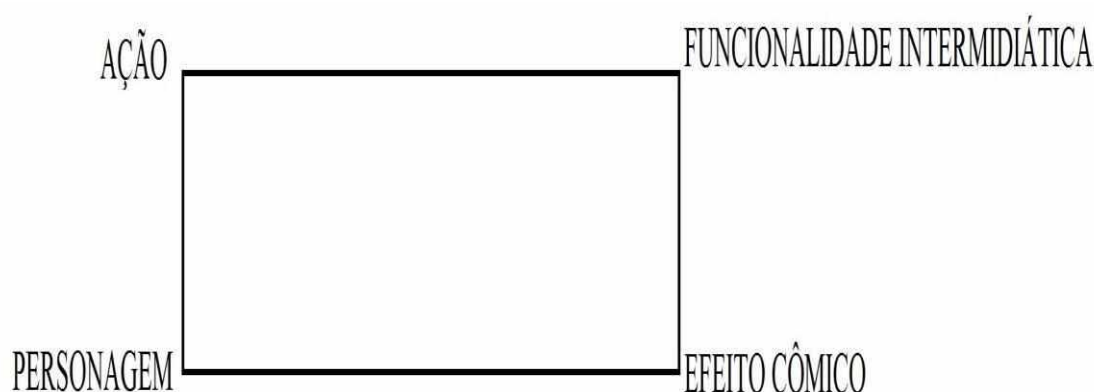


Imagem 3: O Retângulo  
Fonte: elaboração pelo pesquisador

Apresenta-se o parâmetro para a análise em nosso trabalho de pesquisa: a ação de um personagem irá desencadear um efeito cômico também capaz de surtir efeito, ou melhor dizendo, funcionar na performance nas outras mídias. Como se trata de uma readequação de uma peça teatral, pode-se afirmar que é um texto de caráter intermediário, uma vez que há uma intersecção de mídias como Cinema, Teatro, Música, Dança, e a própria Literatura.

<sup>93</sup> Original em inglês: “it works with situational humor and the more naturally it results from the dynamics of stage action”.

A respeito da teoria de Stanislaw Baranczak (1992), ela abarca quatro elementos, a saber: Fidelidade Literal, Funcionalidade Teatral, Clareza e Efeito Poético, todos eles voltados ao processo de tradução teatral dos textos shakespearianos, um processo onde os componentes textuais que desempenham o papel fundamental em seu entendimento devem ser mantidos na tradução, ou seja, a forma de um texto pode ser de tal gênero, cujo significado não reside apenas no nível do léxico, mas também no nível da estrutura a qual o texto se destina. A teoria maximalista de Baranczak é decorrente de uma crítica à noção “minimalista” de tradução literária, a qual implica em “alguma inferioridade “natural” e inevitável da versão traduzida para o original” (BARANCZAK, 1992, p. 72, tradução minha<sup>94</sup>), cujo resultado é uma literatura ruim.

Primeiro, embora nós instintivamente saibamos que preservar a totalidade do significado e valor do original em uma tradução é quase impossível, devemos, no entanto, lutar pelo impossível ou, pelo menos, almejar o tão alto quanto pudermos. Em segundo lugar, embora o próprio processo de tradução literária de fato consista em uma série de perdas necessárias, é crucial para o tradutor saber o que ele pode e o que ele não deve perder (BARANCZAK, 1992, p. 73, tradução minha<sup>95</sup>).

Baranczak traduziu 11 peças shakespearianas, a saber:

- a) Publicadas e encenadas: *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *A Tempestade*, *Júlio César* *Sonho de Uma Noite de Verão*, por encomenda de teatros poloneses;
- b) Encenadas: *Os Cavaleiros de Verona* e *A Megera Domada*.
- c) Publicadas: *Rei Lear*, *O Mercador de Veneza*, *Como Gostais* e *Contos de Inverno*.

A respeito destes quatro elementos, os explicaremos brevemente e suas implicações em um processo tradutório/adaptativo: a Fidelidade Literal diz respeito ao teor filológico da linguagem, e, dependendo do modo como este elemento é aplicado na transposição para a outra mídia, poderá soar incompreensível (Clareza), com perda de qualidade poética (Efeito Poético), ou seja, a dominante semântica (a rima, o som, o léxico, o jogo de palavras, etc.) e sem relevância para a performance (Funcionalidade

<sup>94</sup> Original em inglês: “one that assumes some “natural” and unavoidable inferiority of the translated version”.

<sup>95</sup> Original em inglês: “It could be presented as a two-partite principle: First, even though we instinctively know that to preserve the entirety of the original's meaning and value in a translation is all but impossible, we should nevertheless strive for the impossible or at least aim as high as we can. Second, even though the very process of literary translation does indeed consist of a series of necessary losses, it is crucial for the translator to know what he can and what he must not lose”.

Teatral), conforme explicitado na tabela abaixo, onde o símbolo - significa que é um fator problemático na teoria de Baranczak, ao passo que o símbolo + é um fator relevante:

Estratégia	Clareza	Efeito Poético	Funcionalidade Teatral
Fidelidade Literal	-	-	-

Tabela 9: Fidelidade Literal  
Fonte: adaptado de BARANCZAK, 1992

No que diz respeito ao Efeito Poético, a tradução que enfatizar este elemento tão presente nos diálogos, se compromete ao se desvincular da fidelidade ao sentido original, não terá compreensão e dificilmente será performada.

Estratégia	Fidelidade Literal	Clareza	Funcionalidade Teatral
Efeito Poético	-	-	-

Tabela 10: Efeito Poético  
Fonte: adaptado de BARANCZAK, 1992

O terceiro elemento consiste na Clareza. Para Baranczak (1992), é uma estratégia muito recorrente nas traduções interlinguísticas de qualquer texto, contudo, o tradutor se depara em uma bifurcação quando se trata na transposição para o teatro: a Clareza é favorável à Funcionalidade Teatral, uma vez que é possível organizar os diálogos e perceber que a plateia não terá dificuldades de compreensão, mas este terceiro ponto da reflexão de Baranczak se compromete na perda do Efeito Poético das peças shakespearianas e na literalidade do texto.

Nota-se a preocupação de Baranczak em relação à Clareza, pois ela em si não remete a tornar claro o sentido obscuro da piada durante a teatralidade da peça, e sim torná-la compreensível para o espectador, de modo que se compreenda o intuito daquele momento jocoso na encenação, e no que tange ao humor, ela não implica na depreciação dos trocadilhos que deveriam reaparecer no texto adaptado, assim como os traços sintáticos significativos, tais como inversões e outros elementos formais.

Estratégia	Fidelidade Literal	Efeito Poético	Funcionalidade Teatral
Clareza	-	-	+

Tabela 11: Clareza  
Fonte: adaptado de BARANCZAK, 1992.

Por fim, a abordagem teatral corresponderá ao empenho do tradutor em trazer à tona sua subjetividade, isto é, sua interpretação individual da peça, comprometendo os demais elementos.

Estratégia	Fidelidade Literal	Efeito Poético	Clareza
Funcionalidade Teatral	-	-	-

Tabela 12: Funcionalidade Teatral  
Fonte: adaptado de BARANCZAK, 1992.

Assim como qualquer tradução de Shakespeare ou de qualquer outro texto que vise a encenação, este texto está suscetível a priorizar um elemento e comprometer os demais. Como cada um destes elementos interfere na percepção do tradutor/adaptador para com o texto-base, a única sugestão plausível será proporcionar, com um grau mínimo de sucesso, o elo entre estes quatro princípios “na medida em que isso pode ser feito. Se uma única parede desmorona, o tradutor não fica protegido contra as ameaças resultantes, qualquer uma delas pode ser letal para o seu trabalho” (BARANCZAK, 1992, p. 74, tradução minha<sup>96</sup>).

Após observarmos os prós e contras de como cada um destes elementos reflete na tarefa tradutória – e porque também não da adaptação –, temos a seguinte síntese: a Fidelidade, mesmo que instável em certos momentos, fará com que o tradutor não se prive do sentido proposto por Shakespeare; a Clareza evita a imprecisão semântica do texto; o Efeito Poético ressalta a genialidade do dramaturgo inglês no manuseio da linguagem, e por fim, a Funcionalidade Teatral nos faz lembrar de que Shakespeare era do universo teatral, e que não escreveu uma única cena tediosa (adaptado de BARANCZAK, 1992, p. 74).

O último elemento – e mais importante – que Baranczak acrescenta nas suas reflexões é o Efeito Cômico, o qual entra em conflito com apenas um dos quatro elementos, a Fidelidade Literal. As piadas de Shakespeare devem ser engraçadas e tal princípio tem que ser seguido pelo adaptador, e “a fim de tornar o seu humor engraçado, algumas das quatro paredes têm que recuar um pouco para dar lugar a quinta” (BARANCZAK, 1992, p. 75, tradução minha<sup>97</sup>). O modo como cada personagem fala também é uma particularidade da comédia, como é o caso da dislalia do Cebolinha, a

<sup>96</sup> Original em inglês: “insofar as this can be done at all. If a single wall collapses, the translator is left with no protection from the resulting threats, any one of which can be lethal for his work”.

<sup>97</sup> Original em inglês: “in order to make his humor funny, some of the four walls have to retreat a little to make place for the fifth”.

gula da Magali, o medo de água do Cascão; e para fazer com que o espectador ria, quanto mais a linguagem for de cunho popular, mais engraçado será o seu tom, por conta de ambas proximidade e possibilidade de identificação do público com a entonação do personagem, devido à desconstrução; portanto, um determinado gesto ou um jogo de palavras podem se transformar em motivo de graça, de acordo com a manipulação da obra de base dentro da obra transposta (BENDER, 1996; BARANCZAK, 1992).

A respeito do conteúdo linguístico do texto shakespeariano, devido ao fato de a língua ser dinâmica e evoluir com o passar do tempo, muitos sentidos propostos em certos elementos cômicos do texto dramático shakespeariano acabaram se perdendo e soam estranhos aos nossos ouvidos, e para o profissional que for lidar com o texto-base, é necessário que tenha em mãos recursos bibliográficos como glossários da linguagem shakespeariana, edições críticas acerca da obra a ser estudada e edições em inglês moderno, pois elas contêm anotações sobre as sutilezas na textura verbal, como sugere Ángel Luis Pujante (PUJANTE, 2005, p. 299).

É verdade que alguns de seus trocadilhos, piadas e trocas cômicas tornaram-se obsoletos ou incompreensíveis devido à evolução natural da linguagem; alguns outros perderam a força porque se referiram, em seus próprios tempos, a eventos, costumes, crenças, etc., que já não contribuem para o estoque comum de conhecimento popular; ainda outros, embora compreensíveis no sentido linguístico, deixaram de ser engraçados, porque ofendem nossas sensibilidades modernas (BARANCZAK, 1992, p. 71, tradução minha<sup>98</sup>).

Vejamos como este elemento se correlaciona com os demais da teorização de Baranczak. A piada (Efeito Cômico) se apoia na Clareza da linguagem em que é dita ou representada. Em relação ao Efeito Poético, a piada é muitas vezes rica graças à maneira quasi-poética em que trata a linguagem, mas, ao mesmo tempo, “a poesia mais pura de Shakespeare pode voar nas asas de uma piada” (BARANCZAK, 1992, p. 75, tradução minha<sup>99</sup>). Por fim, em relação a Funcionalidade Teatral, não é necessário dizer ao leitor qual piada é a mais divertida, pois ela faz funcionar o humor situacional, que é resultado da dinâmica dos atores no palco.

---

<sup>98</sup> Original em inglês: “It is true that some of his puns, jokes, and comical exchanges have gone stale or become incomprehensible due to the language's natural evolution; some others have lost their edge because they referred, in their own time, to events, customs, beliefs, etc., which no longer contribute to the common stock of popular knowledge; still others, even though comprehensible in the linguistic sense, have ceased to be funny because they offend our modern sensibilities”.

<sup>99</sup> Original em inglês: “Shakespeare's purest poetry may fly on the wings of a joke”.

Estratégia	Fidelidade Literal	Efeito Poético	Clareza	Funcionalidade Teatral
Efeito Cômico	-	+ -	+	+

Tabela 13: Efeito Cômico  
Fonte: adaptado de BARANCZAK, 1992.

A respeito da personagem, embora no princípio aristotélico ela seja vista como rebaixada e ridicularizada em decorrência de suas falhas e vícios (BENDER, 1996, p. 34), em nosso trabalho ela é valorizada, devido à sua responsabilidade no decorrer da trama, e para que o humor aconteça, é necessário que o ator/atriz que interpreta certo personagem cômico seja capaz de convencer seu espectador do papel que ele desempenha, pois, de acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1996) e Jean-Jacques Roubine (1998), o ofício do ator em interpretar aquele ou aquela personagem não se limita apenas à questão técnica, mas também de suscitar emoções, isto é, ir além do empréstimo do seu corpo, a voz e a afetividade, para ser visível e legível para seu espectador, e no caso de ator de cinema, usufruir de algum efeito especial para tornar real aquilo que transmite.

Tendo realizado leituras da peça teatral, o primeiro passo foi delimitar as passagens cômicas do texto-base e como foram transpostas para o público infantil na peça televisiva. Caso tais passagens não foram transpostas, podemos tecer a hipótese de que a produtora optou por retirar tal passagem, de modo que a ação ocorresse sem muitas interrupções.

Usamos como texto-fonte a edição anotada impressa da Yale University Press (2004) e a tradução realizada por Bárbara Heliodora publicada pela Lacerda Editores (1997). Para facilitar o trabalho de análise, iremos inserir as devidas passagens e contrastar com o texto intermediário, a ponto de que estas leituras nos apresentem as sutilezas feitas no processo de adaptação. As passagens que não possuem comicidade no texto original, mas que se tornaram cômicas na adaptação, serão descritas no corpo do texto.

Dito isso, usaremos as seguintes siglas: **TYU**, para remeter à edição impressa da Yale University Press, e **TBH** para a tradução de Bárbara Heliodora.

## CAPÍTULO 4

### ANÁLISE MICROESTRUTURAL COMPARATIVA

Antes de darmos início ao processo comparativo intermediário, é necessário que apresentemos os recursos humanos<sup>100</sup> por trás do espetáculo televisivo (SOUSA, 1978), a começar por Mauricio de Sousa, cartunista brasileiro reconhecido por ser o criador das histórias da Turma da Mônica, produto de sua criatividade enquanto jornalista, e que devido ao sucesso das tirinhas nos jornais, a Turma da Mônica transitou entre todos os produtos midiáticos possíveis, desde parques temáticos, brinquedos – bonecos dos personagens –, as HQs que cada personagem tem a sua própria, mas sempre participando das demais narrativas de outros personagens – seja como protagonista ou personagem secundário, a adaptações de textos clássicos e programas de televisão.

Yara Maura Silva, irmã de Mauricio de Sousa, foi uma das idealizadoras desse projeto, atuando como compositora das letras que integram a trilha sonora do espetáculo. Em seguida, temos Marcio Roberto Araujo de Sousa, responsável pela musicalidade das canções, integrando ritmos nacionais e estrangeiros que contribuem para o desenvolvimento da trama. Emy Yamauchi Acosta foi responsável pelo cenário (quando da performance no Teatro Tuca) e figurino que caracterizou cada personagem da Turma da Mônica com trajes que ela consideraria típicos da peça *Romeu e Julieta*.

A coreografia ficou a cargo de Marilene Silva, coordenando onze bailarinos no Prólogo da peça, na cena que antecede o Frei Cascão e o casamento secreto, no forró quando Mônica intimida Cebolinha a se casar com ela, e no desfecho com a discoteca.

Ao iniciar a peça televisiva, Mauricio de Sousa traça um panorama de como surgiu a ideia da produção do filme até chegar à sua versão distribuída em VHS, e em seguida, o próprio cartunista inicia o Prólogo, sendo interpolado por imagens dos quadrinhos da peça infantil, finalizando-o com uma breve animação de Mônica e Cebolinha caracterizados de Romeu e Julieta indo em direção um ao outro.

Ao se aproximarem, dão-se as mãos como um casal apaixonado e tem-se um *zoom* desta imagem, seguida da imagem de um coração como fundo, cuja trilha sonora é a versão instrumental de “*Sou o Lomeu*”, canção destinada ao personagem interpretado por Cebolinha.

---

<sup>100</sup> Maiores informações no Anexo A desta tese.



Para finalizar a animação, aparece um letreiro com as fontes específicas do nome dos personagens nos quadrinhos, acrescentado de um pergaminho com o subtítulo da peça shakespeariana. Em um estilo considerado antropofágico, Maurício de Sousa se baseia na tragédia de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, por meio do hibridismo cultural brasileiro, numa transposição cultural de um modelo estrangeiro que agrega características locais que proporcionam um caráter único e genuinamente brasileiro.

É possível perceber que a manifestação antropofágica da transposição cultural se faz veemente em vários momentos: começando pelo nome dos personagens até a representação da situação em que vivem, sem menosprezar as características intrínsecas que cada personagem tem, o que corrobora que a transposição e adequação da peça trágica para o universo infantil da turma da Mônica é de grande primazia, portanto, a questão da suavização da tragédia é uma maneira de Maurício de Sousa manter a trama base, e de forma intertextual, trazer o final escrito por Shakespeare, apresentando-o ao espectador de forma inusitada.

Quando se dá início à peça televisiva, aparece a ficha técnica da produção, cuja trilha sonora ficou sob a responsabilidade de Yara Maura e Mauro Sousa, irmãos de Mauricio, com direção de Pedro Amâncio. Logo após a apresentação da ficha técnica, o espectador é recebido por um samba enredo, para apresentar o *leitmotiv*:

Senhoras e Senhores,  
 respeitável público, é hora de mostrar  
 a mais famosa história de amor  
 que o mundo jamais ouviu contar.  
 Com jovens de família nobres tão rivais,  
 Em Verona, Itália,  
 nos tempos medievais,  
 aconteceu um amor que não podia acontecer  
 e contra tudo conseguiu sobreviver.  
 Ôôôôôô  
 Tanto tempo se passou  
 Ôôôôôô  
 E esse amor não terminou  
 Nem vai terminar (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 1'30" -2'51")

O prólogo tem caráter de prelúdio, sendo este representado pelo coro – no caso do longa-metragem, os bailarinos –, declamando uma mensagem ao público, tecendo comentários breves, solicitando à plateia a sua paciência e a complacência para com a história narrada.

Na adaptação, após o coro e a dança dos bailarinos, a peça segue com o aviso de um guarda, alertando o povo de Verona que o Príncipe Xaveco de Verona (na peça, Príncipe Escalus) proíbe as brigas na cidade e quem violar esta norma, será castigado. Em seguida, somos apresentados à personagem principal, Julieta Monicapuleto – jogo de palavras entre o sobrenome da personagem shakespeariana com a de Mauricio de Sousa –, por meio da canção *Tema de Julieta*, onde Mônica interpreta a protagonista, a partir da marcação de tempo de 3’40” a 5’39”, cuja transcrição da canção segue abaixo:

*Eu sou a Julieta Monicapuleto  
Estou à procura de um amor perfeito  
Que seja meu primeiro e verdadeiro amor  
Livre está meu coração pra se entregar a essa emoção  
Eu sou a Julieta Monicapuleto  
Estou à procura de um amor perfeito  
Que seja meu primeiro e verdadeiro amor  
Livre está meu coração pra se entregar a essa emoção  
Eu sou a Julieta Monicapuleto  
ooooooooohhhhhh  
ooooooooohhhhhh (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 3’42” - 5’49”)*

Observando a canção, inicialmente vemos duas rimas; “Monicapuleto” e “Perfeito”, “Coração” e “Emoção”. A rima é um modo de a criança se familiarizar com a estrutura de uma canção, e até mesmo de um poema destinado a esse público. Nos elementos propostos em nosso retângulo, apenas a Ação foi contemplada, sem desencadeamento de Efeito Cômico, por se tratar de uma breve apresentação da personagem, e o elemento citado primeiramente mescla-se com a Funcionalidade Intermediática, uma vez que Julieta dança com Sansão e performa gestos cênicos, tais como estes nas imagens abaixo:



Imagem 4: Primeiro gesto cênico de Julieta Monicapuleto  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Na imagem acima, vemos Julieta fechando os olhos, como se estivesse prestes a receber um beijo, como também demonstra certa timidez perante o seu espectador. É um gesto cênico, pelo fato da personagem se apresentar em uma dança para seu espectador e um possível cotejador. Retomando a questão do papel da máscara, é possível observar que se trata de uma máscara de caráter cômico, pois temos a representação de um sorriso, dando índice de que se trata uma personagem de caráter cômico, e apesar de o conceito aristotélico tratar a comédia como representação dos vícios e defeitos do personagem, nesse espetáculo de *Romeu e Julieta*, a ideia é mostrar que embora cada personagem tenha característica própria (como a dislalia do Cebolinha e a gula da Magali), o propósito é mostrar que essas particularidades não são “defeitos”, e sim elementos que condicionam a criação do cômico, pois soaria estranho não ver esta reprodução de *Romeu e Julieta* sem as devidas características de cada personagem do quadrinho.



Imagem 5: Segundo gesto cênico de Julieta Monicapuleto  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Na imagem acima, vemos Julieta se curvando, como uma forma de se apresentar perante uma corte ou até mesmo para uma dança ou a uma autoridade. Embora ela esteja dançando no castelo de sua família, é comum que este gesto ocorra em bailes. Na Idade Média, quando havia as festanças nos castelos, é muito comum que os homens prestem cortesia às mulheres, oferecendo-lhes a mão, e as mulheres, como forma de aceite ao convite, ajoelham-se um pouco, baixando a cabeça.

Se levarmos em conta o princípio aristotélico de que a comédia é a valorização dos defeitos do herói, pode-se tecer a hipótese de que a adaptação da MSP aproveitou esta condição *sine qua non* das personagens e realçou-as de modo que se tornasse um elemento prioritário em sua composição. De acordo com uma entrevista concedida por Maurício de Sousa ao website *Universo HQ* e transposta por Verdolini:

A Turma da Mônica tem uma preocupação muito grande com todos os temas mundanos. Ninguém pode acusá-la de ser alienada ou algo do gênero. Mas faço questão que todas as histórias sejam um momento de relax. Se vamos transmitir uma mensagem, que seja de forma suave e relaxada (SOUSA, 2003 apud VERDOLINI, 2007 p. 53)

A estilização dos personagens de *Romeu e Julieta* pela Turma da Mônica não se trata de ser um desvio da sua base, e sim de uma forma de concordância entre as duas mídias, sem haver o desapego ao significado primeiro. Mauricio de Sousa enveredou seu trabalho no universo das crianças comuns, com personagens de características atemporais e se valeu de recursos que sejam um entremeio com a realidade para atingir o cômico e manter a fidelidade de seus leitores, seja em um espetáculo televisivo, como é o caso do objeto de pesquisa, seja em uma nova edição dos quadrinhos.

E quando foi tratada a questão da paródia, é perceptível a discordância entre a primeira voz – Shakespeare – e a segunda – Mauricio de Sousa –, mas isso não significa que este antagonismo bivocal é o seu cerne, e por conta disso, tem de se levar em consideração que a paródia enquanto estratégia intertextual é uma reciclagem artística do texto-base, como também uma revitalização do passado no tempo presente. Ao compararmos a Julieta shakespeariana com a Julieta da Mônica, podemos dizer que Mônica se assemelha à Julieta no tocante à personalidade heroica, por estarem sempre “em situação de agir, em encruzilhadas e armadilhas e no limiar de decisões que eles sabem que, qualquer que seja o caminho, será sem volta” (ALVES, 2013, p. 58), cujo destino, segundo Kott (2003), diz respeito à sua tomada de decisão: metaforicamente, ou o herói cai no abismo ou alcança o degrau mais alto (KOTT, 2003, p. 38).

Ambas Julietas idealizam um amor, e tanto elas quanto seus amados Romeus representam o fogo cruzado, embora a Julieta shakespeariana demonstre muita maturidade em relação à Mônica, pois ela inicialmente se mostra submissa ao casamento arranjado, porém no decorrer da peça, ela transgride o desejo de sua família e faz a sua própria escolha (Romeu), e quando no ápice de sua liberdade para com a

instância social, ela se suicida por não optar uma vida submissa à vontade de outrem, conforme apontado por Syntia Pereira Alves:

A força de Julieta contagia Romeu que a segue na paixão, no plano de se casar escondido e de morrer. Ela, por seu amor, por sua liberdade e insubmissão muda o rumo de sua vida e, por ser heroína trágica, influencia no curso de toda Verona (ALVES, 2013, p. 63).

A Julieta de Mauricio de Sousa não compartilha do mesmo ideal de heroína, e quem não lhe é recíproco é o Romeu de Cebolinha, por estar sendo sempre coagido pela força de Julieta; ele hesita o tempo todo em qualquer compromisso para com a jovem, mas ela sempre faz com que ele consinta, como se não tivesse escolha.

Terminada a apresentação de Julieta, seguimos para a apresentação de Romeu, interpretado por Cebolinha. Logo de início, nos deparamos com uma fachada do Castelo Montéquio, com um aviso escrito: *Castelo Montéquio. Capuleto não entra*, conforme as imagens abaixo:



Imagem 6: Fachada do castelo Montéquio.  
À esquerda, o plano superior. À direita, o plano inferior  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

As duas fachadas do Castelo Montéquio aparecem na marcação de tempo 5'39" a 5'46". A partir de 5'39", começa a canção que apresenta o segundo protagonista da adaptação, o Romeu Montéquio Cebolinha. Vale ressaltar que há uma diferença na música, tanto na adaptação como no LP: enquanto na adaptação, os versos da música são cantados em terceira pessoa, no LP ela é entoada na primeira pessoa do singular, ou seja, é o próprio Romeu que se apresenta na canção. Além disso, há uma diferença nos versos iniciais da canção *Sou o Lomeu*, conforme a tabela abaixo:

Adaptação	LP
Esse é o Romeu O agito de Verona Ficou bem maior Quando ele apareceu Esse é o Romeu....	Sou o Lomeu E aqui nesta cidade Não tem ninguém Mais bacana do que eu Sou o Lomeu...

Tabela 14: A letra da canção “Sou o Lomeu”

Fonte: elaboração pelo pesquisador

Quando Romeu sai do Castelo, ele se questiona sobre o motivo de ter terminado com Rosalina, e agora tem que encontrar outra menina, passando a imagem de que é um namorador. Há aqui um paralelo entre a Rosalina de Shakespeare e a Rosalina da adaptação. Na peça original, é Rosalina quem feriu os sentimentos de Romeu, enquanto na adaptação, é Romeu quem termina com ela, e tanto na peça como na adaptação, ela só é mencionada nas falas do protagonista.

Ele se aproxima de uma vista para a cidade e comenta que toda a cidade foi para o baile dos Capuleto, e hesita em ir por conta da inimizade entre sua família e os Capuleto, mas à medida que ele percorre uma das ruas de Verona, Cebolinha comenta que o Anjinho Benvólio lhe arranhou o convite para o baile, e acaba indo, porém é advertido por um cidadão para tomar cuidado. No caminho para o castelo Capuleto, há um aparte, onde o personagem interage com seu espectador:

Os Montéquios e os Capuletos são inimigos, mas eu vou “aliscar”.  
Tudo bem, tenho um palpite que é lá que eu vou “encontrar” alguém.  
A “veldade”, amigo, é que não tem como um amor novo pala esquecer um antigo.  
(*canta*) (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 6’32”- 6’54”)

Esta passagem da adaptação acabou sendo uma paráfrase otimista, enquanto que no texto-base Romeu pressente algo de ruim antes de entrar no baile, o que é mostrado no Ato I, Cena IV, conforme o texto original abaixo:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 41-42)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 50)
I fear, too early: for my mind misgives Some consequence yet hanging in the stars Shall bitterly begin his fearful date With this night's revels and expire the term Of a despised life closed in my breast By some vile forfeit of untimely death. But He, that hath the steerage of my course, Direct my sail! On, lusty gentlemen.	É muito cedo. A minha mente teme Algo que, ainda preso nas estrelas, Vá começar um dia malfadado Com a festa desta noite, e ver vencido O termo desta vida miserável Com a penal vil da morte inesperada. Que aquele que me guia em meu percurso Me oriente agora. Vamos, cavalheiros.

Tabela 15: O mau presságio

Fonte: elaboração pelo pesquisador

E a apresentação de Romeu Montéquio Cebolinha se encerra com o verso final do Coro:

*O que não falta pra ele é fã  
Também pudera... quem resiste a essa pinta de galã?  
E o amor nasceu (8x) (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 6'56" - 7'27")*

Após a apresentação galanteadora de Romeu, seguimos para o baile dos Capuleto (Ato I, Cena V). Esta última cena do primeiro ato é onde os protagonistas se esbarram, se apaixonam, e trocam juras apaixonantes. No texto-base, Teobaldo, primo de Julieta, reconhece Romeu pela voz enquanto o jovem Montéquio conversava com um criado, admirando a beleza de Julieta, enquanto que na adaptação televisiva, esta cena não é apresentada ao telespectador.

Apesar do desafeto por Romeu, Teobaldo é repreendido pelo Senhor Capuleto, que não aceita que seu sobrinho crie caso com um dos convidados da casa, mesmo sendo filho da família rival. Se Romeu, antes de adentrar ao castelo inimigo, já pressentiu um mal presságio, Teobaldo o ressalta nos seguintes versos do Ato I, Cena V:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 48-49)	TBH (SHAKEPSEARE, 1997, p. 55)
Patience perforce with willful choler meeting Makes my flesh tremble in their different greeting. I will withdraw, but this intrusion shall Now seeming sweet, convert to bitterest gall. Exit TYBALT.	A minha paciência com seus gritos Me treme a carne, de tantos conflitos. Eu vou-me embora, mas essa invasão Que ora adoça, há de ter má conclusão... (Sai)

Tabela 16: Teobaldo reforça o mau presságio

Fonte: elaboração pelo pesquisador

Esta passagem não foi contemplada na adaptação, justamente pelo fato de que a adaptação está mais preocupada com o próprio desenvolvimento da sua narrativa. Além disso, no próprio início da peça adaptada, o Coro já dá indícios ao espectador de que se trata de um amor proibido entre dois jovens de famílias rivais da cidade Verona. Em termos de ação, soaria redundante ter uma repetição do mesmo presságio. Na adaptação televisiva, ao invés de dançar no salão do castelo de sua família, Julieta está dançando no pátio do castelo, pois está muito quente lá dentro, e enquanto ela dança sozinha e cantarola, Romeu vai adentrando ao castelo e comenta com tom de gananhão: “Nossa, que bailão, deve estar cheio de gatinhas. E é só eu chegar que elas vão desmaiar”. E esbarra em Julieta, que cai no chão, conforme a imagem abaixo:



Imagem 7: Julieta se esbarra em Romeu e cai no chão  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Ao ver Mônica caída no chão (marcação de tempo 7'47''), começa um diálogo bastante cômico entre o casal protagonista, remetendo ao diálogo entre Mônica e Cebolinha nos quadrinhos, carregados de implicâncias e provocações entre as personagens dos quadrinhos:

ROMEUE: Opa!! O quê? Já começou a sessão desmaio?

JULIETA: Mas o que acontece? Como é que é, ô meu? Não vai me ajudar a levantar daqui não, é?

ROMEUE: Humm, que nelvosinha! Seguinte: quantos quilinhos você pesa?

JULIETA: Aah, que gracinha! Muito gracioso!

ROMEUE (ri): Essa eu já ganhei!

JULIETA: Vai me ajuda aqui, vai! (ela estica a sua mão)

ROMEUE: Tá pesadinha você, né? Vamo lá, vai! 1, 2 e.... (a mão de Julieta escorrega e ela cai de novo). Assim não dá! Sabe como é, né?  
(AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 7'48'' – 8'17'')

A Funcionalidade Teatral surte efeito risível para o espectador, como também o humor verbal de ambos os personagens é marcado pelos seus ânimos nesta cena: enquanto a Julieta demonstra irritação, o Romeu age como um malandro. Nas duas imagens abaixo, vemos Mônica levantar a sua mão, como um gesto para pedir que o cavalheiro a levante, mostrando ser uma donzela e espera gentileza por parte do rapaz, porém não é bem o que sucede:





Imagem 8: Julieta estende a mão ao cavalheiro e vai ao chão.  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Na marcação de tempo de 8'18" a 8'23", há um aparte de Romeu para com o espectador: *Se ela não sabe, eu sei! Deve ser por causa dos dentes*, trazendo o marco intertextual da fala recorrente do personagem nas narrativas em quadrinhos. De longe, a jovem escuta e berra. O encontro entre Julieta Monicapuleto e Romeu Montéquio Cebolinha no baile resulta em momentos de riso para o espectador, tanto por parte do Cebolinha, em grande parte, como por parte da Mônica.

Apesar de Julieta demonstrar-se uma jovem apaixonada, há um contraste entre a personagem-título e a própria Mônica de Mauricio de Sousa, que possui um temperamento difícil em relação ao Cebolinha, o que por si só já é motivo de risada para o público infanto-juvenil. Para sanar a confusão criada pelo aparte, Cebolinha diz a Mônica que deve ser por causa da sua emoção e a levanta, conforme a imagem abaixo:



Imagem 9: Romeu levanta Julieta  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Encantada pelo gesto de Romeu, Mônica fica apaixonada e suspira *como ele é romântico*. Estando um pouco distante de Julieta, Romeu comenta que *esse papo nunca falha*, ou seja, basta um elogio à moça e ela cederá aos encantos do jovem rapaz, como um típico Don Juan e malandro.

Além disso, somos levados à uma expressão típica de Cebolinha nos quadrinhos, o seu plano infalível, que sempre resulta em comicidade e, conseqüentemente, na falha do mesmo. Voltando à análise, Julieta Monicapuleto se aproxima do jovem e quer saber a sua identidade, perguntando toda apaixonada. Surpreendido pela pergunta da jovem, Romeu lhe responde que é “*um peleglino à plocula do amor*”, com um gesto cênico de cortejo à jovem donzela, conforme as imagens abaixo:



Imagem 10: Julieta quer saber quem é jovem desconhecido e ele responde que é um “pelegrino”.  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Sentindo-se cortejada e também seduzida pelo cortejo do jovem, Julieta lhe decide retribuir a cortesia. A partir de 8’53” a 9’10”, há um momento de comicidade por parte de Mônica, com os alogismos:

JULIETA: A nossa casa está sempre aberta a todos os pedigrees  
 ROMEU: “Pediglees”?  
 JULIETA: É... é... pelegrinis  
 ROMEU: “Peleglinis”? Não é nada disso, garota.  
 JULIETA (brava): Ah, isso aí que você disse. Vai, ó! (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 8’53” – 9’10”)

Conforme o modelo de análise, Mônica desenvolve uma ação cênica (a gratidão para com Cebolinha), onde a sua comicidade se limita apenas no campo verbal, em

função dos trocadilhos entre peregrinos e pedigrees causados pela dislalia de Cebolinha. A funcionalidade teatral aparece no momento em que a personagem, irritada por não acertar o que Cebolinha é de fato, muda seu tom de voz e resmunga “*isso que você disse, vai ó*”, como marca expressiva típica de uma criança birrenta, o que é algo engraçado.

Em seguida, para que o personagem não fique malvisto pela jovem, ela a encanta novamente chamando de “*meu anjo adolado*”, conforme a imagem abaixo:



Imagem 11: Um fazer de bobo por meio do elogio  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

Neste cotejo, é visível que Cebolinha esteja olhando para o espectador, como um aparte, onde na verdade, está performando o que Bender e Propp (1992) chamaram de *fazer-de-bobo*, pois como o próprio nome sugere, é nada mais que burlar alguém para atingir algum objetivo. Conforme pontuado por Vladmir Propp (1992), o desenvolvimento de um conflito é desencadeado por duas ou mais personagens com caracteres positivos e negativos, ou ambos negativos. Neste caso, Mônica representa o lado positivo, enquanto Cebolinha o lado negativo. Enquanto Julieta se comove pelo cotejo do rapaz, ele lhe pergunta se ela pode lhe fazer um favor, e ela responde que sim, porém a expectativa é quebrada:

ROMEU: É hoje (em tom animado).... Estou “molendo” de sede....  
Vai buscar um copo de água “pla” mim?

JULIETA (brava): Buscar o quê?? Ora, vai você! (AMÂNCIO;  
MARIANO, 1979, 9’24” – 9’29”)

Intimidado pela bravura típica de Mônica, Lomeu Montéquio Cebolinha pede que ela se acalme, sem haver a necessidade de ficar zangada. Ainda brava com a expectativa quebrada e ter sido chamada de *pavio curto* de forma velada, Julieta Monicapuleto questiona ao jovem peregrino se ela é a empregada dele. É através das conclusões precipitadas e da noção equivocada do mundo é que o público se diverte.

A próxima cena é quando a Ama Gali entra e avisa Julieta que sua mãe está lhe chamando, e a jovem Capuleto responde que estava tomando um pouco de ar e que já estava indo entrar, e ela sai de cena. No espetáculo televisivo, na marca temporal de 10'04" a 10'13" há um breve aparte de Ama Gali: "Ainda bem que ela não me viu com melancia. Eu sei que não posso comer na hora de serviço, mas eu adoro melancia".

A cena seguinte é um diálogo entre a Ama e Romeu (Ato I, Cena V), quando Julieta termina de dançar com o jovem:

TYU (SHAKESPEARE (2004, p. 50)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 57).
Romeo What is her mother?	Romeu Quem é a sua mãe?
Nurse Marry, bachelor, Her mother is the lady of the house, And a good lady, and a wise and virtuous. I nursed her daughter that you talked withal. I tell you, he that can lay hold of her Shall have the chinks.	Ama Ora, rapaz, Sua mãe é a dona aqui da casa, Senhora boa, sábia e virtuosa. Fui eu que amamentei essa filhinha. E digo-lhe que aquele que a pegar Fica rico.
Romeo Is she a Capulet? O dear account. My life is my foe's debt.	Romeu Então ela é Capuleto? Entreguei minha vida ao inimigo

Tabela 17: Amor entregue ao inimigo.  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

No texto televisivo, ambos são representados por Magali e Cebolinha. E essa cena é marcada pela comicidade de Romeu. Quando Julieta sai e os deixa a sós conversando, o jovem Montéquio quer saber quem é a jovem com quem estava conversando antes da Ama chegar. Antes de ela lhe dizer, ela pede que ele segure a sua melancia.

E tal como no texto-fonte, Ama Gali lhe responde que a mãe dela é a dona do castelo e que ele estava conversando com a filha dela, Julieta Monicapuleto. No texto-fonte, ao ouvir o sobrenome do inimigo de sua família, ele sai do baile aterrorizado, mas ainda quer se encontrar com Julieta, enquanto no espetáculo televisivo, ele derruba a melancia da Ama e sai do castelo, ficando próximo ao portão, dando indícios que irá se

afastar do local. Em seguida, há uma cena entre Julieta Monicapuleto e Ama Gali, a respeito do jovem.

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 51-52)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 58)
Juliet Come hither, Nurse. What is yond gentleman?	Julieta Ama, conhece aquele cavalheiro?
Nurse The son and heir of old Tiberio.	Ama Ele é filho e herdeiro de Tibério.
Juliet What's he that now is going out of door?	Julieta E aquele, que já vai passar na porta?
Nurse Marry, that, I think, be young Petruchio.	Ama É o jovem Petróquio, ao que parece.
Juliet What's he that follows there, that would not dance?	Julieta E aquele, atrás, que não entrou na dança?
Nurse I know not.	Ama Não sei.
Juliet Go ask his name. – (to herself) If he be married, My grave is like to be my wedding bed.	Julieta Vá perguntar seu nome. Se é casado, Meu leito nupcial é minha tumba.
Nurse His name is Romeo, and a Montague, The only son of your great enemy.	Ama O seu nome é Romeu, e é um Montéquio. Único filho do seu inimigo

Tabela 18: O paradeiro do dançarino  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

No texto audiovisual, Julieta Mônicauleto pergunta a Ama Gali sobre a identidade daquele “jovem que deixou cair a sua melancia tão divinamente”, sendo que não há nada de divino em deixar cair uma melancia, contudo, a comicidade reside no tom de voz de Julieta Mônicauleto, cuja ênfase deixa claro ao leitor/espectador que a jovem está encantada pelo Montéquio Cebolinha.

Dando continuidade ao diálogo entre as duas, Ama Gali lhe responde que ele é Romeu, um Montéquio Cebolinha, e a reação de espanto de Julieta é visível tanto na expressão “Que horror”, como também no gesto teatral com a mão tampando a boca, em sinal de espanto, como se estivesse olhando para o telespectador:



Imagem 12: Um Montéquio Cebolinha.  
Fonte: AMÂNCIO; MARIANO, 1979.

No texto-base, Julieta se condena por ter jurado amor ao filho do inimigo de sua família:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 52)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 58-59)
<p>Juliet My only love, sprung from my only hate. Too early seen unknown, and known too late. Prodigious birth of love it is to me That I must love a loathèd enemy.</p> <p>Nurse What's this? what's this?</p> <p>Juliet A rhyme I learnt even now Of one I danced withal. <i>a call within: Juliet</i></p> <p>Nurse Anon, anon! Come, let's away; the strangers all are gone. <i>Exeunt</i></p>	<p>Julieta Nasce o amor desse ódio que arde? Vi sem saber, ao saber era tarde. Louco parto de amor houve comigo, Tenho agora de amar meu inimigo.</p> <p>Ama O que foi?</p> <p>Julieta Um versinho que aprendi Com um par na dança. <i>(Alguém, fora, chama: "Julieta!")</i></p> <p>Ama Está indo, senhora. Venha; as visitas já foram embora. <i>(Saem.)</i></p>

Tabela 19: Amor à primeira dança  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, essa condenação não existe, talvez pela hipótese de que a Mauricio de Sousa Produções estava mais preocupada em trazer cenas marcantes da peça shakespeariana, e nem tanto pelo desdobramento poético que existe nelas, e talvez na possibilidade de que a criança que teria o contato com o texto, não apreenderia a ideia que consta no texto de Shakespeare. Como se trata de uma paródia, o propósito dessa transcrição audiovisual está em realçar determinados detalhes da peça, e nesses detalhes trazer algo novo, sem se

destoar da carga de importância da peça. Parodiar é propor uma mudança que resulta em continuidade, ou seja, promover uma transcontextualização dos elementos da obra original.

Voltando ao texto, como a “autocondenação” de Julieta não existe, ela foi modificada para um tom de desconfiança de Mônica em relação a Magali, porque, segundo a Capuleto, quando a sua serva pensa em melancia, ela não é capaz de raciocinar direito. A cena do baile, no texto audiovisual, encerra-se com a música *O samba do fruto proibido*:

Não me olhe assim, sei que estou de serviço  
Mas se vejo melancia eu nem lembro disso  
Não me olhe assim, pois eu já lhe disse:  
Não consigo controlar a minha gulodice

#### REFRÃO

Eu sei que é proibido, mas eu não resisto não.  
Eu sei que é perigoso, mas o fruto proibido  
É que é muito mais gostoso.

Não me olhe assim, ele é meu inimigo  
Mas se olho pro Romeu, eu nem ligo pro perigo.  
Não me olhe assim, sei que estou errada.  
Não posso me controlar, pois estou apaixonada (AMÂNCIO;  
MARIANO, 1979, 11'08” – 12'38”).

A referida canção traz em sua letra a gula da Ama Gali, que não consegue trabalhar direito por estar comendo em serviço, principalmente melancias, e o anseio de Julieta enamorar-se de Romeu, mas é impossibilitada devido à relação de desafeto entre as suas famílias. Se for preciso categorizar o tipo de samba usado nessa cena, ele é categorizado como um **samba-canção**, que segundo Autran Dourado, em seu *Dicionário de termos e expressões da música* (2004), é um estilo caracterizado por músicas românticas e ritmos mais lentos, um estilo menos intenso, com menos batuque e predomínio melódico. Pode-se pensar que a canção entre Mônica e Magali seja uma modulação<sup>101</sup> do seguinte verso de Julieta:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 52)	(SHAKESPEARE, 1997, p. 58)
Juliet My only love, sprung from my only hate. Too early seen unknown, and known too late.	JULIETA Nasce o amor desse ódio que arde? Vi sem saber, ao saber era tarde.

<sup>101</sup> Segundo Jean Paul Vinay e Jean Paul Darbelnet em sua *Estilística Comparada*, a modulação diz respeito à mudança do ponto de vista do texto-alvo em relação ao texto-fonte, implicando na forma da mensagem.

Prodigious birth of love it is to me That I must love a loathèd enemy.	Louco parto de amor houve comigo, Tenho agora de amar meu inimigo.
---	---

Tabela 20: Amor e Ódio  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

Em seguida, vemos Romeu Montéquio Cebolinha nos levando a uma varanda do castelo Capuleto, dizendo “E lá vou eu pala a famosa cena da sacada”. Esse intertexto trazido por Cebolinha, como também pelos demais personagens do espetáculo, só vem confirmar a ideia da paródia como uma história que se repete de forma contínua. E o Montéquio continua o seu aparte com o telespectador:

ROMEUI: “Selá” que é por aqui?  
Oh, uma escada  
Só espelo que Julieta esteja “acoldada”  
Se não, já “imaginalam” que mancada?  
E o pior é que estou perdendo o filme da “madrugada” (AMÂNCIO;  
MARIANO, 1979, 12’43” – 12’56”)

A comédia nesse fragmento do espetáculo está no seu humor verbal. É madrugada, todo mundo foi embora do baile dos Capuletos, exceto Romeu. Para que não faça barulho, ele vai descendo os degraus cuidadosamente, contudo, no momento em que fala que está perdendo o filme da madrugada, o seu tom de voz é de alguém chateado por estar abrindo mão de uma programação interessante para se encontrar com a Julieta. E quando ele chega na entrada do Castelo, a porta está trancada, conforme a imagem abaixo:



Imagem 13: A porta trancada  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.



A cena da sacada está no Ato II, Cena II, e é marcada pelas juras de amor entre os protagonistas. No espetáculo infantil feito pela MSP, a cena é marcada pelo jogo de birra de criança: Julieta se declara para Romeu, ao passo que ele não corresponde de imediato, deixando-a zangada.

No plano superior à direita, vemos Julieta na sacada de sua casa, procurando por Romeu, pronunciando seu nome em um ronronar de gato. Esse fragmento é visto como engraçado, porque a Julieta interpretada pela Mônica está chamando pelo seu amado em um tom fora do usual, como também distante do tom usado pela protagonista shakespeariana. Romeu escuta a sua amada chamando por ele, e ao invés de lhe responder amorosamente o chamado de Julieta, ele quebra o encadeamento romântico com a seguinte pergunta: “Será que ela não enxelga?”.

Irada porque ele não responde o seu chamado, ela já muda o tom de voz:

JULIETA: Romeu, Romeeeeu!!  
Onde estás que eu não o acho?

ROMEU (aparecendo): Qual é, ó doce Julieta?  
Não vê que estou aqui embaixo? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 13’25” – 13’33”)

Logo após a pergunta do jovem Montéquio para a sua amada, começa a canção intitulada *Cena do Balcão*, onde podemos considerar os versos de Mônica como modulação dos seguintes versos de Julieta no texto-fonte:

<i>Cena do Balcão - Canção</i>	<i>Cena do Balcão - Peça</i>
<p>Julieta: Se você não puder Por amor a mim Deixar de ser um Montéquio Cebolinha Nosso amor chegará ao fim... Mas se assim não for, tenho algo a propor Não sou mais Julieta e sim o seu amor.</p> <p>Cebolinha: Ouça isso Julieta, eu “quelo” subir aí Mas a coisa aqui tá “pleta”, pois não dá “pla” sair daqui Puxe essa “tlepadeila”, ajude o seu “Lomeuzinho”</p>	<p>Julieta É só seu nome que é meu inimigo: Mas você é você, não é Montéquio! O que é Montéquio? Não é pé, nem mão, Nem braço, nem feição, nem parte alguma De homem algum. Oh, chame-se outra coisa! O que há num nome? O que chamamos rosa Teria o mesmo cheiro com outro nome; E assim Romeu, chamado de outra coisa, Continuaria sempre a ser perfeito, Com outro nome.</p>

Até parece “blincadeila”, minha capa está “Plesa” num espinho....	Mude-o, Romeu, E em troca dele, que não é você, Fique comigo.
---	---

Tabela 21: Paráfrase da Cena do Balcão

Fonte: elaboração pelo pesquisador.

A referida canção traz em sua letra o romantismo de Julieta, contraposta a trapalhada do Romeu, que está com a capa presa num espinho. Em gêneros musicais, temos uma entonação romântica nos versos de Julieta, enquanto Romeu canta seus versos em um foxtrote, interpondo um contraste aos versos de Julieta, tanto no ritmo mais ligeiro, quanto na letra da música.

A partir das canções que apresentam os protagonistas ao espectador (*Tema de Julieta e Sou o Lomeu*), é possível que o estilo musical demarca a caracterização do personagem – Mônica é ríspida e exigente, enquanto Romeu é um malandro, mesmo que ingênuo. Logo após a fracassada declaração de amor entre Mônica e Cebolinha, o jovem consegue tirar a capa do espinho, mas vai ao chão. Devido ao uso da interjeição de dor “Ai”, Mônica usa a onomatopeia “Shhh” para que ele não fale tão alto:

JULIETA [mexendo as mãos]: Para com essa barulheira, quer acordar todo mundo?

ROMEUE: Não “plecisava” sacudir a “tlepadeila” com toda sua “folça”, né? Como é que eu vou subir até aí “agola”?

JULIETA: Não me interessa e suba logo, antes que eu perca a paciência.

ROMEUE: Ma... mas subir de que jeito, sua mandona? Tá pensando que eu sou o “Homem-Alanha”, é? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 14’556 – 15’21”)

Esse momento traz uma sequência de quiproquós, com a jovem Capuleto mandando o Montéquio subir a sacada, mas ele não consegue, enfurecendo mais ainda a jovem. Romeu traz o intertexto do Homem-Aranha, um super-herói contemporâneo da Marvel conhecido pela sua habilidade de escalar, contudo Romeu se compara ao super-herói, por não ter essa habilidade e atender à exigência de Julieta. No texto-fonte, Romeu tem um discurso rebuscado, carregado de epítetos e figuras de linguagem, como o trecho abaixo que encerra a cena do Balcão:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 68)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 73)
ROMEO	ROMEUE
Romeo Sleep dwell upon thine eyes, peace in	Tenha sono em seus olhos, paz no seio;

thy breast. Would I were sleep and peace, so sweet to rest. Hence will I to my ghostly father's close cell, His help to crave and my dear hap to tell.	Por sono e paz tão doces eu anseio. Sorri a aurora ao escuro pesado, No leste, a luz já deixa o céu rajado; O negror, ébrio, corre pra escapar Das rodas de Titã, que vai passar. Vou à cela do pai da minha alma, Pra falar disso e ter ajuda e calma. (Sai.)
Exit	

Tabela 22: Encerramento da Cena do Balcão  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

Após evocar o intertexto do herói da Marvel, Julieta lhe pede que não fale tão alto, pois o seu pai pode acordar, porém, Romeu não consegue escutá-la:

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

ROMEUI: O quê?

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

Cebolinha: Como é que é?

JULIETA (gritando): NÃO FALE TÃO ALTO, SE NÃO O MEU PAI ACORDA, ORA!

ROMEUI: Ah, é isso aí.

JULIETA: Isso aí o que?

ROMEUI: A “colda”! Jogue a “colda”, “pala” eu subir aí na sacada!  
(*Julieta ri*)

ROMEUI: “Vilam” só que sacada genial? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 15’21” – 15’59”)

Este fragmento da conversa entre Julieta e Romeu é marcado pelo jogo de palavras parônimas “Acorda” e “A colda”, devido à dislalia do Cebolinha, que ao invés de entender o verbo como um despertar, entendeu como objeto. Além dessa paronomásia entre as classes gramaticais, temos também a ambiguidade proposta em “sacada”, que vai remeter tanto ao espaço onde Julieta se encontra, como também se entende “sacada” como sinônimo de ideia, ou, fazendo um intertexto com as narrativas de Cebolinha, um plano infalível.

Julieta vai jogar a corda para que seu amado suba, porém, nas primeira e segunda tentativas, não é o suficiente, pois Romeu lhe pede para jogar mais. Na terceira tentativa, seu tom de voz já muda, de curiosa para impaciente. E quando ele afirma que a corda atingiu um limite ideal para que ele possa subir e ela puxá-lo com sua força, o

Senhor Capuleto acorda com o barulho. Depois de ouvir o pai de Julieta perguntando que barulho era aquele, Julieta solta a corda desesperada, para frustração de Romeu. Para responder o questionamento do Senhor Capuleto, Cebolinha assobia como um pássaro, por meio da onomatopeia “Piu”.

Ao reconhecer o som, Senhor Capuleto questiona se é “a cotovia que anuncia o dia”, e Romeu lhe responde que não, imitando novamente o som do pássaro e lhe diz que é “o louxinol do alebol, que está deixando o ninho”. Como bem pontua Marcel Silva (2013), essa cena do balcão de Mônica e Cebolinha interpretando Romeu e Julieta é vista como um momento de explosão cômica, cujo emprego das imagens do rouxinol e da cotovia, representando o ápice da noite ou raiar do dia “é substituído por um jogo de palavras, marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposiciona os sentidos dramáticos da cena” (SILVA, 2013, p. 326).

O senhor Capuleto, conformado com a resposta recebida, encerra que pode dormir mais cinco minutos, e volta a dormir, emitindo um ronco estrondoso. Cabe enfatizar que a evocação do rouxinol e da cotovia surge somente no Ato III, Cena V do texto-fonte, cena essa onde Romeu é condenado ao exílio pela morte de Teobaldo – primo de Julieta – e passa a primeira e única noite.

O espetáculo televisivo propõe uma combinação da referida cena do terceiro ato com a cena do balcão, trazendo elementos que estão devidamente separados na peça original. A linguagem teatral também se faz presente, pois logo que o Senhor Capuleto volta a dormir, Julieta diz a seu amado que precisa entrar, fazendo gestos com a mão, apontando para o quarto do Capuletão. Triste e inconformado com a partida de sua amada, ele a pergunta:

ROMEUE: Como posso ir sossegado, se estou apaixonado?

JULIETA (acenando): Se é o que deseja, me espere amanhã na igreja.

ROMEUE: Por que na igreja? Hei, “espele” um momento.

JULIETA: Para o nosso casamento.

ROMEUE (espantado): Casamento? Ma.. mass quem falou em casamento?

JULIETA: Nós. (*Julieta sai e fecha a janela do quarto*)

ROMEUE (em tom cabisbaixo): Casamento.... (*Romeu sai*)  
(AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 17’14” – 17’42”)

No dia seguinte, na espera do Frei Cascão, Romeu faz um aparte com o telespectador, pensando alto que as garotas são todas iguais, apontando para o castelo de Julieta: “nem bem começa o namolo, já vêm falando em casamento. E ela é filha do Capuletão, que lonca demais. E se ela puxou o pai? Deve loncar também, e o pior, pode até loncar mais alto”, e se esbarra com Frei Cascão.

Logo em seguida, ao pedir desculpas por esbarrar no frade, ele explica que estava distraído por pensar em roncos. Curioso sobre de quem o jovem Montéquio estava falando, ele pergunta quem ronca e Romeu explica que é a Julieta. Surpreso com a resposta, o frade quer saber como ele sabe, porém, o jovem protagonista explica que é o pai que ronca, mas que por causa da lei da probabilidade, as chances são maiores.

Sem entender o conceito de probabilidade, o frade pede ao amigo que ele explique essa palavra complicada, contudo, Romeu pede ao religioso que ele esqueça, e a seguinte conversa resulta em um quiproquó.

ROMEU: Foi bom você ter “apalecido”. Sabe, nós já falamos em casamento.

FREI LOURENÇO: Casamento? Que sacrilégio! Você e o pai dela, o Capuletão? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 18’42” – 18’47”)

Esse quiproquó feito pelo Frei Lourenço Cascão é risível tanto cênica como verbalmente. Risível devido à surpresa e à incongruência nas falas de Romeu, estando o cênico marcado pelo frade fazendo o sinal da cruz ao expressar “Sacrilégio” e por apontar para a casa dos Capuletos. E é verbal devido ao tom de choque e ênfase nesse espanto que gerou uma confusão na cabeça do frade.

Irritado pela confusão do frade em entender que o jovem se casaria com o chefe inimigo de sua família e não com a filha dele, Romeu esclarece que o frade entendeu tudo errado. No texto-base, Frei Lourenço causa um quiproquó também: quando Romeu diz que teve a “melhor sina”, o frade entende que Romeu teve relações sexuais com Rosalina, pois como estava apaixonado pela jovem, certamente foi correspondido, nas palavras do frei. Entretanto, o Montéquio explica que não é de Rosalina que ele fala, mas de Julieta, o frade fica mais espantando ainda:

TYU (SHAKESPEARE, 2004, p. 73)	TBH (SHAKESPEARE, 1997, p. 76)
Friar	FREI

<p>Holy Saint Francis! What a change is here. Is Rosaline, that thou didst love so dear, So soon forsaken? Young men's love then lies Not truly in their hearts, but in their eyes. Jesu Maria! What a deal of brine Hath washed thy sallow cheeks for Rosaline. How much salt water thrown away in waste To season love, that of it doth not taste. The sun not yet thy sighs from heaven clears, Thy old groans ring yet in mine ancient ears. Lo, here upon thy cheek the stain doth sit Of an old tear that is not washed off yet. If e'er thou wast thyself, and these woes thine, Thou and these woes were all for Rosaline. And art thou changed? Pronounce this sentence then: Women may fall when there's no strength in men.</p>	<p>Meu São Francisco! Que mudança rara! Rosalina, a que disse ser tão cara, Foi despedida? O amor do jovem mora Não no peito, mas no que vê na hora. Meu Jesus, só eu sei quanto de sal Correu em vão por seu rosto, afinal. Quanta salmoura foi desperdiçada Num tempero de amor que deu em nada. O sol ainda nem sequer limpou Do ar os ais que este ouvido escutou. Se estivesse em si toda essa dor Devia ainda ser do antigo amor. Mas já mudou? Proclame então por mim: Caia a fêmea, se o macho muda assim</p>
--	---

Tabela 23: O espanto de Frei Lourenço  
Fonte: elaboração pelo pesquisador.

No texto-fonte existe um tom de repressão por parte do Frade, pois o jovem mal deixou de se enamorar de uma moça, e caiu nos agrados de outra. Tanto no texto-fonte como no espetáculo em questão, os dois Romeus pedem ao frade que os case na sua igreja em segredo, e ele consente.

No espetáculo televisivo, vemos uma mudança paródica: ao passo que o Romeu shakespeariano está decidido a se casar com Julieta, o de Cebolinha diz que está com dúvidas e pede a opinião do amigo religioso. É possível dizer que a paródia é crucial para que o leitor reconheça o texto com o qual ela dialoga, cabendo destacar que toda imitação criativa “mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua” (HUTCHEON, 1985, p. 20). No caso dos protagonistas de *Romeu e Julieta*, pode-se dizer que houve respeito para com a estrutura inicial e que foi recodificada para melhor se adequar a um universo totalmente diferente de Shakespeare. Além do mais, parodiar não significa somente ridicularizar um texto, pois o seu intento “vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (HUTCHEON, 1985, p. 28).

Assim, pode-se dizer que Mauricio de Sousa propõe uma repetição de *Romeu e Julieta*, com certo distanciamento, da mesma forma que enfatiza a diferença ao invés da semelhança. Esse texto televisivo de Mauricio de Sousa é um exercício criativo, como também um produto oriundo da tradição brasileira de adaptar Shakespeare em ambiente tropical, pois segundo Marcel Silva (2013), tanto os anos 1970 como os anos 1980 e em diante estão marcados de ressignificações dessa peça shakespeariana, permitindo dizer

que existe um confronto estilístico entre as duas vozes (Shakespeare e Mauricio de Sousa), que, combinadas, resultam em uma “recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). A paródia toma para si as convenções de um período anterior e lhes dá novas interpretações.

Dando prosseguimento ao trabalho analítico do texto televisivo, Romeu questiona ao Frei Lourenço o que ele acha da ideia de se casar com a Julieta, e depois de muito pensar, mesmo hesitante, o Frade diz que é a favor, com a justificativa de que as brigas irão parar. Por meio da resposta do Frade, Romeu questiona o seguinte, como um quiproquó:

Romeu: Entre os Montéquio Cebolinha e os Capuleto?

Frei Lourenço: Não, Cebolinha, não. É que casando com você, a Mônica vai deixar de bater na gente com aquele coelhinho encardido dela.

Romeu: Aah! Quer dizer que a esposa não bate no “malido”, com um coelhinho “encaldido”?

Frei Lourenço: Não Cebolinha, não. Em marido, não (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 19’33” – 19’56”).

Convencido da resposta, Romeu afirma que casar é um plano infalível: “Eu acho esse casamento uma boa. Eu me caso”, porém o religioso lhe diz o seguinte:

FREI LOURENÇO: Esposa, meu amigão, bate em marido é com pau de macarrão.

ROMEUI: Então, eu não me caso, não. Tchau tchau, “Flei” Cascão.

FREI LOURENÇO: Espere aí, Romeu Montéquio Cebolinha. Eu posso dar um jeito na sua situação (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 20’05” – 20’25”).

Logo após a fala do Frei Cascão, inicia a canção *Rock do Frei Cascão*, responsável por trazer ao espectador o momento em que Romeu e Julieta vão se casar em segredo. Cabe enfatizar que cada canção desse espetáculo serve também como um eixo para o desencadear da trama, não apenas se concentrando na interação entre os atores. Após a música encerrar, reconhecemos o som da Marcha Nupcial, onde Romeu Montéquio Cebolinha e Frei Lourenço Cascão estão aguardando a noiva, que está demorando:

FREI LOURENÇO: Cadê a noiva, Cebolinha?

ROMEU: Sei lá.

FREI LOURENÇO: Será que ela mudou de ideia?

ROMEU: Ah, seria uma boa ideia, né?

(Julieta entra vestida de noiva)

FREI LOURENÇO: Ah, não. Lá vem ela, toda contente.

*(Ama chora quando Julieta entra)* (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 22'10" – 22'21")

Enquanto Julieta entra ao som da Marcha Nupcial, Romeu fica impaciente e diz que se for demorar muito, ele irá embora, e Frei Cascão tenta acalmar o amigo, dizendo que isso é normal, porque são madrinhas de casamento que só sabem chorar. Nesse momento, a Julieta tenta conter os ânimos da Ama, que chora de alegria. Depois de acalmar a criada, a jovem Capuleto pergunta se ela é contra o casamento secreto com Romeu, ao passo que ela responde que ao casamento dela não, mas em todo e qualquer casamento secreto. Sem entender, Julieta pergunta o porquê, tendo a seguinte resposta da Ama: “Não tem festa, não tem docinhos, não tem bolo, e não tem nem pão”. Nesse momento, Romeu resmunga que ela só pensa em comer, e Frei Cascão toma uma atitude, falando pro amigo estar perto de Julieta.

Quando ele está ao lado da noiva, a Ama faz o seguinte comentário, direcionando seu olhar para Romeu: “Pão tem sim”, uma vez que chamar um rapaz de pão significa que ele é bonito. Incomodada com essa cantada da Ama, Julieta Mônica Capuleto exige que Frei Cascão case logo os dois, no entanto, Romeu Montéquio Cebolinha começa a manifestar as suas dúvidas em relação ao casamento:

ROMEU: Um momentinho. É que eu ainda não estou muito “celto” “soble” o nosso casamento. Sabe como é, né?

JULIETA: Sabe como é o quê, ó Romeu?

ROMEU: Nossas famílias são inimigas, Julieta “quelida”.

JULIETA: Ah não, não devemos pensar nisso agora. E eu não vou perder a viagem que fiz até aqui. Vamos casar logo.

ROMEU (se afastando): Não é só isso, Julieta. Tem o “lonco”, tem a sua Ama que come “pla” “bulo”, tem o coelhinho. Juntando isso, tenho dúvida se você é a “galota” “celta” “pla” mim.



JULIETA (mudando o tom): Ah, você quer provas... DE QUE EU SOU A GAROTA CERTA PRA VOCÊ? (*Sai correndo atrás de Romeu*) (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 23'27" – 24'05")

Assim que o casal sai para o pátio da igreja, inicia-se o forró “Acho Uma Graça”, canção marcada por uma ironia sutil por parte da Mônica em relação à dislalia do Cebolinha: “Acho engraçado o seu jeito estranho de falar/ trocando letras e cantando tudo enroladinho!”. Além da ironia sutil, Mônica verbaliza comicamente e de maneira intimidadora que ele não tem escolha, a não ser se casar com ela: “Tem liberdade pra dizer se quer casar ou não/ mas se dizer que não eu não me responsabilizo!”. Depois desse número musical, Frei Cascão agiliza o casamento, porque logo terá um campeonato de bolinhas e ele é um dos finalistas. Após dar o ultimato para que alguém dentre os presentes – no caso, os dançarinos caracterizados de monges franciscanos e o espectador, pois o Frei lança seu olhar para a tela, como se o espectador estivesse entre os convidados da cerimônia – se manifeste para ser contrário ao casamento, vemos Julieta Mônica-puto pedindo para Sansão, seu coelhinho de pelúcia, ficar quieto. Esse momento é engraçado, porque se alguém teria que ser contrário ao casamento, Sansão o faria, mas por ser um brinquedo, ele não tem esse poder.

Como Sansão não se manifestou, Romeu Montéquio Cebolinha diz que não vai dar para se casar agora, pois ele também vai para o campeonato de bolinhas. No momento em que ele se levanta, Julieta o puxa pela capa, e mostra o coelhinho, advertindo-o de que se contrariá-la, iria apanhar. Intimidado, Romeu consente em se casar antes. Quando Frei Lourenço Cascão pergunta a Julieta se ela aceita casar com o Montéquio, ela responde “Aceito”, toda melosa e rindo timidamente que sim, ao passo que Romeu diz: “Não tem outro jeito mesmo, né? Eu aceito”, e Frei Lourenço encerra: “Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, eu os declaro Marido e Mulher”.

Nesse fragmento da resposta de Cebolinha, é possível dizer que existe comicidade tanto verbal quanto cênica, porque Mônica está pigarreando e apontando para Sansão enquanto ele se decide, no mesmo instante em que ele olha para o Frei e para o coelhinho de pelúcia, como se tivesse alguma alternativa. A frase de Frei Cascão é um intertexto da declaração de D. Pedro I, proclamada no dia 9 de janeiro de 1822, registro esse que ficou conhecido como o Dia do Fico, entretanto, soa como certa ironia por parte do frade, pois nem ele e nem ninguém irá mais apanhar da Mônica, deixando esse

fardo somente para o Romeu. Há um *voice off* do Frei Cascão: “Pode beijar a noiva”, captando a imagem da noiva emocionada por esse momento de união:



Imagem 16: A noiva emocionada esperando o beijo  
Fonte: AMÂNCIO: MARIANO, 1979.

Logo em seguida, vemos Julieta Mônica Capuleto e Amagali saírem da igreja, quando vemos uma noiva furiosa, que estava esperando o seu beijo para selar a união com Romeu, que desapareceu naquele exato momento. Perguntando sobre o paradeiro de seu esposo, Ama Gali responde que ele e Frei Cascão saíram para jogar bolinhas. Indignada que ele tenha feito isso no dia do seu casamento, Ama Gali diz que a partida seria com Chico Bento Teobaldo Capuleto, primo de Julieta:

JULIETA: Não, não, não. Ele não pode jogar contra o meu primo Chico Bento Tebaldo Capuleto, não.

AMA: É porque as suas famílias são inimigas, e o Chico Bento Teobaldo vai ficar furioso só de ouvir o nome de Romeu Montéquio Cebolinha, não é? Não é?

JULIETA: Não. Não é isso que me assusta, Ama Gali. O meu medo é que o Romeu mude de nome.

AMA: Como assim, por exemplo?

JULIETA: É que o meu primo Chico Bento Teobaldo Capuleto joga tão bem bolinhas... que vai acabar com todas as bolinhas do meu Romeu Cê.

AMA: Quem é Romeu Cê?

JULIETA: É o Romeu Cebolinha, depois de perder a sua última bolinha.

AMA: Oh! Que horror, precisamos evitar isso. Vou já, já, dizer ao Romeu que você está chamando.

JULIETA: Isso Amagali, vá. Vá e diga a ele que eu estou aqui esperando pacientemente (balançando o coelhinho). E que ele tem todo o tempo do mundo para voltar. (Berra zangada) desde que não passe de *dois minuutttttttss*, senão ele vai ver, ora se vai!! (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 27'33" – 28'51")

Esse diálogo mostra comicidade na perspectiva cênica e verbal, pois ambas Julieta e Ama estão representando, por meio da comicidade de gestos e palavras, todo o espanto que pode se suceder no campeonato de bolinhas – que, no texto-fonte, seria o duelo de esgrima entre Romeu e Teobaldo. Quando Julieta minimiza o sobrenome de Romeu, vemos uma manifestação do riso que tem como preceito inferiorizar o outro, elevando então o caráter superior do primo, que é visto como um mestre no campeonato de bolinhas.

Quando Ama Gali sai para encontrar Romeu na pracinha, o berro da personagem Julieta é engraçado, porque ela mostra uma mudança temperamental como também discursiva – inicialmente ela é irônica e meiga ao dizer que ele tem o tempo necessário para voltar, e abruptamente muda para uma intimidadora e raivosa esposa, dizendo que ele terá uma conversa assim que chegar em casa. Assim que Julieta desce as escadarias da Igreja, vemos ela dançando em seu castelo com Sansão e cantando uma música de agradecimento, intitulada “Era uma vez um coelhinho”:

Quero agradecer meu amigo mais querido  
A você que fez o serviço de cupido  
Com a sua ajuda arranjei um bom marido  
Coelhinho eu te adoro mesmo assim tão encardido  
Graças a você consegui o que eu queria  
Casei com o meu Romeu não vou ficar mais pra titia (AMÂNCIO;  
MARIANO, 1979, 28'52" – 30'47")

Essa canção é cômica pelo fato de Sansão exercer um papel duplo – o cupido e o intimidador – para fazer com que Julieta casasse com Romeu, como também existe a comicidade das palavras na expressão “ficar pra titia”, que é utilizada quando uma mulher atinge a fase adulta e não casa, tendo que cuidar dos filhos dos irmãos, consistindo num dos elementos da teoria de Propp que é a mentira, e uma das

características trazidas pelo teórico russo é de que a mentira é divertida, pelo preceito de que não deve trazer consequências trágicas. Nessa canção, vemos que se trata de uma mentira leve e divertida, pois Julieta não tem irmãos, logo não haveria o porquê de usar essa expressão popular, mas é engraçada pelo fato de que ela apressou o casamento, graças ao Sansão, e não por consentimento de Romeu.

Quando a canção se encerra, somos levados para uma praça de Ouro Preto, onde vemos Frei Cascão, Romeu Montéquio Cebolinha, Chico Bento Teobaldo Capuleto e Zé Lelé Mercúcio disputando o campeonato de bolinhas. Começa uma confusão porque Cebolinha perdeu a última bolinha para Chico Bento e alega que foi roubo, tanto por parte do adversário, como também por parte do juiz, que era o Príncipe Xaveco de Verona. Não satisfeito com o resultado, Romeu agride o adversário e este vai ao chão. Vendo o que se sucedeu, o Príncipe Xaveco expulsa Romeu da cidade. Ama Gali tenta convencer o príncipe de sua decisão, porém sem sucesso, e vai procurar Julieta.

Ao encontrar a Capuleto, Ama Gali recupera o fôlego e conta a confusão que teve na praça: seu primo, Chico Bento Teobaldo ganhou as bolinhas de Zé Lelé Mercúcio, um amigo de Romeu. Nesse instante, começou uma briga, porque Romeu “foi à forra”, ou seja, foi vingar o amigo e derrotou o Capuleto, contudo, acabou agredindo o parente de Julieta e foi expulso da cidade. Essa passagem corresponde ao Ato III, Cena I, onde Teobaldo assassina Mercúcio, o qual é vingado por Romeu. Desde o início da peça, Teobaldo não demonstra ter afeto algum pelos Montéquios, sobretudo por Romeu e Benvólio.

Mercúcio, que é o melhor amigo do protagonista e parente do príncipe Escalus, responde as provocações de Teobaldo, que procurava por Romeu, mas sem sucesso. Quando Mercúcio diz que “é melhor um golpe e uma palavra”, levanta a espada como sinal de provocação a Teobaldo, e no decorrer da briga numa rua de Verona, leva um golpe e morre. Uma vez que a paródia é vista como estratégia para fazer com que o leitor se desvincilhe da estrutural tradicional de uma arte, cabe dizer que a paródia feita pela Mauricio de Sousa Produções teve como propósito libertar o leitor/espectador da convenção de uma tragédia shakespeariana.

Por isso, parodiar não significa ridicularização ou imitação cômica de um dado elemento, mas também a ação de fazer com que elementos de determinada cultura sejam resgatados e aproveitados em outra esfera cultural, de modo que possa soar familiar ao leitor que terá contato com a obra parodiada, exigindo, por parte do leitor, uma maior participação e cooperação dele durante a leitura. No caso dessa referida cena do terceiro

ato, por ter em mente um público que não está familiarizado com certo de grau de violência tal como o adulto, a paródia do duelo de esgrima resultou em um campeonato de bolinhas, onde se tem o mesmo propósito: derrotar o inimigo, de forma lúdica.

Chateada com a decisão do exílio de seu amado, o humor de Julieta muda repentinamente, e Frei Lourenço Cascão chega, acompanhado de dois monges:

JULIETA: Bem feito. Quem mandou ele jogar bolinhas no dia do nosso casamento? Ah, mas ele vai me pagar, ora se vai.

FREI LOURENÇO: Ah. Foi bom você me lembrar. Agora que o Romeu Cebolinha foi expulso da cidade, eu só quero saber de uma coisa. Quem é que vai pagar as despesas do casamento?

JULIETA: Aah, bota na conta do Romeu.  
Se ele não pagar.... (berra) nem eu!!!

FREI LOURENÇO: Sua... sua... sua...

JULIETA (sacudindo o coelho, e enfurecida): O quê? Ahn...

FREI LOURENÇO: Limpa

JULIETA: Rum...

FREI LOURENÇO: Limpa... (Julieta e Ama Gali saem)

FREI LOURENÇO (contando as bolinhas): Sete, oito, nove, dez, onze, doze. Ahá, que jogação. Acho que hoje eu ganhei, ganhei e chover mais de *cem* bolinhas

(Romeu aparece e Frei Lourenço se assusta, jogando todas as bolinhas)

FREI LOURENÇO: Ce...bolinha!!! (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 32'28 – 33'33")

Esse momento é cômico em alguns momentos: quando Ama Gali comenta com Julieta que Romeu foi condenado ao exílio, Julieta em um certo momento cênico, gira desesperada, sem saber o que fazer, entretanto, depois que ela se recompõe, seu humor muda bruscamente, tornando essa parte engraçada. Essa mudança por parte de Julieta consiste numa certa incongruência, pelo fato de que ela deveria estar sofrendo pela condenação de seu amado – tal como no texto-base –, mas depois de alguns segundos, ela esbraveja e diz que foi bem-feito, pois era o dia do casamento, uma ocasião especial para ela, ao passo que Romeu aproveitou uma brecha na cerimônia e saiu com o frade

para o campeonato de bolinhas. Portanto, Romeu, nessa paródia, é o causador da raiva de sua amada e de sua expulsão da cidade.

O diálogo entre Julieta e Frei Lourenço Cascão é cômico verbalmente e cenicamente, porque quando ela afirma que não irá pagar os custos do casamento – marcado pelas rimas “Romeu” e “nem eu” – seu humor também é de ira. E quando ela está prestes a sair com a Ama, o frade a provoca, querendo chama-la de caloteira, mas sem saber a palavra exata, ela a chama de “limpa”, trazendo aqui um contraste entre os personagens dos quadrinhos, pois Cascão está sempre sujo e se recusa a tomar banho.

Assim que as jovens saem, vemos Frei Lourenço contando suas bolinhas de gude, e quando ele diz que ganhou a ponto de chover mais de cem bolinhas, vemos aqui um jogo de palavras feito entre *cem bolinhas* e Cebolinha, pois é nesse instante entre a contação das bolinhas e a aparição de Romeu, é que Frei Cascão leva um susto, tornando esse momento engraçado, fazendo com que o espectador pense que, devido à sonoridade das palavras, ele esteja chamando pelo Montéquio, mas não é isso que acontece. Em seguida, temos uma canção que vai tratar do exílio de Romeu e o desespero de Julieta, intitulada “Vou botar meu pé no chão”:

Caro Frei Cascão  
Mas que tropeção quase foi ao chão  
Mas não caí, não  
Viu que confusão?  
Mas foi sem razão  
A minha expulsão  
O juiz é que é ladrão

Vou deixar meu coração  
Com Julieta no balcão  
Vou botar meu pé no chão  
Mas eu volto Frei Cascão (2x)

Caro Frei Cascão  
Que complicação  
O meu garotão  
Me deixou na mão

Que repetição  
Pare esta canção  
Que tem tanto ão  
Que eu não aguento ão (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 33’34” – 34’31”)

Essa canção é risível pelo fato de estar sendo cantada em tom nasal – final “ão”, mas ao mesmo tempo na performance vemos Romeu conversando com Frei Lourenço,

argumentando que foi roubo, por parte do juiz, no campeonato de bolinhas. E quando ele diz que vai deixar o coração com Julieta no balcão, ele acena, como estivesse se despedindo não só de seu amigo, mas também da cidade de Verona, o que sugere uma continuidade da ação desse espetáculo, como é o caso dos versos nasais de Julieta, entristecida com aquela situação, contudo, o frade não aguenta “tanto ão” e quase cai, mas Julieta o segura.

A respeito do enlace entre música e coreografia em um espetáculo infantil, José Roberto Mendes (1988) afirma que a música tem importância no espetáculo, pois permite a criança se envolver com a história. Dentre os papéis atribuídos à música na criação do espetáculo, Mendes elenca três: “reforçar uma ação, acentuar um clima ou, até mesmo, narrar a história. Mas também é importante observar que a música deve ser a continuação da ação ou vice-versa” (MENDES, 1988, p. 11), uma vez que a música tem que estar integrada ao espetáculo.

A respeito da coreografia e sua relação com a música, é possível dizer, por meio de Mendes (1988), que ela explicita, de forma gestual, a letra da música ou o próprio conteúdo que está na canção, como é o caso da conversa entre Romeu e o frade, assim como entre Julieta e o frade. Portanto, se existe coerência entre a letra e a dança, o próprio ator tem que trazer movimentos que não sejam excessivos e que estejam de acordo com seu preparo físico.

Logo após a canção, vemos que Julieta está desesperada por causa do exílio de Romeu e pede ajuda ao Frei Lourenço, que acalma os ânimos da jovem dizendo que não terá como ele fugir, pois ambos estão “amarrados”, ou seja, estão unidos pelo matrimônio, contudo, isso não é motivo de alegria, pois o pai de Julieta – que não tem conhecimento do casamento secreto da filha – está apressando a união dela com o conde Franjinha Páris. E para evitar que isso aconteça, a jovem pede ajuda ao religioso, que comenta cabisbaixo: “sobrou pra mim”, dando a entender que ele não tem alternativa, a não ser inventar “um plano infalível”, trazendo aqui o intertexto em que Cebolinha e Cascão elaboram inúmeros planos para superar a Mônica, e que nunca dão certo.

Frei Cascão pensa numa alternativa e, após alguns minutos pensando sozinho, surge com a ideia de consultar um livro: um volume grande, com caligrafia trabalhada, mostrando nitidamente: “Romeu e Julieta, de Shakespeare”, seguido de Julieta pedindo para que ele procure um final feliz. Nesse momento, vemos Julieta e Frei Lourenço fazerem uma autorreferência, pois essa consulta à matriz é importante no estilo de encenação do espetáculo, ou seja, como Shakespeare finalizou a história de Romeu e

Julieta, para que a Julieta interpretada por Mônica e o Romeu interpretado por Cebolinha possam ter seu final feliz, mostrando ao espectador como essa produção da MSP se relaciona com a base.

Desta forma, quando Frei Lourenço Cascão traz o livro, isso faz com que o espetáculo comente, isto é, inverter de maneira proposital, o estilo dramático do dramaturgo inglês, “para apresentar o modo como os indivíduos estão imersos constantemente em processos de encenação da própria vida” (SILVA, 2013, p. 331). Na sequência, o espetáculo traz o Frei Lourenço atuando como um Prólogo para o final da peça:

Julieta resolve ouvir o plano infalível de Frei Lourenço Cascão.  
Então, ela toma um líquido mágico e adormece profundamente.  
Julieta é levada para os subterrâneos do seu castelo, onde Romeu  
deverá vir encontrá-la para fugirem juntos, quando ela acordar.  
Não foi avisado a tempo do plano infalível de Frei Lourenço Cascão.  
Quando chega, vê Julieta dormindo, pensa que a perdeu para sempre.  
Romeu, desesperado tenta acompanhar Julieta.  
Toma também o líquido mágico e adormece (AMÂNCIO;  
MARIANO, 1979, 36’14” – 37’27”)

Essas palavras trazem à tona a cena do suicídio do casal – substituída pelas coelhadas na cabeça –, em que Romeu e Julieta se deitam e Frei Cascão começa a rezar pelos amantes mortos. Julieta desperta e assim que vê seu amado desmaiado, encena um momento de desespero, com um pouco de ironia:

JULIETA: Romeu, oh Romeu, meu Romeu... oh Romeu (*pensa um pouco*) – Pensando bem... antes ele do que eu, não é? (*começa a rir, Romeu desperta e lhe dá uma coelhada*) (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 37’40” – 37’57”)

Frei Lourenço Cascão encerra a história, e logo após declarar o seu fim, Julieta acorda e também acorda Romeu, dizendo que esse foi o final triste da trajetória deles e não se conforma. E Romeu, assim que levanta, explica a Julieta que com o Shakespeare, a narrativa de *Romeu e Julieta* funciona da seguinte forma: “tudo muito “lomântico”, tudo muito bonito, mas muito “tliste” também. “Lomeu” e Julieta se “saclicalam” muito, mas foi assim que as duas famílias “fizelam” as pazes...” (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 38’34” – 38’47”), ao passo que ela responde ironicamente que viveram felizes para sempre. Frei Lourenço tenta justificar que a história teve um final feliz, entretanto, Julieta, em um tom ríspido, característico de sua intérprete, responde



que não topa, ou seja, não aceita o final triste, e já pede desculpas ao autor inglês, pois ela vai mudar o final da sua história.

Todos saem do subterrâneo da família de Julieta e ela questiona quem foi o culpado pela sua separação, e Romeu responde que foi o príncipe Xaveco de Verona. Irrada por saber quem foi o motim da separação, Julieta sai correndo em direção ao castelo do príncipe, para tirar satisfação:

JULIETA: Pois ele vai se arrepender de ter atrapalhado o dia mais importante de nossas vidas.

FREI LOURENÇO E ROMEU: O dia do campeonato de bolinhas.

JULIETA: Não, o dia do nosso casamento. Ah, o Xaveco vai ver só. Ele vai me pagar, ora se vai! (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 39'14 – 39'29")

Esse fragmento também é considerado cômico e risível, por conta da presença do quiproquó causado pelo desvio da interpretação do frade e do jovem Montéquio, que não levaram em consideração que o dia mais importante de um casal é justamente o dia do casamento, e pensando no público ao qual essa adaptação se destina, é coerente que para um menino, ganhar muitas bolinhas de gude é motivo especial de comemoração. Assim, é possível confirmar que o Romeu interpretado por Cebolinha é um tipo carnavalesco, no sentido de que Cebolinha inverte o papel de Romeu, de um jovem apaixonado a um jovem descompromissado, molecão e malandro.

Em seguida, vemos Ama Gali, Frei Lourenço Cascão e Romeu Montéquio Cebolinha observando da janela a confusão entre Julieta Mônica-puteto e o Príncipe Xaveco de Verona, a qual é resolvida por uma simples coelhada da jovem. Logo após a conversa com o príncipe, vemos a protagonista comentar:

JULIETA: O que que ele tá pensando, ora? Prontinho, prontinho. Tudo resolvido. Conversei com o príncipe Xaveco de Verona e ele resolveu atender gentilmente o meu pedido (*balançando o coelhinho*) e perdoou você, Romeu Cebolinha. Pode ficar o tempo que quiser na cidade. Venha aos meus braços, Romeu do meu coração (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 39'55 – 40'31").

Essa fala de Julieta após “a conversa” com o príncipe, é marcada pela ironia de Julieta, quando ela afirma que ele atendeu gentilmente o pedido dela, sendo que na verdade, ela simplesmente resolveu tudo com uma coelhada, mostrando o caráter da

força que é peculiar à Mônica dos quadrinhos. Além do aspecto irônico, vemos também o próprio tom de voz da jovem, que inicialmente é brava e depois aparece com tom meigo. Essa fala de Julieta é também marcada pelo riso não só pelas palavras, mas também pelo gesto, ou seja, quando ela diz que o príncipe “atendeu gentilmente” o pedido dela, é nesse momento que ela gira Sansão, dando a entender que tudo foi resolvido pela força, e não pelo diálogo, pois tudo para a Mônica é resolvido numa coelhada.

No fim, Romeu tenta se desviar do seu compromisso com Julieta e pergunta ao Frade quando sai o próximo avião, no entanto, o Frade o segura e diz que a história precisa ter um final feliz, depois de todo aquele emaranhado de confusões. O espetáculo encerra com a canção “Uma Explosão de Amor”:

O amor pode estar perto de você  
Sem que você perceba nada  
Olhe em volta e você verá  
As plantas explodindo em cada  
Brecha de cimento ou de calçada  
O que tiver que ser, será  
Só o amor pode transformar o mundo

Você vai ver que os seus dias cinzentos  
vão ganhar mais cor

Espalhe um pouco de felicidade por aí não vá embora  
Você logo vai perceber  
Tem gente agora olhando pro seu lado  
Com um jeito interessado  
É hora de pagar para ver  
Que o amor pode transformar o mundo  
E já é tempo de fazer explodir a bomba do amor  
É o amor (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 40’50” – 43’46’)

Todos os personagens são levados para uma boate, um cronótopo marcado pelo jogo de luz néon e músicas badaladas, pois em 1978, ano anterior à produção do espetáculo, estreava a novela *Dancin’ Days*, e como bem pontua Marcel Silva (2013), é possível compreender essa adaptação intercultural, pois esse espetáculo “aproxima duas questões aparentemente díspares como guerra e boate, que, no entanto, faziam parte do ambiente cultural da segunda metade da década de setenta” (SILVA, 2013, p. 330), lembrando que a referida novela popularizou o gênero disco e o espaço da boate no país. Além desse tópico, é possível ver um elo intertextual com a novela, pois o *happy end*

acontece tanto para Romeu e Julieta, quanto para Júlia e Cacá, pois ambas as protagonistas reconquistam o amor de sua vida.

Encerramos essa análise fazendo a observação de que *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, que teve início pela HQ, acabou tendo sua transposição para o palco no Teatro Tuca, e depois para o espaço urbano de Ouro Preto, mostrando que a Intermedialidade é um processo de reciclagem e de manejo do texto-base para os suportes variados, podendo ser de caráter intertextual ou propriamente narrativo. No decorrer desse espetáculo, é possível constatar que a Turma da Mônica tem consciência da história de Romeu e Julieta, como também da presença de Shakespeare (materializado em livro e nas falas de Romeu), pois esses atores mascarados propõem uma dominante genérica, ou seja, uma comédia musical infanto-juvenil, e do próprio estilo de encenação, com atores mascarados, mantendo a voz infantil que é conhecida do público infanto-juvenil em muitos filmes feitos pela Mauricio de Sousa Produções, como uma forma de a criança e o adolescente terem contato com a obra do bardo.

Por fim, o cuidado com os personagens já consagrados por Maurício de Sousa se fez pela preservação de suas características que foram adaptadas aos personagens do texto-base: Julieta Mônica-puto não é tão delicada, Romeu Montéquio Cebolinha não é tão romântico, Amagali está sempre com fome, Frei Lourenço Cascão tem medo de água. Seja por meio do conhecimento prévio do leitor ou pela associação das imagens, todos conseguem manter, de forma feliz, a referência à peça através da subversão do aspecto trágico.

A frase que aparece no decorrer do encerramento do espetáculo é “Contribuir com a criança não importa o tempo”, lema da ONU em 1979, considerado o Ano Internacional da Criança, ano marcado pelas nações que direcionaram o seu olhar para calamidades que atingiam as crianças, como a falta de acesso à educação, por exemplo. E pensando nesse viés solidário, a Mauricio de Sousa Produções se empenhou em trazer uma peça aclamada de Shakespeare, como forma de facilitar o contato e acesso – via televisão e quadrinhos – a um grande nome da Literatura Ocidental.

A Intermedialidade, com base nessa análise, pode ser entendida como um processo amplo em que os fenômenos artísticos são transferidos às mídias, e que transposição intermediária não é algo simples, pois a adaptação – enquanto procedimento da Intermedialidade – exige um conhecimento apurado dos elementos que compõem o texto-base, para que, ao adaptá-los à nova mídia, o seu rearranjo não seja feito de modo aleatório, mas sim de forma articulada e coerente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como propósito fazer uma análise microestrutural do espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. Para isso, foi necessário percorrer um caminho que pudesse nortear o desenvolvimento do trabalho. Na introdução, foi apresentado o motivo do porquê estudar esse espetáculo, que está relacionado à infância desse pesquisador, leitor dos quadrinhos da Turma da Mônica e que tinha o VHS desse espetáculo, ao qual assistia assiduamente. Logo após a justificativa de caráter pessoal, vem o caráter acadêmico para complementar a escolha desse objeto de pesquisa: haviam muitos estudos sobre o quadrinho, meio de comunicação de massa que consagrou Mauricio de Sousa na Literatura Infanto-Juvenil, e mais precisamente sobre *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, foi feita uma revisão dessa literatura sobre os pontos trabalhados pelos pesquisadores com a linguagem quadrinística e o humor, e o único estudo que teve uma breve análise do espetáculo televisivo foi o livro de Marcel Vieira Barreto Silva (2013), em que o autor estuda a presença de Shakespeare no cinema brasileiro, por meio da sua metodologia da adaptação intercultural.

O elemento chave que norteou essa pesquisa de doutorado foi a linguagem humorística, que é tão presente em Shakespeare como também nas narrativas da Turma da Mônica. Em uma perspectiva macroestrutural, o primeiro capítulo tratou fazer ponderações acerca da relação de Shakespeare com a televisão, verticalizando a questão do redimensionamento do texto dramático shakespeariano para a televisão, considerando-a enquanto objeto de pesquisa para o campo da Intermidialidade, e afunilando esse viés, *Romeu e Julieta* na produção televisiva brasileira.

Como essa pesquisa de doutorado tem como objeto de pesquisa um sistema audiovisual veiculando um conteúdo cênico, pude me deparar com a seguinte ponderação de Nicola Dusi (2016), de que um dos aspectos do audiovisual está em explicitar o que o texto literário “pôde provar como uma mera indicação de faze-lo implicitamente ou parcialmente omitindo-o” (DUSI, 2016, p. 56). A fala de Dusi corrobora com o fato de que quando vemos a indicação “baseado em” em determinado filme ou conteúdo televisivo, pressupõe-se que a adaptação promove um universo de manifestações no texto-fonte, desde a caracterização do ator ao jogo de luz no cenário, como também uma das possíveis interpretações do texto literário, sejam elas no conteúdo narrativo, temático, espacial, etc.

Foram feitas leituras também acerca da linguagem televisiva e sua relação com as outras mídias, pois as teorias da adaptação com quais temos familiaridade (Stam, Diniz, entre outros) projetam o eixo romance e cinema, entretanto, temos ciência de que adaptar não se limita somente a esse eixo vetorial, pois é possível agregar muitas linguagens e códigos que podem trabalhar o texto-base para que ele venha a ser, após a combinação intermediática, o texto-adaptado. Adaptar não significa apenas transformar uma obra-prima em outra obra-prima. É um processo que tem como intuito provocar o leitor, de modo que ele venha a conhecer e ler o autor e sua produção literária, e que essa promoção do autor não é gratuita ou fortuita, pois sempre estamos nos deparando e encontrando vestígios das obras que fazem parte da nossa estante de conhecimento de mundo.

A contemporaneidade soube trazer o movimento do passado e dialogar com ele em uma nova expressão, tornando esse diálogo frutífero, corroborando com Souriau de que essa diferença entre as artes, como também o movimento perpendicular e dialógico entre elas é a riqueza da sua diversidade. No caso das mídias, tal contrato tácito permite ao artista se libertar de uma ideia cristalizada, dando-lhe uma nova interface com a linguagem semiótica que atua.

O segundo capítulo deu ênfase ao enlace entre humor e o gênero dramático tragédia, começando inicialmente por Geoffrey Chaucer, considerando *Troilus and Cryseide* como hipotexto para *Romeu e Julieta*, dando continuidade com Shakespeare e encerrando com Mauricio de Sousa e as suas produções quadrinísticas. Das teorias elencadas sobre o humor e o riso, trouxemos Henri Bergson e Vladimir Propp, e logo após a exposição dessas teorias, propus o seguinte conceito: humor são todas as manifestações linguísticas, cênicas, visuais e psicomotoras, enquanto o riso é a recepção, o efeito desencadeado por esses elementos do humor.

O terceiro capítulo deu prioridade ao desenho da metodologia de análise desse objeto de pesquisa, alicerçando as propostas de Ivo Bender e Stanislaw Baranczak a respeito da produção de comicidade no teatro. A justificativa para articular esses dois teóricos foi porque havia muita similaridade em seus trabalhos e que pudessem, de certa maneira, contribuir para o esboço da metodologia de pesquisa, uma vez que Bender, estudioso das Letras Clássicas, dedicou sua pesquisa a comédia de Plauto, mais precisamente na obra *O Anfitrião*, enquanto que Baranczak tinha uma carreira consolidada como tradutor literário e teatral de Shakespeare na Polônia, e a sua reflexão foi útil para pensar como traduzir o humor verbal no palco.

Por fim, o quarto capítulo se ocupou de fazer a análise propriamente dita do espetáculo, fazendo relação com passagens do texto de Shakespeare quando necessário. A análise mostrou que realmente houve criatividade por parte da Mauricio de Sousa Produções em trazer Shakespeare com outro olhar e de forma articulada do que se entende por uma narrativa shakespeariana, de modo que seu público, a criança e o adolescente, pudessem se entreter com as imagens em movimento da Turma da Mônica interpretando o casal de Verona.

Despertar o riso no leitor/espectador é um trabalho árduo e inteligente, mas quando o objeto de pesquisa é uma obra estrangeira, o problema aumenta, pois cabe ao responsável em lidar com esse texto manter as características e motivações do texto-base, a fim de se tornarem risíveis para um determinado público.

A relação intertextual entre um produto cultural – no caso a peça *Romeu e Julieta* – e a sua adaptação televisiva é tida como uma intervenção performativa, onde é possível averiguar as relações não apenas com o texto-base, como também com os demais textos que lhe deram origem, ou aqueles que estão circunscritos no contexto de produção. Discutir o que é original no viés da intertextualidade e da adaptação é incorrer numa hermenêutica problemática, distanciando elementos que podem contribuir para o diálogo entre o texto-base e o texto-adaptado, a exemplo das inúmeras versões da peça shakespeariana na produção televisiva e cinematográfica brasileira. Não é à toa que Shakespeare e sua produção dramática tem sido uma constante na produção televisiva brasileira, pois sempre encontramos vestígios de suas peças nessa benéfica reciclagem, ressignificação e difusão de sua obra.

Sem sombra de dúvida, privilegiar a questão da fidelidade na apreciação de uma peça do bardo é uma questão delicada, obsoleta e problemática; cabe aqui sugerir que, no momento da recepção dessa reciclagem, apontar o mérito e os efeitos de sentido que esse texto audiovisual proporciona a nós enquanto leitores e espectadores, pois essa adaptação criativa consiste na construção de uma obra original. Como bem pontuado por José Ángel García Landa:

Nada pode vir de nada, e qualquer roteiro de filme, no entanto “original”, pode ser analisado do ponto de vista da maneira como ele adapta histórias anteriores, textos, discursos, mitos. Ou seja, eu posso colocar a questão da adaptação em qualquer filme, embora se deva admitir que alguns filmes se tornam adaptações quando os olhamos duas vezes, e alguns, é claro,

nascem como adaptações (LANDA, 2005, p. 182, tradução minha<sup>102</sup>).

O texto de Shakespeare, nesses quatro séculos que o separam de nossa contemporaneidade, esteve sujeito a mudanças para ser recriado e transposto, tanto no aspecto interno, ou seja, a dimensão espaço-temporal da narrativa, como no externo, onde estão inseridos o imaginário cultural, o novo suporte, e a sua remediação a um novo gênero. Tanto é verdade que nos deparamos com um universo das peças shakespearianas em linguagens e paisagens, pois são, segundo Genette, palimpsestos que dialogam com a obra do dramaturgo.

O processo de intermídia ou de meta criação explorada neste trabalho enfatiza a dinâmica implícita nesse sentido de rivalidade entre cinema e televisão e, assim, esperamos, abrir uma nova perspectiva sobre as falhas relativas e os sucessos dos esforços de cada meio para tirar proveito sobre os trabalhos bem-sucedidos do outro, à medida que cada um tenta estabelecer seu próprio “valor”.

E quando esse processo está direcionado ao público infantil, cabe lembrar que existe um trabalho com a linguagem, de modo que esse leitor em potencial possa observar elementos como a história, o ambiente e as atitudes sociais e políticas predominantes, desempenhando papel relevante na formação dos tipos de humor que são escritos e apreciados, e que também precisam ser discutidos quando exemplos anteriores de literatura humorística são compartilhados com os alunos, a fim de ampliar sua apreciação de nossa herança literária.

É preciso ter em mente que está cada vez mais frequente o número de adaptações de textos literários para as diversas mídias, e isso é um problema não apenas da tradução intersemiótica, mas também da transferência de um código para outro e, principalmente, da necessidade de vários recursos narratológicos caros a cada mídia. Na medida em que certas expressões idiomáticas, os trocadilhos e outras particularidades linguísticas e culturais se perdem, simultaneamente o tradutor acaba por vir a ser coautor da tradução-adaptação, ao ter de criar novas possibilidades textuais.

Feitas essas considerações, optamos por bem apresentar somente informações referentes à obra televisiva, uma vez que, por estarmos tratando de um autor bastante

---

<sup>102</sup> Nothing can come of nothing, and any film script, however ‘original’, may be analysed from the point of view of the way it adapts previous stories, texts, discourses, myths. That is, we may thrust the issue of adaptation upon any film, although it must be admitted that some films become adaptations once we look at them twice, and some, of course, are born as adaptations

conhecido, de um contexto bastante significativo para a afloração das artes, seria redundante trazer informações a respeito tanto do Bardo quanto da obra em questão. Delimitamos as informações somente ao espetáculo, trazendo um pouco do contexto em que a obra foi gravada, por considerar que seria algo novo, que talvez não seja tão conhecido do leitor, embora muitos limitem a saber que foi gravado em Ouro Preto e que a Turma da Mônica representou a peça trágica, nada mais que isso.

A análise se torna mais interessante, pois quando investigamos as diferentes condições de produção de um texto, seja literário, seja teatral, como o caso de Shakespeare, é possível notar o propósito do diretor-tradutor em relação àquele texto. Em outras palavras, como todo processo de tradução que se é peculiar, sempre há um objetivo para o trabalho de tradução, seja a tradução ou para um livro, ou para o teatro ou até mesmo uma tela de cinema ou televisão. O diretor e sua equipe técnica são vistos também como tradutores, uma vez que eles apresentam uma dimensão do texto, que possivelmente algum outro tradutor não teria. A escolha da mídia a ser utilizada em uma adaptação é determinante pela linguagem para expressar a nova criação e a adequação do hipotexto correspondente. Essa determinação permite tanto liberdades quanto restrições.

Apesar da parodização do gênero tragédia, houve um elo e diálogo para com o autor inglês, além é claro de mostrar um olhar novo para a obra do Bardo: o olhar da criança, que teve contato com a obra inglesa, de certa forma. Os efeitos de sentidos que emergem no texto *Mônica e Cebolinha No Mundo de Romeu e Julieta* apontam para aspectos socioculturalmente produzidos em contextos diferentes (Renascimento e Modernidade), de modo a retratar traços identitários sobre o enredo trágico do casal apaixonado de Verona.

A tragédia impõe uma tonalidade séria da narrativa, como também em aspectos da nossa vida, onde as experiências humanas, como também os pensamentos e os sentimentos têm muita importância. A comédia, em contrapartida, tenta dissipar e minimizar as ansiedades sentidas pelo leitor ou pela plateia: os personagens cômicos são diferentes das suas trágicas contrapartes. Por exemplo, eles geralmente estão felizes em comprometer-se e não são apresentados como heróis (embora possam ganhar *status* heroico até o final da história).

Eles têm falhas, por exemplo, sejam vaidosos, preguiçosos, frívolos, desajeitados ou ingênuos, mas essas falhas não são fatais, pois, classicamente, são as do trágico protagonista, e o leitor ou o público pode rir às custas do personagem cômico. Desta



forma, o efeito de sentido supostamente produzido sobre estes atores-sujeitos em nossa sociedade é garantido pelas relações de oposição real x irreal; do belo x feio; do bem x mal, paixão x morte, adulto x infantil, etc, contribuindo para a constituição de identidades.

A paródia é um dispositivo cujo recurso geralmente é restrito a leitores mais velhos, uma vez que depende do conhecimento prévio do objeto que está sendo parodiado (o que pode ser uma obra literária conhecida, uma forma de falar ou um tipo de pessoa). É um dispositivo que assume certa familiaridade com o objeto da zombaria, e isso pode ser uma das razões pelas quais as paródias de contos de fadas tradicionais tornaram-se populares nos últimos anos.

A partir dessas observações procuramos estudar o texto verbal e não-verbal da obra considerando alguns aspectos da linguagem falada (os diálogos, as expressões típicas da cultura brasileira e inglesa, como também o humor) e também da linguagem dos signos visuais e sonoros. Embora a tragédia e a comédia sejam formas distintas, elas têm uma espécie de relação simbiótica e muitas vezes se interpenetram. Enquanto muitos livros infantis lidam com algum elemento de tragédia, como a morte de um personagem central, uma catástrofe, a perda da inocência, o autor sabiamente incluirá um elemento de comédia como forma de liberar a tensão que vem se acumulando no leitor. Este alívio cômico ajuda a restaurar a confiança do leitor e fazer com que ele ou ela queira voltar a ler.

Livros voltados a situações e personagens bem-humoradas são capazes de proporcionar muitas risadas às crianças, porém há outros livros que, embora não contenham uma cena destinada à risada, estes livros podem apresentar as formas mais sutis de humor. As crianças precisam receber mais do que as formas mais óbvias exploradas por programas de televisão, desenhos e shows infantis. Esta interrelação entre o texto verbal e o texto não verbal que pretendemos fazer neste estudo, não estará condicionada a tomar a imagem como a um signo linguístico para discutir arbitrariedade, neologia ou referencialidade; nem para verificar, na imagem, traços como a extensão, distância, estabilidade, verticalidade, cor, sombra, textura, etc., com intuito de apreender o que seria específico da imagem.

Reconhece-se que houve ousadia e certa criatividade por parte da equipe MSP em querer divertir o seu público – a criança e o adolescente, uma vez se que o ator/intérprete tem como função principal “representar bem os textos que lhe são destinados” (FILHO, 2013 p. 15), e apesar de o texto fornecer ao ator os indícios de

comicidade, na hora dos ensaios e na performance, o riso vai depender exclusivamente do ator. Esses breves elementos comparativos da transposição carnavalesca se pautam tanto pela mudança de gênero – de um teatro renascentista a um teatro de comédia infantil – quanto pelo público – em Shakespeare, temos todas as camadas sociais presentes, enquanto que Mauricio de Sousa está pensando nas crianças e nos pais que também foram crianças outrora, salientando que o mérito do trabalho de Mauricio não é apenas recontar uma história, mas inserir essa história no contexto de suas personagens, fazendo uma combinação de duas semiosferas: a semiosfera de Shakespeare e a semiosfera de Mauricio, tornando o espetáculo televisivo um produto singular marcado pelo engajamento com a obra de partida (HUTCHEON, 2011).

Desta forma, concluímos que a adequação de determinada linguagem – no caso, a teatral –, em conjunção com o potencial narrativo da televisão, é capaz de provocar o desvio necessário para ocasionar o riso no espectador. Cabe a autores fazerem suas histórias manuseáveis para a criança e apresentá-las do ponto de vista de uma criança. Uma maneira de ajudar a fazer isso é introduzir momentos de humor ou passagens de tom humorístico.

Feita a análise, espera-se que o leitor-espectador da época de 1979, como também o leitor-espectador atual, ambos possam ter o contato com a obra e compartilhar a sua visão de mundo, pois cada leitor tem sua experiência de leitura da obra, como também acreditamos que irá se divertir com uma boa dose de coelhadas e implicâncias que fazem parte do universo da Turma da Mônica.

Este estudo teve como parâmetro a análise comparativa da peça com o espetáculo televisivo, ensejando depreender os meios utilizados pela MSP para que a adaptação fosse sucessível, sem desconsiderar o texto clássico, e como não bastasse a mudança de um suporte para outro, o processo da adaptação consiste também na mudança do enredo, usufruindo dos recursos que a mídia adaptadora possui. Como bem pontua Linda Seger (2007), para que o texto-base se adeque aos novos parâmetros de um contexto totalmente contrário ao limite temporal da produção da obra-matriz é a primeira tarefa do adaptador.

Essa pesquisa consistiu não apenas na adaptação, na tradução intersemiótica ou transposição de *Romeu e Julieta* para a televisão, mas no que Dinda Gorlée chamou de *meta-criação*, conceito que ela teoriza como “trocas interartísticas que criam metatextos culturais – literários, musicais, escultóricos, gráficos – que integram revisões explícitas e implícitas e comentários do leitor/ouvinte ou do tradutor/intérprete especializado”

(GORLÉE, 2016, p. 69), que prescindem da correspondência entre palavra, som e voz resultando na reunião de linguagens verbais e não-verbais. Nas palavras da teórica, os textos-fonte e alvo irão “se cruzar, sobrepor, dividir ou dissolver [...] na meta-criação, ou seja, a criação de “novos” textos a partir de “velhos” textos”, tal como uma operação palimpséstica (GORLÉE, 2016, p. 69).

É assim que entendemos o objeto de pesquisa, como uma reescritura e recriação, melhor dizendo, meta-criação, que assevera na criação de uma nova obra, uma nova originalidade, o que permite afirmar que Mauricio de Sousa e sua equipe recriaram *Romeu e Julieta* numa construção estética, articulada com a Turma da Mônica e o que ela significa para a contemporaneidade. Shakespeare recriou suas fontes de *Romeu e Julieta*, e Mauricio de Sousa recriou o dramaturgo inglês.

Uma vez que o humor está vinculado às questões linguísticas, culturais e sociais, tanto o tradutor, o ator, e o humorista devem tomar conhecimento desta figura de linguagem – trocadilho – tão presente na época renascentista e que é tão ressonante na nossa contemporaneidade, para que estes profissionais das Letras e das Artes saibam usufruir em suas produções artísticas. E, assim como podemos entender melhor o nosso próprio senso de humor ao tomar consciência dos valores culturais que ajudaram a moldá-lo, também podemos entender melhor a natureza da literatura humorística atual para as crianças, conscientizando seus antecedentes.

Afinal, apesar de se tratarem de diferentes produtos culturais, com formatos e suportes midiáticos completamente distintos, a peça shakespeariana e o especial televisivo conservam semelhanças tanto em suas temáticas quanto em seus enredos e personagens; semelhanças essas que são facilmente observáveis por aqueles que tomam contato com ambos os textos. A paródia, enquanto função humorística, mostrou que, quando há certo diálogo e relação com textos anteriores, ela provoca o leitor, de modo que ele venha a querer saber mais sobre determinado assunto. Como bem enfatiza Mário Viana:

O texto deve fermentar o tempo todo, com a massa se expandido de maneira sempre inesperada – inesperada para o público, mas não para quem escreve: é preciso que o autor tenha controle sobre sua obra e saiba para onde ela se encaminha. Não há nada mais desanimador do que uma comédia que apresenta vários finais em sequência: isso mostra que o autor não tinha ideia de como terminar sua história (VIANA, 2011, p. 1).

O que mais me surpreendeu nessa pesquisa foi a possibilidade de ter o contato com a Yara Maura, irmã do Mauricio de Sousa e uma das idealizadoras desse projeto, o espetáculo televisivo infantil. E à medida que Yara gentilmente atendia meus anseios, tanto como de pesquisador como de um fã que tem uma conversa com o ídolo, pude fazer o seguinte paralelo com Shakespeare: na época da compilação de suas obras, principalmente as edições in-quarto, um dos registros que se tem conhecimento é de que essa compilação se deu por meio da memória dos atores da companhia de Shakespeare, e o mesmo pode ser dito dessa entrevista; Yara resgatou todo o processo criativo, rememorando-o com tamanha vivacidade, dando a impressão de que estamos visualizando o passo-a-passo de constituição e elaboração do espetáculo.

Se a memória, para alguns pesquisadores consiste em documentos como fotos, cartas, entre outros tipos de arquivos, a minha pesquisa foi na contracorrente, de forma positiva, por resgatar a memória cognitiva, o testemunho. Embora o incêndio no estúdio da Mauricio de Sousa Produções naquele ano tenha comprometido toda e qualquer forma de registro da criação do referido espetáculo, a memória não se desfez, permanecendo viva até os dias de hoje, o que me permitiu desenvolver essa pesquisa com tamanho afeto e com segurança pela memória da Yara.

A existência da relação intertextual entre as duas obras torna-se ponto de partida para a conclusão de que a trama do casal de Mauricio de Sousa pode ser considerada uma meta-criação de *Romeu e Julieta*. Isso se deve ao fato de que, conforme discutido previamente, a noção de adaptação pode ser em vários aspectos, sendo um deles o reconhecimento – por parte do leitor – de confluência com demais textos preexistentes. Logo, este procedimento não é a única definição de adaptação capaz de explicar o vínculo existente entre as duas obras em questão.

As duas obras se moldam a partir de locais de enunciação diferentes e, mesmo com suas semelhanças e diferenças entre elas, enfatiza-se as interferências criativas da produtora brasileira sobre a premissa dramática da peça shakespeariana. Bem se sabe que um texto literário não faz alusão somente a um único meio – a literatura, mas ao universo de mídias que estão implícitas nas linhas narrativas, sendo essas mídias até mesmo incorporadas ou imitadas.

Uma vez que todas essas mídias são consideradas como sistemas de signos baseados em linguagens simbólicas específicas, a disponibilidade desses modos semióticos de expressão, representação e comunicação deve ser investigada para

determinar qual é o valor cultural ou comunicativo específico deles e por que despertam interesse na esfera da literatura.

O teatro, segundo nossas reflexões, pressupõe um espectador intelectual, atento às situações e intérprete de tudo que assiste, para que o riso aconteça. Assim, o riso artístico resulta do efeito de uma produção cômica articulada por mecanismos inerentes à rigidez mecânica do homem, com o objetivo de corrigir seus defeitos e adaptá-lo à vida cotidiana.

Por fim, não devemos nos esquecer da função crítica da comédia. O humor pode ir fundo na demolição de vícios da sociedade e é por esse caminho que preferimos nos guiar. Analisar costumes, denunciar erros, essa é uma das funções da comédia – mas é bom sempre estar atento ao risco de, com essas críticas, nos tornarmos defensores do conservadorismo e inimigos da mudança. Vamos dizer sim ao novo, rir do velho – ou vice-versa. A comédia pode tudo (VIANA, 2011, p. 2).

Trabalhar para que o riso se desencadeie, por meio de elementos como o trocadilho, a paródia, a ironia, o contraste, o exagero, o inesperado é situar o texto e os agentes da adaptação no funcionamento da linguagem cômica. Contrastar passado e presente é uma relação que funciona, tanto é que é possível nos deparar com referências que moldaram a percepção do mundo e a representação na arte.

Ao analisar o espetáculo televisivo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, pode-se estudar de modo comparativo os espaços (Verona e Ouro Preto), como também a sua trilha sonora, e por fim, a relação palavra-imagem, pois esse texto se circunscreve no elo da Intermedialidade. Esta pesquisa propõe um estudo comparativo entre o texto shakespeariano e a televisão, não se limitando ao aspecto narrativo, estando ciente de que o hipotexto transformado em hipertexto não pressupõe o vínculo de fidelidade, até mesmo porque as próprias mídias têm autonomia e espaço para reconstruir sentidos, como também propor deslocamentos, acréscimos e ausências em relação ao texto-matriz. O espetáculo televisivo, além de ser o elemento da composição da mídia, é também remodelação de artefatos textuais culturais da matriz, e em termos de dramaturgia, são visíveis os conflitos consistentes entre os personagens.

Por fim, as meta-criações de *Romeu e Julieta*, sejam elas produzidas para o cinema, para a televisão ou qualquer outra mídia que possa moldar esse texto vão surgindo com o passar do tempo, mostrando o seu caráter de reverência para com a matriz e também de criatividade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AALTONEN, Sirkku. **Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society.** Topics in Translation 17. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sydney: Multilingual Matters, 2000.

ALVES, Syntia Pereira. **Mulheres trágicas de Shakespeare: Ofélia, Julieta e Lady Macbeth.** *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v. 6, n. 17, p. 51-66, jun.-set. 2013

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

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling.** São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ARAGAY, Mireia (ed). **Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship.** Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi; LEANDRO, Maria Clara Xavier; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. **As dificuldades de traduzir para teatro: o prólogo das Eumênides de Ésquilo.** *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 20, p. 101-124, maio 2007.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ATKINS, John William Hey. **English Literary Criticism: The Medieval Phase.** New York: Peter Smith, 1952.

AZEVEDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. **Para uma arqueologia da ação trágica : a dramatização do trágico no teatro do tempo.** 2002. 654 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

BAETA, Rodrigo Espinha. **Ouro Preto: Cidade Barroca.** In: III Congreso del Barroco Iberoamericano, 2001. Sevilla/ES. Actas del III Congreso del Barroco Iberoamericano, 2001, p. 971-983. Disponível em: <https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artes/3cb/documentos/077f.pdf>

BAHKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Coleção Linguagem e Cultura. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora da UnB, 1987.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: Da Literatura ao Cinema e à TV**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. São Paulo: EdUSP, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1977.

BARANCZAK, Stanislaw. **How to Translate Shakespeare's Humor?: (Reflections of a Polish Translator)**. *Performing Arts Journal*, Vol. 14, nº 3, 1992, p. 70-89. <https://doi.org/10.2307/3245659>

BARTHES, Roland. The Death of the Author. In: BARTHES, Roland. **Image, Music, Text: Essays selected**. Translation by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1997, p. 142-148.

BAZIN, André. **O que é o Cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BEN-PORAT, Ziva. **Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires**. *Poetics Today*, Vol. 1, No. 1/2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication, p. 245-272, 1979.

BENDER, Ivo. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2002.

BERGSON, Henri. **O Riso – Ensaio sobre o significado do cômico**. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. Introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BERTIN, Marilise Rezende. **“Traduções”, adaptações, apropriações: reescrituras das peças Hamlet, Romeu e Julieta e Otelo, de William Shakespeare**. 2008. 143 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BHABHA, Homi K.. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **William Shakespeare's Romeo and Juliet – New edition. Edited and with an introduction by Harold Bloom**. Collection Bloom's Modern Critical Interpretations. New York: Infobase Publishing House, 2009.

BODEN, Margaret A.. **Creativity and Art: Three Roads to Surprise**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOSI, Alfredo. **Entre a Literatura e a História**. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

BOURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2001.

BRAGA, Cláudia. (Org.). **Bárbara Heliodora: Escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRONDANI, Joice Aglae. Capítulo 3: A Máscara: Do Bufão ao Clown. In: BRONDANI, Joice Aglae; SANTOS, Vilma Campos; TELLES, Narciso. **Teatro-Máscara-Ritual**. Campinas: Ed. Alínea, 2012. pp.71-90.

BROOKS, Harold. An introduction to the study of Shakespeare's plays. In: MORRIS, Helen. **Romeo and Juliet by William Shakespeare**. Macmillan Master Guides Series. London: Palgrave Macmillan, 1985, p. vi-x.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução de Duda Machado. 2ª edição. 10ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 2ª edição. 4ª reimpressão Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMILOTTI, Camila Paula; LIBERATI, Elisângela. **Desvendando os segredos da tradução de quadrinhos: uma análise da tradução de Romeu e Julieta, da Turma da Mônica**. *Belas Infêis*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 95-112, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Bárbara Vasconcellos. **Literatura Infantil: estudos**. São Paulo: Editora Lótus, 1975.

CAZAMIAN, Louis. **The Development of English Humor**. Durham: Duke University Press, 1952



CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

CHAUCEER, Geoffrey. **Os Contos de Canterbury**. 1 ed. Edição bilíngue. Tradução do inglês médio, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Posfácio e notas adicionais de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. **Troilus & Cressida**. A Complete Modernisation by A. S. Kline. UK: Poetry in Translation, 2016.

\_\_\_\_\_. **Os Contos de Canterbury**. 1 ed. Edição bilíngue. Tradução do inglês médio, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Posfácio e notas adicionais de José Roberto O'Shea. São Paulo: Editora 34, 2014.

CIRNE, Moacy. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes, 1975.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena Carvalhão; FERREIRA, João Duarte; GUSMÃO, Manuel (orgs). **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-62.

\_\_\_\_\_. **Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media**. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, 2006, p. 11-41.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Infantil: História – Teoria – Análise (das origens orientais ao Brasil de hoje)**. São Paulo/Brasília: Editora Quíron/INL/MEC, 1981.

\_\_\_\_\_. **Literatura infantil, teoria, análise, didática**. São Paulo: Ed. Moderna, 2009.

COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de. **Shazam!**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 103-114.

CONTI, Maria Aparecida. **“Hoje é Dia De Maria”, da Criança e do Diabo: Construções Identitárias**. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). 2013. 188 f. Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

CORREIA, Carlos Alberto; OLIVEIRA, Aline Calixto. **Literatura e adaptação audiovisual: elementos entrelaçados na formação do leitor**. *Revista de Estudos Literários da UEMS*, Dourados, ano 2, v. 1, agosto de 2011, p. 24-31.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Cynthia Beatrice. **Versões de Alice no País das Maravilhas: da tradução à adaptação de Carroll no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica

Literária). 2008. 129 f. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

CRANE, Michael. **Shakespeare on Television**. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 12, n. 3, p. 323-327, 1961. <https://doi.org/10.2307/2867070>

CRITCHLEY, Simon. **On Humour**. London and New York: Routledge, 2002.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil: Teoria e Prática**. São Paulo: Ática, 1983.

CURVELO, Amanda; OLIVEIRA, Elinês. **Romeu e Julieta em quadrinhos: uma tradução semiótica**. *Cultura e Tradução*, João Pessoa, v.1, n.1, p. 1-8, 2011.

CURVELO, Amanda. **Do Teatro aos Quadrinhos: Um Estudo Semiótico da Tragédia de Romeu e Julieta**. Dissertação (Mestrado em Letras). 2013. 86 f. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

DELABASTITA, Dirk. **Introdução/Introduction**. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 36, p. 015-027, jan. 1999.

DENTITH, Simon. **Parody**. The New Critical Idiom. London and New York: Routledge, 2000.

DESMOND, John M.; HAWKES, Peter. **Adaptation: Studying Film and Literature**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2005.

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

\_\_\_\_\_. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DUCHOVNAY, Gerald. Finding Sanctuary: Adapting Logan's Run to Television. In: TELOTTE, Jay P.; DUCHOVNAY, Gerald. **Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens**. New York and London: Routledge, 2012, p. 53-66.

DUSI, Nicola. Tradução, Adaptação, Transposição. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (orgs). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 53-68

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007a.

\_\_\_\_\_. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 10 ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

ELIOT, Thomas Stearns. O que é um clássico? In: ELIOT, Thomas Stearns. **De Poesia e Poetas**. Tradução de Ivan Junqueira. 1ª edição. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 76-99.

ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **O teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

EVANS, Elizabeth. **Transmedia Television: Audiences, New Media, and Daily Life**. New York & London: Routledge, 2011. <https://doi.org/10.4324/9780203819104>

FERNANDES, Dirce Lorimier. **A literatura infantil**. Coleção 50 Palavras. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

FERNANDES, Lincoln Paulo. **Brazilian practices of translating names in children's fantasy literature: a corpus-based study**. Tese (Doutorado em Letras (Inglês e Literatura Correspondente)) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

FIGUEIREDO, Camila Augusta Pires de. **Ontologias incompatíveis na transposição de romances gráficos para o cinema: um estudo de *Sin City* e *Watchmen***. In: 1<sup>as</sup> Jornadas Internacionais de Quadrinhos. 2011, São Paulo. Anais das 1<sup>as</sup> Jornadas Internacionais de Quadrinhos, 2011, p. 1-13. Endereço eletrônico: [http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais1asjornadas/anais/3-ARTIGO\\_1AS\\_JORNADAS-CAMILA\\_AUGUSTA\\_PIRES\\_DE\\_FIQUEIREDO.pdf](http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais1asjornadas/anais/3-ARTIGO_1AS_JORNADAS-CAMILA_AUGUSTA_PIRES_DE_FIQUEIREDO.pdf)

FILHO, Egidio Bento. **O riso e suas técnicas no teatro**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

FILHO, Daniel. **O Circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FISKE, John. **Television Culture**. London: Routledge, 1987.

FORMIGA, Girlene Marques. **Adaptação de clássicos literários: uma história de leitura no Brasil**. 2009. 262 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

FREY, Charles H. **A brief history of Shakespeare as children's literature**. The New Review of Children's Literature and Librarianship. Volume 7, issue 1, p. 147-156, 2001.

FRYE, Northrop. Romeu e Julieta. In: SANDLER, Robert (org). **Northrop Frye sobre Shakespeare**. Volume Criação e Crítica 9. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 29-50.

GARDNER, John. **The Life and Times of Chaucer**. USA: Barnes & Noble Books, 1977.

GASSNER, John. Shakespeare. In: \_\_\_\_\_. **Mestres do teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 243-271.

GAUDREAULT, André; MARION, Phillipe. Transécriture and Narrative Mediativities: The Stakes of Intermediality. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A Companion to Literature and Film**. New Jersey: Blackwell Publishing, 2004, p. 58-70

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de excertos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

\_\_\_\_\_. **A obra de arte. Volume 1: Imanência e transcendência**. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GORLÉE, Dinda L. Metacriações. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (orgs). **Tradução, transposição e adaptação intersemióticas**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 69-134.

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

HALES, John Wesley. **Essays and notes on Shakespeare**. London, New York: George Bell & Sons, 1892.

HALLIDAY, Frank Ernest. **Shakespeare**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HELIODORA, Bárbara. A Grave Responsabilidade do Teatro Infantil. In: BRAGA, Cláudia. (Org.). **Bárbara Heliodora: Escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 190-195.

\_\_\_\_\_. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HONOR, André. **A identidade modernista no filme “Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta**. In: XIII Encontro Estadual de História. 2008, Guarabira. Anais do XIII Encontro Estadual de História, 2008, p. 1-8. Endereço eletrônico:

[http://www.anpuhpb.org/anais\\_xiii\\_eeph/textos/ST%2005%20-%20Andr%C3%A9%20Cabral%20Honor%20TC.pdf](http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2005%20-%20Andr%C3%A9%20Cabral%20Honor%20TC.pdf)

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

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pères. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blisktein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118-162.

JANSEN, José. **A Máscara no Culto, no Teatro e na Tradição**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Serviço de documentação. Os Cadernos de Cultura, 1952.

JOHNSON, Samuel. Preface to Shakespeare (1765). In: RALEIGH, Walter. **Johnson on Shakespeare**. London: Henry Frowde, 1908, p. 9-63.

JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

KAMITA, Rosana Cássia. **Literatura e cinema: memórias e histórias**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 16, 2010, p. 157-174.

KELLY, Henry Ansgar. **Chaucer and Shakespeare on Tragedy**, *Leeds Studies in English*, Leeds, vol, 20, p. 191-206, 1989.

\_\_\_\_\_. **Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. **Chaucerian Tragedy**. Cambridge: D. S. Brewer, 2000.

KLINGBERG, Göte. **Facets of children's literature research: Collected and revised writing**. Stockholm: Svenska barnboksintitutet, 2008.

\_\_\_\_\_. **Children's Fiction in the Hands of the Translators**. Lund: Bloms Boktryckeri, 1986.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos**. 10ª ed. 4ª reimpr. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

\_\_\_\_\_; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: Diálogos Possíveis**. 3ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.

KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ª ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LA VEGA, Alfredo Gómez de. **El Teatro en la U.R.S.S.** México: Editorial México Nuevo, 1938.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

LAMBERT, José; VAN-GORP, Hendrik. Sobre a descrição de traduções. Tradução de Lincoln Paulo Fernandes e Marie-Hélène Catherine Torres. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs). **Literatura e Tradução: Textos selecionados de José Lambert**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 197-212.

LANDA, José Ángel García. Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with *Henry V*. In: ARAGAY, Mireia (ed). **Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005, p. 181-199.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

LEFÉVRE, Pascal. Ontologia visuais incompatíveis?: a adaptação problemática de imagens desenhadas. Tradução de Camila Augusta Pires de Figueiredo. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte contemporânea. Volume 2**. Belo Horizonte: Rona/FALE UFMG, 2012, p. 189-207.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Coleção Teoria nº 41. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUIZ, Tiago Marques. **“Cava a Cova!”: Descrevendo o humor da cena dos coveiros de Hamlet em duas traduções brasileiras**. 2013. 132f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). 2013. 132 f. Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

\_\_\_\_\_. **A presença da comédia nas tragédias de Shakespeare, de Arthur Huntington Nason**. *Dramaturgia em foco*, Petrolina, v. 1, p. 158-169, 2017.

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Editora da UFRGS/Editora da UNESP, 2000.

MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MACHADO, Lourival Gomes. **O barroco mineiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

MAGNUS, Laury. Shakespeare on Film and Television. In: KINNEY, Arthur F, (ed). **The Oxford Handbook of Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, p. 474-497, 2012.

MALLAN, Kerry. **Laugh Lines: Exploring Humour in Children's Literature**. Literature Support Series. Newtown: Primary English Teaching Association, 1993.

MARINETTI, Cristina. **The limits of the play text: Translating Comedy**. *New Voices in Translation Studies*, volume 1, p. 31-42, 2005.

MAZZI, Maria Gloria Cusumano. **Intertextualidade e Paródia**. *Revista Araticum*, Montes Claros, v. 3, n. 1, p. 23-41, 2011.

MEDEIROS, Márcia Maria de. **Das contribuições de Geoffrey Chaucer para a Literatura e a História**. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, Abril/Maio/ Junho de 2007, Vol. 4, Ano IV, nº 2, p. 1-12.

MEHL, Dieter. **Shakespeare's Tragedies: An Introduction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986

MENDES, José Roberto. Introdução. In: NISKIER, Arnaldo. **A Magia do Teatro Infantil**. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1988, p. 7-12.

MILLER, Toby. **Television Studies: The Basics**. London and New York: Routledge, 2010.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MOTA, Marcus Santos. **Dramaturgias: Estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato**. 1ed. Brasília: Edição do autor, 2011.

NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NASON, Arthur Huntington. **Shakespeare's Use of Comedy in Tragedy**. *The Sewanee Review*, Vol. 14, nº 1, 1906, p. 28-37.

O GLOBO. 'Quem nunca foi detonado pela Barbara que atire o primeiro jornal', diz Henrique Tavares. 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/quem-nunca-foi-detonado-pela-barbara-que-atire-primeiro-jornal-diz-henrique-tavares-15837055>>. Acesso em: 5 de out. 2017.

O'SHEA, José Roberto. Performance e Inserção Cultural: Antony and Cleopatra e Cymbeline, King of Britain em Português. In: CORSEUIL, Anelise Reich; CAUGHIE, John (orgs). **Estudos Culturais: Palco, Tela e Página**. Florianópolis: Insular, 2000, p. 43-60.

O'SULLIVAN, Emer. **Comparative Children's Literature**. Translation by Anthea Bell. London and New York: Routledge, 2005.

OITTINEN, Riitta. **Translating for Children**. New York: Garland Inc., 2000.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: um manifesto**. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. **Literatura Infantil: voz de criança**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

\_\_\_\_\_. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2ª ed. 8ª reimp. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. Coleção Estudos 196. São Paulo: editora Perspectiva, 2015b.

\_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento de culturas**. 1ª ed. Tradução de Nanci Fernandes. Coleção Estudos 247. São Paulo: editora Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Nilce Maria. “**Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words**”. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 53, n° 1, 2008, p. 104-119.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernarndini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PUJANTE, Ángel Luis. Shakespeare: Textos, Ediciones, Medios. In: GARCIA, Consuelo Gonzalo; YEBRA, Valentín García (eds). **Manual de Documentación para la Traducción Literaria**. Madrid: Arco Libros, 2005, p. 297-312.

PUURTINEN, Tiina. **Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature**. Joensuu: University of Joensuu, 1995.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012a, p. 15-45.



\_\_\_\_\_. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabela Santos Mundin. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea**. Volume II. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 51-73.

RAMOS, Luís Fernando. Apresentação. In: KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 7-18.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIN, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 65-92.

RESENDE, Aimara da Cunha. Shakespeare na Televisão Brasileira. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (orgs). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2ª ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2016, p. 175-201.

RIBEIRO, Milton. **Há 400 anos, o fogo consumia o teatro de Shakespeare em Londres**. 2013. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/todas-as-noticias/cultura/ha-400-anos-o-fogo-consumia-o-teatro-de-shakespeare-em-londres/>>

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5ª ed. 3ª reimp. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Prismas do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do; RODRIGUES, Inara de Oliveira. **Literatura infanto-juvenil: Pedagogia – módulo 5, volume 1, EAD**. Ilhéus: EDITUS, 2011.

SAINTSBURY, George. Chaucer's humour (1908) In: BREWER, Derek (ed). **Geoffrey Chaucer: The Critical Heritage**. Volume 2, 1837–1933. London and New York: Routledge, 2004, p. 280-284.

SALDANHA, Gustavo Silva. **A leitura informacional na teia da intermedialidade: um estudo sobre a informação no texto pós-moderno**. *Perspectivas em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 55-66, abr. 2008. <https://doi.org/10.1590/S1413-99362008000100005>

SANDERS, Andrew. **The Short Oxford History of English Literature**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

SANFELICI, Aline de Mello. **Uma tragédia divertida: Rei Lear para crianças**. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 14, n. 2, p. 148-169, 2016.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTOS, Aymmé Silveira; CORDEIRO, Luan Pereira. **Intersemiótica e Hq's: adaptação da obra de Shakespeare "Romeu e Julieta" nas histórias de Maurício de Sousa**. Anais IV Enlize – Encontro Nacional de Literatura Infanto-Juvenil e Ensino, volume 1, número 1, 2012. Disponível em: < [http://editorarealize.com.br/revistas/enlize/trabalhos/7a28a917f0b7fa6830e979c81f2dfec8\\_58\\_151\\_.pdf](http://editorarealize.com.br/revistas/enlize/trabalhos/7a28a917f0b7fa6830e979c81f2dfec8_58_151_.pdf) > Acesso em: 15 de julho de 2016.

SANTOS, Roberto Elísio dos. Capítulo 1 – Reflexões teóricas sobre o humor e o riso na arte e nas mídias massivas. In: SANTOS Roberto Elísio dos; ROSSETTI, Regina (orgs). **Humor e Riso na Cultura Midiática: variações e permanências**. Coleção Comunicação em Pauta. São Paulo: Editora Paulinas, 2012, p. 17-59.

SCHLUMPF, Erin. **Intermediality, Translation, Comparative Literature, and World Literature**. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, n. 3, p. 2-8, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. Fully annotated, with an introduction by Burton Raffel, with an essay by Harold Bloom. The Annotated Shakespeare. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

\_\_\_\_\_; FLETCHER, John. **Os dois primos nobres**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SHAVIT, Zohar. Beyond the Restrictive Frameworks of the Past: Semiotics of Children's Literature – A New Perspective for the Study of the Field. In: EWERS, Hans-Heino; LEHNERT, Gertrud; O'SULLIVAN, Emer (Orgs.) **Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß**. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft. Metzler: Stuttgart, 1994, 3-15.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2013.

SILVA, Rivaldete Maria Olivera. **A produção do cômico no teatro em Bergson**. In: XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste. 2012, Natal. Anais da XXIV Jornada Nacional do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste, 2009,

p. 1-15. Endereço eletrônico: <<http://www.gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2012/Arquivos/%C3%A1reas%20tem%C3%A1ticas/Literatura/Rivaldete%20-%20A%20PRODU%C3%87%C3%83O%20DO%20C%C3%94MICO%20NO%20TEATRO%20EM%20BERGSON.pdf>>

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

SINGH, Jyotsna. The Postcolonial/Postmodern Shakespeare. In: KERR, Heather; EADEN, Robin; MITTON, Madge. **Shakespeare: World Views**. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1996, p. 29-43.

SINISTERRA, José Sanches. **Da Literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos**. 1ª ed. Tradução de Antonio Fernando Borges. São Paulo: É Realizações, 2016.

SOSA, Jesualdo. **A literatura infantil**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOURIAU, Etienne. **A correspondência das artes: elementos de estética comparada**. 1ª. edição. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

SOUSA, Mauricio de. **Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta (em quadrinhos)**. São Paulo: Editora Abril, 1978.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e Formatos na Televisão Brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tradução e intertextualidade**. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Traço Crítico: ensaios**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Editora da UFRJ, p. 35-41.

STAM, Robert. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James. (org.). **Film Adaptation**. New Jersey: Tutgers University Press, 2000, p. 54-76.

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

\_\_\_\_\_. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert. RAENGO, Alessandra. (Edts.) **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. United States of America: Blackwell Publishing, 2005, p. 1-52.

\_\_\_\_\_. **Introdução à teoria do cinema**. 4ª ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TELOTTE, Jay P.. Introduction: Across the Screens – Adaptation, Boundaries, and Science Fiction Film and Television. In: TELOTTE, Jay P.; DUCHOVNAY, Gerald. **Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens**. New York and London: Routledge, 2012, p. xiii-xxix.

\_\_\_\_\_; DUCHOVNAY, Gerald. **Science Fiction Film, Television, and Adaptation: Across the Screens**. New York and London: Routledge, 2012

THOMPSON, Ann. ‘Troilus and Criseyde’ and ‘Romeo and Juliet’. *The Yearbook of English Studies*, Cambridge, vol. 6, num. 1, 1976, p. 26-37.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. **Uma introdução ao estudo do humor pela lingüística**. *DELTA - Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 55-82, 1990.

ULRICH, Anna Katharina. ‘Die Kinderliteratur geht fremd. Gedanken zur Herausgabe aussereuropäischer Kinder- und Jugendbücher für deutschsprachige junge Menschen’. In: HURRELMANN, Bettina; RICHTER, Karin (eds). **Das Fremde in der Kinder- und Jugendliteratur**. Interkulturelle Perspektiven. Weinheim, Munich: Juventa, 1998, p. 115–129.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

VERDOLINI, Thaís Helena Affonso. **Turma da Mônica: trajetória intertextual em 40 anos de história**. 2007. 196f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Comunicação e Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. 2007.

VIANA, Mauricio. **O riso nas artes – Imagem, Corpo e Texto**. 27/03/2011. Disponível em: [http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/M%C3%A1rio%20Viana\\_O%20riso%20nas%20artes.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/M%C3%A1rio%20Viana_O%20riso%20nas%20artes.pdf)> Acesso em 11 out. 2018

VIDEBAEK, Bente A. **The Stage Clown in Shakespeare’s Theatre**. Contributions in Drama and Theatre Studies, n. 69. Westport: Greenwood Press, 1996.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. In: GALVES, Charlotte; ORLANDI, Eni; OTONI, Paulo (orgs.). **O texto: leitura e escrita**. Campinas: Pontes Editores, 1997, pp. 31-38.

VIEIRA, Valdinei Pedro Sales; VIEIRA, Erika Viviane Costa. **Intermedialidade na adaptação de Romeu e Julieta para a HQ da Turma da Mônica**. *Revista de Letra em Letra*, Guarulhos, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 242-255, 2016.

VIZIOLI, Paulo. Apresentação. In: CHAUCER, Geoffrey. **Os Contos de Canterbury**. 1 ed. Edição bilíngue. Tradução do inglês médio, apresentação e notas de Paulo Vizioli. Posfácio e notas adicionais de José Roberto O’Shea. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 7-31.

\_\_\_\_\_. **A literatura inglesa medieval**. Edição Bilíngue. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

WARDE, Frederick. **The fools of Shakespeare; an interpretation of their wit, wisdom and personalities**. London: New York, McBride, Nast & Company, 1913.

WELLS, Stanley. **Television Shakespeare**. *Shakespeare Quarterly*, vol. 33, n. 3, p. 261-277, 1982. <https://doi.org/10.2307/2869732>

WILLIAMS, Raymond. **Modern Tragedy**. London: Vintage Books, 2013

WOLF, Werner. **The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality**. Amsterdam and New York: Rodopi, 1999.

\_\_\_\_\_. **Intermediality**. In: JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure; HERMAN, David (eds). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005, p. 252–256.

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

ZATLIN, Phyllis. **Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View**. Topics in Translation 29. Clevedon, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters, 2005. <https://doi.org/10.21832/9781853598340>

## **ANEXOS**



**ANEXO A**  
**O processo criativo do espetáculo**  
 (extraído de SOUSA, 1978, p. 54-66)



## A TURMA DA MÔNICA "AO VIVO"

A cada dia, o correio despeja uma quantidade considerável de cartas na Mauricio de Sousa Produções. Lendo essas cartas uma a uma, o Mauricio sentiu que o público fã da turma da Mônica estava querendo mais alguma coisa nova, além das revistas, das "tirinhas" que saem nos jornais e dos produtos que mostram as carinhas dos personagens da Turma. E esse "mais" era, nada mais nada menos, do que uma peça teatral, onde pudessem ver de perto e ao vivo todos aqueles personagens queridos.

Se dá trabalho montar uma peça? Lógico, ainda mais para uma equipe que nunca trabalhou nisso. Mas o Mauricio nem piscou: "os amigos da Mônica estão querendo, vamos fazer".

Ele falou isso e tudo começou a se movimentar.

Num instante, o pessoal da equipe contactou inúmeros de seus leitores, para descobrir que tipo de peça gostariam de assistir. E descobriu-se que o pessoalzinho miúdo é amarrado numa boa história de amor, do tipo Romeu e Julieta, mesmo. Então, a Maura, irmã do Mauricio, encarregou-se de reler o texto famoso de Shakespeare e adaptá-lo ao jeito de viver da Mônica e sua Turma.

Para quem vive há tanto tempo no meio dessa Turma, o trabalho fluiu rápido e facilmente. E em pouco tempo, estavam firmadas as bases para se começar a montar um grande espetáculo.

Aí, foi aquela coisa comum na MSP — a cada momento, idéias novas, idéias audaciosas, coisas nunca tentadas antes e, por isso mesmo, as coisas que devem ser feitas. Juntou-se o grupo e deu-se o pontapé inicial.

O resultado aí está e pode ser visto no Teatro ou neste Almanaque: é a velha e querida história de Romeu e Julieta contada de uma maneira como ninguém poderia supor.

Sempre fiel a seus leitores, a equipe de Mauricio de Sousa Produções não se limita a fazer uma adaptação: cada trabalho seu é, antes de tudo, um ato de criação, de inovação. É o que se vai ver, aqui e agora.

## O TEXTO E AS MÚSICAS

**YARA MAURA SILVA**, autora da peça, é diretora de Projetos Especiais da Mauricio de Sousa Produções, e também é diretora executiva da empresa na área de merchandising.

A Maura é desenhista, poetisa, escritora e é a responsável pelo texto de todas as revistas que a empresa produz no campo paradiático. Coordena, também, todas as campanhas de utilidade pública desenvolvidas pela MSP.

Seu texto é simples, direto, fluente; é a linguagem viva dos dias de hoje. Por isso, leva grande vantagem em relação a outros autores, porque consegue uma imediata compreensão e identificação com o público infantil.

Irmã de Mauricio de Sousa, ela tem acompanhado os trabalhos da Turma da Mônica. Por isso, depois de examinar a idéia de colocar Mônica e Cebolinha vivendo no Mundo de Romeu e Julieta com Mauricio, escreveu o texto para esta peça em apenas um fim de semana. Depois, ao lado do outro irmão Márcio Roberto, criou as letras de várias músicas da trilha sonora, e que foram compostas pelo Márcio.

A união que existe entre os três irmãos se reflete na identidade de mais este trabalho em conjunto: Romeu e Julieta criados por Shakespeare são fundidos no espírito de Cebolinha e Mônica, criados por MSP e o resultado é extremamente moderno, atual e brasileiro.



**MÁRCIO ROBERTO ARAUJO DE SOUSA** nasceu onze anos depois do Mauricio de Sousa, seu irmão. Espiou bem o que o irmão mais velho estava fazendo, aprendeu a escrever histórias da Mônica, como o irmão fazia.

Durante alguns anos trabalharam em dobradinha. Mas nos últimos tempos, o Márcio resolveu se lançar num campo em que o Mauricio não havia chegado: a criação musical.

Márcio começou a compor, inspirado nos seus ídolos de rock e a partir do "Natal da Turma da Mônica", primeiro desenho animado da Mauricio de Sousa Produções feito para a TV, iniciou a alegre e criativa carreira de compositor.

Musicou os próximos filmes animados do Mauricio e chegou ao teatro nesta peça, que inicia as atividades de Mauricio como produtor e da empresa de Márcio, a Black and White, como realizadora.

Conhecendo exatamente a "atmosfera" que cerca os personagens, Márcio envolveu cada momento da peça com a melodia ideal, a adequada. É a música da Turma da Mônica. E ele fez as doze músicas em apenas dois dias de trabalho.

Resultado: êxito total. Afinal, a composição é do "tio" da Turma.

O Mauricio? Ah! Agora, o Mauricio anda espiando o que o irmão mais novo está fazendo e, quem sabe, algum dia ele aprende a compor como o Márcio!



## CENÁRIOS E FIGURINOS



**EMY YAMAUCHI ACOSTA** foi a responsável pelos cenários e figurinos da peça "No Mundo de Romeu e Julieta". Depois de estudar o texto clássico e o desta peça, Emy percebeu que um caso de amor tão difícil como esse não poderia ser contado rapidamente. Pelo contrário: há muita gente envolvida e muitas situações em ambientes diferentes. Por isso, ela criou seis cenários para a peça — e são poucas as peças de teatro infantil com tanta riqueza cênica: há a festa no palácio dos Capuleto, a cena do balcão entre os dois apaixonados, a cena do casamento, o grande final, etc. . E em cada cena os personagens e bailarinos podem estar vestidos de modo diferente. Afinal, Emy criou quinze figurinos diferentes para a peça.

Para conseguir tantos detalhes, Emy fez muita

pesquisa e o que lhe tomou mais atenção foi a necessidade de combinar o espírito de cada personagem da Turma da Mônica com o espírito do personagem da peça clássica de Shakespeare.

O resultado — embora possa parecer paradoxal — é que Emy conseguiu vestir uma Mônica bastante feminina que, ao mesmo tempo, é uma Julieta decidida como só a Mônica sabe ser.

Do mesmo modo, o Cebolinha, que não é exatamente um personagem romântico, consegue vestir com perfeição os trajes de um apaixonado Romeu.

Esta foi a primeira vez que Emy fez esse tipo de trabalho e foi surpreendente, para os técnicos, a facilidade com que eles conseguiram transpor, do papel para a madeira, os esboços que ela criou para os cenários.

## MÁSCARAS



Para peça teatral que tem como protagonistas Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão, foram criadas máscaras especiais, e, segundo o pessoal técnico, houve grande fidelidade na reprodução dos traços de cada personagem.

Os responsáveis por essa façanha são dois artistas e escultores chamados Cursio e Pessini.

Eles conseguiram transformar "fiber glass" em réplicas quase perfeitas de rostos; para isso fizeram valer a sua experiência na criação de máscaras de macacos, utilizadas no programa de TV, "O Planeta dos Homens". Além disso, a experiência que têm como atores lhes facilitou resolver uma série de problemas técnicos que o uso das máscaras poderia causar durante a apresentação em palco. Já pensaram, por exemplo, se a máscara fosse

pesada demais? Ou então, como o ator poderia enxergar por trás dessa máscara?

Pois a pele de Mônica, na máscara, tem a mesma suavidade que inspirou Shakespeare. Por obra e arte de Cursio e Pessini, a Julieta-Mônica poderá repetir os mesmos olhares lânguidos que devem ter apaixonado Romeu. Para isso, os criadores das máscaras criaram um sistema especial, que permite ao ator, sob a máscara, movimentar a pálpebra e as pupilas dos grandes olhos.

## TRILHA SONORA



Nesta peça, os atores representam com máscaras que reproduzem as carinhas de Mônica, Cebolinha, Magali e Cascão. Por isso, ela traz uma novidade: trilha sonora de quase toda a peça. É que, debaixo das máscaras, a voz dos atores não seria bem ouvida em todo o teatro e assim resolveu-se fazer uma trilha,

com todas as falas dos personagens, os sons e as músicas.

O resultado foi que ficou muito melhor do que se poderia obter, no momento, no palco: a trilha permite uma riqueza maior de sons e ruídos e foi gravada nos Estúdios Bandeirantes com a melhor técnica. Assim, as músicas (são doze, ao todo) se sucedem às falas e aos gestos dos atores em perfeita sincronização.

Na gravação das falas, foi aproveitada a própria voz dos atores, dando mais autenticidade à peça. Para a gravação das músicas foram escolhidas as vozes das moças do "Harmony Cats", e o próprio Márcio Roberto com seu conjunto "Trancos e Barrancos".



## "AOS TRANCOS E BARRANCOS"

**TRANCOS E BARRANCOS** é o nome escolhido por três jovens ao formarem seu conjunto musical. Eles são os músicos que acompanham todas as canções de "No Mundo de Romeu e Julieta", e são eles que executam as músicas.

O conjunto é formado por Márcio Roberto, que é também o compositor das músicas (no grupo, ele toca guitarra), pelo Eduardo Leão (que toca baixo) e pelo Paulo Roberto Quibe (que toca bateria). Além de tocarem no conjunto, eles participam de uma empresa chamada Black and White and Color, que se encarregou de toda a parte sonora da montagem da peça, tanto na sua criação como na sua execução.

"Trancos e Barrancos" já produziu, também, a trilha sonora dos desenhos animados da Mauricio de Sousa Produções: quem não se lembra do "Natal da Turma da Mônica"? Essa foi a primeira experiência do grupo, que já tem uma série de novos desenhos lançados na TV e no cinema.

A versatilidade do conjunto pode ser testada na apresentação das doze músicas que compõem "No Mundo de Romeu e Julieta", e que vão desde baladas medievais até o rock e o samba-enredo, terminando, como manda a moda de agora, num espetacular som "discothèque".





## Mônica

**JULIETA MONICAPULETO** é representada na peça "No Mundo de Romeu e Julieta" pela atriz **ANA MARIA BRAGA**, que começou sua carreira em teatro, coincidentemente, com uma peça de teatro infantil chamada "A Turma da Mônica contra o Capitão Feio", em 1972. Depois, ela trabalhou em várias montagens de teatro bem avançado, como "Godspell", "Lulu" e "Rock Horror Show". Desde 1976, ela faz parte do Jazz Dancing Group, dirigido por Marilene Silva, que faz as coreografias desta peça.

Todo mundo ficou conhecendo a Ana Maria Braga quando ela apareceu na TV, vivendo um dos personagens da novela "Sem Lenço e Sem Documento". Nessa peça, ela era uma jovem, quase uma menina ainda em busca do seu grande futuro.

Agora, Ana Maria se revela mais uma vez: ela consegue levar ao palco a Mônica tal como foi criada por Mauricio de Sousa e quem já viu a peça diz que dá gosto ver a cena em que a romântica Julieta Monicapuleto se serve do famoso coelhinho da Mônica para convencer um assustado Romeu a se casar ou não.



## Cebolinha

**REGIS MONTEIRO**, o ator que vive no palco as façanhas de **ROMEU MONTEQUIO CEBOLINHA**, consegue uma coisa bastante difícil: passa, de um momento para o outro, de um personagem extremamente romântico para um camarada extremamente independente, esperto, vivo. Um exemplo: quando ele se apresenta à Julieta, no dia do baile, ele diz ser "um pelegino à plocula do amor" e, diante do extasiado enlevo de Julieta, continua: "Meu anjo adorado! Tenho um pedido a fazer... você dilá sim?" E como a moça responde: "Sim, sim, sim." — ele replica: "Estou molendo de sede! Vá buscar um copão de água pala mim..."

Pois Régis Monteiro tem experiência para isso: ele começou no teatro em 1970, fazendo peças infantis: "O Rapto das Cebolinhas", (outra coincidência...) "Espaçolino Visita a Terra", etc.. Na TV, fez várias novelas: "Meu Pé de Laranja Lima", "Nossa Filha Gabriela", "Dom Camilo e os Cabeludos", "Os Inocentes", "A Viagem", "O Espantalho" e "O Profeta". No cinema, fez "O Escanteio", um filme de curta metragem que lhe rendeu o prêmio de melhor ator.



## Magali

Não há donzela que se preze se não tiver a seu lado uma ama fiel, que lhe dá cobertura para o que der e vier. É o que acontece com Julieta Monicapuleto, que encontra um apoio importante na sua Ama Gali. **GLÓRIA NASCIMENTO** é quem leva para o palco a personagem da **MAGALI**, aproveitando seus seis anos de experiência em teatro e TV.

Glória Nascimento teve em "Leopoldina Jr.", em 1972, a sua primeira experiência teatral, e dois anos depois, fez seu primeiro teatro infantil, com a peça "A Roupas Nova do Imperador", de Tatiana Belinck.

Desde 1975, tem aparecido na TV, onde seu primeiro trabalho foi "A Vila do Arco", inspirado na obra de Machado de Assis, "O Alienista". Na TV, fez ainda papéis em "Canção para Isabel", e "Os Apóstolos de Judas".

Para a autora da peça, Yara Maura, Glória Nascimento chega a impressionar quando surge no palco, caracterizada como Magali. Parece que o personagem saiu das histórias em quadrinhos e ganhou terceira dimensão no palco.



## Cascão

No difícil caso de amor de Romeu e Julieta, Frei Cascão tem um papel muito importante — é o mediador que quer ver os dois felizes e a paz entre as duas famílias rivais.

Quem vive o **FREI CASCAO** na peça é **MARCELLO PEIXOTO**, um jovem que fez duas faculdades e muitos cursos de teatro e interpretação.

Um de seus primeiros trabalhos foi o musical infantil "Romão e Julinha", em 1973, e, além de ator, ele tem dirigido algumas peças para público adulto e infantil. Dirigiu também alguns "shows" musicais, coisa que lhe vale muito agora nesta peça onde canta e dança também.

Outro trabalho interessante que Marcello já fez, em teatro, foi cuidar da parte de figurinos e adereços de três peças, "Médico à Força" (um texto clássico de Molière), "Viagem ao País do Som", e "Dom Chiquito e seu Fiel Criado Zé Chupança".

Gostando tanto de teatro, Marcello faz questão de ensinar a outros o que aprende: fundou e deu aulas no Centro de Estudos Macunaima e é professor da Escola "A Criança".



## O PESSOAL DO TEATRO



## COREOGRAFIA

Antes de contar a história, "No Mundo de Romeu e Julieta" vai explicar como se monta uma peça de teatro.

Vai dar essa "aulinha" através de músicas, de cantos e de danças e os bailarinos vão montando o cenário bem à vista do público.

Pois uma moça chamada **MARILENE SILVA**, que tratou de toda a coreografia da peça, se esmerou tanto nisso que essa "aulinha" é, por si só, um excelente entretenimento para o público. A arte de Marilene, dirigindo o corpo de baile, vai ser vista em toda a peça, dando com a dança um bom apoio à música.

Querem um exemplo? Reparem no grupo de frades, que acompanha o Frei Cascão num espetacular rock! Ou, logo no início, na escola de samba. Ou ainda, no final, na "discothèque".

O corpo de baile, dirigido por Marilene Silva, é formado por:



Amaury Perassi  
Ana Helena Motta  
Ana Maria Ares  
Beko Camargo  
Lourdes Bicudo  
Lucas Nascimento  
Marcus Carde  
Marilyn Lacrete  
Milton Cecilio  
Rita Malot  
Valter Marin



Bentinho é **JOÃO BENTO RODRIGUES**, que trabalha em teatro e TV há vinte anos. Na área de teatro infantil, seu interesse é tão grande que há seis anos estruturou um curso específico, ao qual deu o nome de "Curso do Faz-de-Conta", e que foi ministrado na Escola Nova O Quintal. Entre as peças infantis de que participou como ator estão: "Joãozinho Anda pra Trás", "O Filhote do Espantalho", "Pluft, o Fantasminha", "O Rapto das Cebolinhas". Foi o dr. Caramujo, nas primeiras apresentações de "O Sítio do Picapau Amarelo" na TV. Trabalha também em TV, onde já fez doze novelas, oitenta e dois teleteatros e produziu vários musicais (por exemplo, os de Connie Francis e de Ray Charles, apresentados pela antiga TV Excelsior), além de dirigir programas como o de Chacrinha e de Renato Consorte, que entretinha crianças no Zoológico.

No cinema, Bentinho participou de trinta e seis filmes como ator, ou como diretor de produção ou como produtor executivo. E além disso tudo, dirigiu a adaptação de um conto infantil para um disco destinado a crianças, "Alice no Reino Encantado".



**PAULO CESAR WILLCOX** respira e se alimenta de música há muito tempo. Sempre com "pé quente". Afinal, foi quem nos presenteou com os arranjos de "Hair", "Jesus Cristo Superstar" e "O Poeta da Vila e seus Amores". Andou com Toquinho e Vinícius pela Europa, tocou com Michel Legrand e Toots Thielemans. Hoje, correndo pelo país com o projeto Pixinguinha, dirigindo Simone e musicando seu disco, ainda arranjou tempo para dirigir a maioria das peças musicais de "Romeu e Julieta".

**ZILDA MARINA DE OLIVEIRA DE FREITAS VALLE** é a produtora da peça "No Mundo de Romeu e Julieta". Mulher muito preparada, se formou em Filosofia pela Universidade de São Paulo e se aperfeiçoou na França, fazendo seu curso de pós-graduação na Universidade de Sorbonne. Para aprender inglês, fez curso na Universidade de Cambridge, na própria Inglaterra. Como produtora, começou sua carreira na TV fazendo a produção executiva de programas que foram sucesso absoluto, no seu lançamento e pelo tempo em que estiveram no ar: "Silveira Sampaio", um dos melhores programas de entrevistas já realizados por todas as emissoras brasileiras, "O Fino da Bossa", que teve tanta importância no movimento de divulgação e afirmação da música popular brasileira, "Bossaudade", "Jovem Guarda" e "Ensaio Geral".

Em teatro, Zilda produziu dez espetáculos, destacando "Bye Bye, Porroca", "A Margem da Vida", "A Corrente", "Os Amantes". Fez a trilha sonora de "A Margem da Vida" e de "A Morte de um Caixeiro Viajante".



## QUEM FAZ O QUÊ!



Além de todos esses artistas que você conheceu, ainda tem uma porção de gente importante que precisa dar tudo de si para que uma superprodução musical como esta possa ser levada ao palco sem grandes problemas:

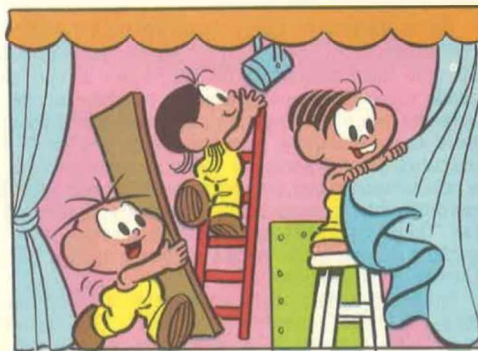
O cenotécnico comanda uma porção de marceneiros, pintores, maquinistas, eletricitas que vão completar todos os detalhes do cenário. Na montagem de São Paulo o cenotécnico se chama **ARCHIMEDES RIBEIRO**. Sabe aquele assistente de direção que toma nota de tudo para ir corrigindo a atuação até o espetáculo ficar prontinho? O assistente de direção da peça "Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta" é o Jorge David. Tem o Sérgio Araujo de Sousa, o operador de som e tem também a costureira, responsável pelos sessenta figurinos que os quinze atores usam na peça. Quem comanda essa parte é a **ZIRIA OLIVEIRA DA ROSA**. Com as roupas prontas faltavam os adereços, e quem cuidou disso foi o Renato Dobal.



As moças do elenco precisam estar sempre bem penteadas e maquiadas em cena e para isso fomos buscar o cabeleireiro **NEY NIDOTTI**.



Tudo prontinho. Só falta mesmo guardar essas imagens para a posteridade e para isso nada melhor do que as fotos feitas por Ary Silva para as publicações, os programas e os posters do espetáculo.



## UMA PORÇÃO DE PRODUTOS NOVOS



Quando vê uma peça teatral como esta, a gente não deixa de gostar muito e até de querer "levar um pouco para casa". Fica com pena quando a cortina cai e tudo acaba.

Mas não é o que vai acontecer: durante todo o tempo em que a peça estiver em cartaz, e muito depois da gente ter ido ao teatro, ainda vai haver novidades: haverá uma série de lançamentos de diversos produtos, lembrando Cebolinha Montéquio, Julieta Monicapuleto, a Ama Gali e o Frei Cascão, além de todos os outros personagens.

É que o pessoal da Mauricio de Sousa Produções utiliza o sistema chamado "marketing" integrado, onde diversas das empresas concessionárias da Turma da Mônica já estão preparadas para lançar novidades relacionadas com esta peça teatral. Só para ter idéia aqui está uma linha de produtos da Turma da Mônica que vão invadir o mundo de Romeu e Julieta: discos, camisetas, toalhas da Artex, bonecos da Duplex, balões da São Roque, lençóis e fronhas da Santista, bijuterias da Espabra, cadernos da Dermon, jogos da Coluna, posters da Gepas, lenços da Presidente, plásticos da Lidice, confecções da Miller Marvel, Bondinho e Vistue, artigos de festa da 777, velinhas da Velarte, cobertores da Parahyba, móveis infantis da Cardinal, brinquedos da Estrela, sombrinhas da Traldi, bonecos da Karajá e produtos de toucador da Phebo.

Também para levar para casa, haverá uma série

de publicações: primeiro saiu a "Pintura Mágica com Água". Trata-se de uma revistinha, contendo desenhos dos personagens que a gente pode destacar e colorir, apenas molhando um pincel — o dedo também vale — em água. Com as pecinhas coloridas, a gente pode reproduzir toda a história que ouviu no teatro.

Depois o "Destaque e Brinque", que é um tipo de álbum em que a gente pode destacar os desenhos e montar um teatrinho em miniatura. É que nesse álbum virão os cenários das peças e todos os personagens, um livreto reproduz os diálogos da peça teatral e cada um vai poder repetir, em casa, o que viu no teatro. Ou então, fazer como a Mônica e achar um final diferente do que Shakespeare escolheu...

Temos também a revista TRANSFER com a cidade de Verona ao fundo para a aplicação das figuras dos personagens vestidos como no tempo de Romeu e Julieta.

Além disso há uma edição especial com disco onde estão todas as músicas da peça para que a gente não esqueça detalhe algum. E para quem gosta de violão, serão ensinadas as posições especiais para cada uma das músicas de um jeitinho bem fácil. E, por falar em publicações, há este próprio Almanaque que traz a história em quadrinhos da peça e, além disso, conta como é que aconteceu a peça: como foi feita a sua montagem e quem trabalhou nela.



## A ANTIGA EQUIPE DO EU-SOZINHO



Quando Mauricio de Sousa resolveu deixar a carreira jornalística para se tornar um desenhista de histórias em quadrinhos, em 1959, ele montou a famosa "equipe-do-eu-sozinho". De manhã, Mauricio criava as histórias, à tarde desenhava e à noite entregava nos jornais, que começaram a encomendar cada vez mais e mais histórias. Para atender aos pedidos é que Mauricio precisou realmente ir montando a sua equipe com artistas que dividiam entre si as etapas do trabalho, sempre sob a supervisão direta do criador dos personagens da turma da Mônica. Hoje a equipe da Mauricio de Sousa Produções tem mais de sessenta artistas e assessores, produzindo histórias em quadrinhos, desenhos animados, músicas e peças teatrais e os seus personagens já aparecem em dezenas de países, levando o jeitinho de ser do brasileiro a crianças de todo o mundo. Neste Almanaque, Mauricio quer homenagear os artistas de seu estúdio que tornaram tudo isso possível.

**YARA MAURA** escreveu o texto e várias letras de músicas da peça "Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta". Ela criou também o argumento desta história em quadrinhos, que mostra mais amplamente do que no teatro todos os personagens incluídos na trama de amor entre Romeu e Julieta e da rivalidade entre as famílias Capuleto e Montéquio.

O mesmo texto que Maura preparou para o teatro é reproduzido aqui neste Almanaque que, através de quarenta e oito páginas conta toda a história, com base no texto clássico de Shakespeare, mas adaptado à vivência moderna e "cabocla" dos personagens de Mauricio de Sousa, que formam a Turma da Mônica.

Querem um exemplo? Fácil: em vez dos duelos, habituais na Idade Média e incluídos no texto clássico da peça, Maura coloca em seu texto os brasileiríssimos campeonatos de bolinha de gude, na pracinha mais próxima...

Assim, a história se transforma e deixa de ter um final trágico para transmitir a mensagem positiva de que a força do amor pode transformar o mundo.

Depois de criar todos os cenários e figurinos para a peça "No Mundo de Romeu e Julieta", foi dada à desenhista **EMY YAMAUCHI ACOSTA** outra incumbência: desenhar a história em quadrinhos completa da peça, para formar este Almanaque. Muito jovem, Emy já desenvolve um trabalho de nível internacional na MSP e deu perfeitamente conta do recado: fez deste Almanaque uma verdadeira obra-prima, tal a riqueza do seu traço no desenho dos personagens. Emy considera este seu trabalho um marco em sua carreira, um desafio à sua sensibilidade. Foi sua primeira experiência neste setor — e, animada, ela espera que seja também a primeira de longa série.





#### ALICE KEIKO TAKEDA

é responsável pela arte-final de todas as produções de histórias em quadrinhos da Mauricio de Sousa Produções. E com sua experiência e sensibilidade, soube atingir o ponto máximo no trato desta realização. Penas, peninhas, pincéis, tinta nanquim, tudo se movimentou magicamente em suas mãos para que esta produção pudesse ser

feita. Alice diz que gostaria de trabalhar mais vezes com um material deste tipo, tão sofisticado.

— "Desde que eu tenha tempo necessário, posso dar ainda maior capricho." É que ela não gosta de coisas mal-acabadas, ou feitas muito rapidamente; é admiradora da perfeição.

#### MÁRCIA REGINA

#### MARCHESINI

é a artista responsável pelas cores que o leitor vê nas revistas produzidas pela Mauricio de Sousa Produções: Mônica, Cebolinha e Pelezinho. Ela sabe que cor deve acompanhar cada emoção de cada personagem. Trabalhando em "No Mundo de Romeu e Julieta", Márcia diz que gostou da adaptação, tanto como profissional quanto como leitor e espectador. Tudo foi um bom desafio para a sua sensibilidade.



#### YOKO YAMASSAKE



é a moça que, na equipe de Mauricio de Sousa Produções, se encarrega de controlar todas as idas e vindas de páginas das revistas feitas pelo pessoal. Ela é o computador humano da equipe. Neste Almanaque, Yoko trabalhou também na aplicação de cores, e disse que se sentiu recompensada pelo trabalho a mais que teve, acha que "cada página ficou uma mais linda do que a outra".

**JAYME CORTEZ** é diretor do setor de ilustrações e de merchandising da Mauricio de Sousa Produções. Veterano na arte da história em quadrinhos, ele



acompanhou todas as fases de produção deste Almanaque e diz: — "Esta história mereceu todo o cuidado dos artistas e desenhistas, desde a idéia e a criação do texto, e especialmente a decupagem das imagens e sua linguagem gráfica, que até serviu de referência para a elaboração dos cenários e dos figurinos. Esta é uma das primeiras tentativas de se levar ao palco personagens famosos dos quadrinhos brasileiros."

gens famosos dos quadrinhos brasileiros."

#### JOÃO LUIZ DE ARAUJO

é quem pega as histórias por último, na equipe, e lhes dá o acabamento final. Ele faz todas aquelas coisinhas "chatas", tais como requadrar, pintar espaços de preto, colar "selinhos", apagar, etc.. João Luiz também concorda que a peça foi uma coisa diferente na sua rotina de trabalho.



**CARLOS ALBERTO PEREIRA** é o jovem letrista e desenhista dos estúdios da MSP. Carlos Alberto é dono de um dos melhores "layouts" da equipe, e é o "chargista" oficial da turma. Com seu jeito calmo e calado, é na verdade um dos maiores entusiastas das



"aberturas" que a empresa está planejando. Gostou de "Romeu e Julieta", porque essa história trouxe "um pouco de romantismo, da alegria e principalmente do otimismo de que a gente às vezes se esquece. Com tantos heróis por aí — artificiais, frios e politizados — acho que estávamos esquecendo de tudo que Romeu e Julieta nos fizeram lembrar".



## MAURICIO DE SOUSA



Na apresentação do elenco de "Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta", o nome de **MAURICIO DE SOUSA** aparece como produtor e supervisor geral. Diz a sua equipe que ele brigou por esses cargos: foi ele quem deu o pontapé inicial na idéia de montar a peça — coisa que sua turma nunca havia feito. Foi ele quem deu alguns palpites no decorrer das criações — coisa que ele sempre faz quando o grupo produz, deixando sempre que cada qual trabalhe seguindo livremente sua inspiração. Ele vai corrigindo aqui e ali os pequenos desvios pessoais, para que o trabalho final seja harmônico e fiel à primeira idéia.

Por isso, ele deixou o barco correr, segurando o timão com mão de quem entende da coisa: depois, as-

sistiu aos ensaios, ouviu as gravações, verificou os cenários, os figurinos e as máscaras. Gostou de muita coisa e ficou aborrecido com outras, que fez mudar. Era a sua primeira experiência nesse campo e não quis ver nada sair errado ou menos certo. Foi cansativo mas, vocês verão, gratificante. Tanto que, cá entre nós, nas últimas madrugadas antes do lançamento da peça, seu cachorrinho (que se chama Sebastian), ficava acordado muito tempo, acompanhando o dono em suas vigílias de criação.

O que o pessoal que trabalha com ele acha disso tudo?

Nada, apenas que já está nascendo o segundo espetáculo teatral de Mauricio...



**D**esde que William Shakespearé contou pela primeira vez o caso de um amor impossível entre dois jovens, Romeu e Julieta, esse casazinho se tornou conhecido em todo o mundo. E sua história foi contada milhares de vezes, em muitas versões, cada uma diferente da outra.

Nenhuma dessas versões, porém, se parece com a que você vai conhecer hoje, vivida pelos simpáticos e alegres personagens de Mauricio de Sousa. Quem é fã de Mônica, Cebolinha e a Turma vai ter uma surpresa bem agradável com esta edição.

É que este Almanaque reproduz, em história em quadrinhos, a peça de teatro infantil montada pela equipe de Mauricio de Sousa, adaptando o caso de amor do clássico inglês para o ambiente de Mônica e Cebolinha, que aqui são "Romeu Montéquio Cebolinha" e "Julieta Monicapuleto", um casal que ninguém pode deixar de conhecer.

Além disso, neste Almanaque, você vai ficar sabendo como é que tudo foi feito, desde a primeira idéia até a abertura do palco, para a primeira apresentação — quem trabalhou na montagem da peça e quem produziu as artes deste Almanaque.

Enfim, você está convidado para viver, com a turma da Mônica, as emoções da maior história de amor de todos os tempos, "Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta".

EDIÇÃO DEDICADA AO ANO INTERNACIONAL DA CRIANÇA - 1979

## **ANEXO B**

### **Entrevista com Yara Maura Silva**

#### **YARA MAURA SILVA**

**AUTORA DE LIVROS EDUCACIONAIS INFANTIS E DA PEÇA MUSICAL “MÔNICA E CEBOLINHA NO MUNDO DE ROMEU E JULIETA”**

A paulista Yara Maura Silva é escritora, cronista, poeta, letrista, jornalista, conferencista, radialista, desenhista, autora e produtora teatral e Executiva Internacional. Yara Maura cursou Comunicação no Centro Universitário de Brasília (CEUB), Direito e Psicologia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e tem o registro profissional de Jornalista emitido pelo Ministério do Trabalho (MTb) de Jornalismo.

### **Como tudo começou**

#### **MAURICIO, MAURA, MARCIO E WILLIAM**

Quando três irmãos se unem para criar uma peça de teatro, ela sempre terá uma dose tripla de cuidados e carinho para com o público infantil. E isso existe na peça musical *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, na qual os irmãos Yara Maura, Marcio Araujo e Mauricio de Sousa juntaram forças e talento para realizar uma obra que desafia o tempo.

Ao carisma dos personagens criados por Mauricio juntaram-se os textos em versos e letras de músicas de autoria de Yara Maura Silva, que foram enriquecidos pela variedade de ritmos e melodias das músicas compostas pelo inesquecível Marcio Araujo.

E tudo isso sob a inspiração de Romeu e Julieta, uma das mais famosas peças de teatro criadas por William Shakespeare, considerado o maior escritor da língua inglesa.

## **Entrevista com a autora Yara Maura Silva**

### **Entrevistador: Tiago Marques Luiz**

**Tiago: Você adaptou a peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, ao passo que a produção ficou a cargo da Mauricio de Sousa Produções (MSP). Você também assina o texto e as letras de música da peça *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. Conte para nós um pouco dessa trajetória, de como surgiu essa ideia, o processo criativo.**

Yara: O processo criativo foi relativamente fácil e rápido. Quando o tema que escolhi foi aprovado pelo mano Maurício, eu escrevi o roteiro e desenhei o raffi da adaptação de Shakespeare para o público infantil da turma da Mônica. Em parceria com o mano caçula Marcio Araújo, eu criei então as letras das músicas e ele compôs músicas de diversos ritmos para cada etapa da peça. Na época, além de redatora, eu era Diretora do Departamento de Projetos Especiais da Mauricio de Sousa Produções, e já tinha contato com os Concessionários da Empresa. Para uma produção teatral sofisticada, precisaríamos de patrocinadores. Foi quando entrei em contato com a Phebo, Cica e Editora Abril e apresentei o projeto “Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta”. Com a aprovação do orçamento, a MSP passou imediatamente à Produção e selecionamos o Teatro TUCA, com capacidade para 672 espectadores.

**Tiago: Poderia falar um pouco do espetáculo de 1978, encenado em São Paulo?**

Yara: Em 1978, a peça estreou no teatro TUCA, em São Paulo. Foram duas temporadas de sucesso absoluto, com um público que chegou à incrível marca de 141.368 pessoas – média de 12 mil espectadores por mês.

**Tiago: O ano de 1979 foi declarado pela ONU como o Ano Internacional da Criança. O que levou a MSP – Mauricio de Sousa Produções – a levar esse espetáculo na televisão, tendo em vista o público infantil, juvenil e o adulto, que já tinha contato com os quadrinhos da Turma da Mônica?**

Yara: Com o sucesso da temporada teatral, a **Rede Bandeirantes de Televisão** entrou em contato com a MSP e se propôs a filmar a história na cidade de Ouro Preto, e exibi-la como um especial no Dia das Crianças. Essa filmagem foi lançada posteriormente em vídeo. Ouro Preto-MG foi escolhida pela Produção da peça por ter ares de cidade medieval, preservando o casario colonial essencialmente intacto. Ouro Preto foi fundada em 1711 e o Patrimônio Histórico considera a cidade “um museu a céu aberto”. A cidade é prestigiada no Brasil e no exterior, tanto que a Cidade Histórica foi declarada pela UNESCO um Patrimônio da Humanidade.

A Igreja de São Francisco de Assis, construída de 1771 a 1794, em estilo Barroco, com elementos decorativos Rococó é considerada uma obra-prima da arte colonial brasileira. (No filme *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* a igreja foi palco da Cena do Balcão)

#### **Tiago: E por que Shakespeare?**

Yara: A obra de Shakespeare é uma inspiração constante de escritores. E eu escolhi *Romeu e Julieta* para essa adaptação infantil. Minha peça musical é bem-humorada e com final feliz. Meu objetivo era colocar um tema clássico para motivar o interesse das crianças por autores imortais, como Shakespeare.

Por outro lado, minha intenção como escritora sempre esteve voltada para a educação das crianças. A minha obra inclui histórias em quadrinhos, dezenas de livros infanto-juvenis em versinhos e revistas institucionais para Campanhas educacionais e sociais. Com esse propósito criei o conceito dos “COMICS-FOR-A-CAUSE”, com o apoio de inúmeras Organizações oficiais do Brasil e da ONU: UNESCO; UNICEF, UNEP e OPAS/OMS – Organização Pan-Americana da Saúde/Organização Mundial da Saúde. Como resultado, cerca de 70 milhões de Revistas “**Comics-for-a-Cause**” gratuitas chegaram as mãos das crianças no Brasil e nas Américas.

#### **Tiago: Como foi combinar *Romeu e Julieta* com a *Turma da Mônica*?**

Yara: Lendo a peça em inglês e também em português, já fui imaginando os personagens que fariam cada um dos papéis e escrevendo o texto de acordo. Ao mesmo

tempo, fui criando as letras de músicas que evoluem como parte do enredo, ligando música e texto numa simbiose.

**Tiago: Como foi trabalhar e combinar a linguagem de Shakespeare com a linguagem da Turma da Mônica? Nós temos um texto trágico e o espetáculo televisivo é uma paródia, uma comédia.**

Yara: Eu não tive dificuldades em fazer a imersão nos dois mundos: O clássico, de Shakespeare, com o moderno, representado pelos personagens da Turma da Mônica, para os quais eu já escrevia, mantendo assim o estilo de cada um deles.

**Tiago: Nós temos Romeu e Julieta, que são pré-adolescentes, mas cujos papéis eram interpretados pelos homens ou até mesmo pelo menino que ainda não estava com a voz amadurecida. O espetáculo foi gravado com atores profissionais, usando as máscaras que representassem os personagens da Turma da Mônica. Houve algum momento em que foi pensado em realmente trazer crianças para interpretarem a peça?**

Yara: Como a peça era musical, com muita coreografia e danças e com uso de máscaras, a opção responsável da produção foi pela escolha de atores adultos.

**Tiago: A Turma da Mônica é reconhecida pelos quadrinhos. Como foi a experiência em trabalhar com uma outra linguagem diferente da do quadrinho, no caso o teatro, pensando em *Romeu e Julieta*.**

Yara: Minha formação desde a infância com pais e irmãos artistas, incluía todas as nuances das artes, com naturalidade. Assim, não há diferença entre criar e escrever para qualquer meio de comunicação, o que tenho feito desde os 9 anos de idade. Além de escrever histórias para a Turma da Mônica, eu era também redatora do programa de Chico Anysio na TV Globo.

**Tiago: Houve algum momento em que trabalhar um texto canônico foi difícil, ainda mais pensando no público que vocês tinham, o infantil e o**



**juvenil? Vocês tiveram ajuda de profissionais, como tradutores de Shakespeare ou até mesmo editores que tinham familiaridade com o texto?**

Yara: Não houve necessidade. Pelo conhecimento dos dois idiomas, do tema e do público alvo, e a experiência já adquirida, não tive nenhuma dúvida em todas as etapas da adaptação. Criei o texto baseado realmente em Wiliam Shakespeare, mas como educadora, acrescentei uma cena inicial onde os atores ao vivo se apresentavam no palco, sem cenário, e contavam como é que se fazia uma peça teatral. Só depois, já com o cenário montado atrás das cortinas, eles apareciam em cena como os personagens, já com roupas medievais, num efeito de cenário luzes e danças, de arrepiar a plateia.

**Tiago: Você e seu irmão Marcio são os responsáveis pela trilha sonora que compõe o espetáculo. No momento em que vocês elaboraram as canções, por que determinado gênero musical correspondia ao personagem ou a um evento (como a abertura do espetáculo, a cena do Balcão, o casamento e o encerramento)? Houve uma discussão a respeito disso?**

Yara: Meu mano Marcio Roberto era um músico excepcional e éramos parceiros em quase todas as músicas da Turma da Mônica. Nossa motivação para a escolha de ritmos diferentes em cada um dos temas da peça *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* foi a de mostrar ao público infantil a riqueza e variedade da criação musical, com letras que ajudavam a contar a história, como uma opereta.

Enquanto as peças infantis da época se inspiravam em cantigas fáceis e até mesmo repetitivas, optamos por uma miríade de temas que vão de valsa, música medieval, baião, samba, rock and roll e terminava espetacularmente em discoteca.

**Tiago: O espetáculo *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* chegou a ser traduzido para outras línguas? Ou foi apenas o quadrinho?**

Yara: O texto original da peça em português está em histórias em quadrinhos, onde foram lançadas em diversas edições de 1978 até 2015 pelas Editoras Abril, Globo e Panini, e publicadas em espanhol e italiano e também no Japão. Vários produtos editoriais infantis baseados na Peça Teatral foram publicados.

**Tiago: Qual foi a recepção da peça?**

Yara: A edição especial de *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* lançada pela Editora Panini em livrarias e bancas de revistas foi a primeira História em quadrinhos selecionada pelo PLD – Plano de Livros Didáticos. A obra baseada no texto de Shakespeare e adaptada para crianças, foi recomendada pelo seu valor cultural e educacional.

O script original da peça foi publicado no livro **A Magia do Teatro Infantil**, no qual o Presidente da Academia Brasileira de Letras, Arnaldo Niskier, apresentava as melhores peças infantis do Brasil. Um filme com locação em Ouro Preto foi exibido pela TV Bandeirantes e lançado em vídeo.

Em 2013, uma paródia da peça retornou ao teatro em São Paulo e recebeu o Prêmio FEMSA como a melhor peça musical para crianças e adolescentes do ano. Em 2016 a peça foi encenada no Rio de Janeiro, no Teatro Bradesco. Em 2018, a peça foi encenada em São Paulo, no Teatro Opus. As músicas foram editadas pela RGE, Warner Chappel, RCA/Fermata, Sonica e Polygram. Os CDs musicais foram contemplados três vezes com o **DISCO DE OURO**.

**Tiago: Dê para nós algumas palavras dessa experiência de adaptar *Romeu e Julieta* para as crianças, como também dicas para os profissionais da TV e do Cinema que querem trazer Shakespeare para o público infanto-juvenil.**

Yara: Vivendo no exterior há muitos anos, não me sinto em condições de orientar os colegas do Brasil, por não estar acompanhando o movimento teatral brasileiro de perto.

Moro em New York, pertinho da Broadway e do Delacorte Theater, que todos os anos apresenta ao público peças do maior escritor de língua inglesa, William Shakespeare, no evento "Shakespeare in the Park". Assim, tanto aqui quanto no West End ou no The Globe Theater de Londres, tenho acompanhado a produção teatral em geral e os clássicos, não só pelo prazer de ver as peças, mas também poder presenciar o trabalho de atores inigualáveis.

Mas para quem ama o texto acima de tudo, tive a consideração de respeitar a história de Shakespeare na minha versão com os personagens *Julieta Mônica* e *Capuleto*,

*Romeu Montéquio Cebolinha, Frei Cascão e a AmaGali*, tomando apenas a liberdade de respeitar também a forte personalidade da Mônica ao não aceitar a intervenção do Príncipe Xaveco de Verona, responsável pela expulsão do seu marido Romeu da cidade. Assim sendo, o final da minha história teve a sensibilidade de incluir leves modificações para não deixar a criança triste.

Em resumo: ***“O autor que escreve para crianças deve voltar à infância e analisar o que é positivo e educacional para alegrar o seu público e, ao mesmo tempo, despertar nele não apenas o interesse pelo teatro e as artes, mas principalmente para motivar a inspiração de cada um, para que usem a criatividade e, quando descobrirem e exercitarem o seu talento, passarem a ser os motivadores das próximas gerações.” (Yara Maura Silva)***

### **RECONHECIMENTO, AFILIAÇÕES E CONFERÊNCIAS<sup>103</sup>**

#### **Yara Maura foi agraciada com os seguintes títulos e premiações:**

Embaixadora da Paz pelo “Cercle Universel des Ambassadeurs de la Paix” Organização com sede na Suíça e França;  
 Consul dos Poetas del Mundo;  
 Consultora da Associação Internacional de Poetas;  
 Consultora da Fundação do Movimento Educacionista dos EUA;  
 Consultora e Conselheira Cultural do BEA – Brazilian Endowment for the Arts – Biblioteca Brasileira de New York;  
 No BEA, em 2015, a autora recebeu a **Medalha do Mérito Machado de Assis**, pela sua obra literária;

Recebeu o “**2015 Portuguese Brazilian Award**” no Lincoln Center de New York, pela sua obra literária;

Membro da Mesa de Honra na **Premiação aos Notáveis** de 2014 – Evento organizado em New York pela Brazilian Community Heritage Foundation e Jornal Brazilian Times;

Condecorada em Paris em 2015 com a “**Médaille d’Or de la République Française**”.  
 Recebeu o diploma de “*Honneur Aux Femmes et Hommes de Valeur*” e o título de Vice-Presidente de Honra da Divine Academie Française des Arts Lettres et Culture;

Homenageada com o “**International Brazilian Press Award 2017**” como Escritora de Literatura Infanto Juvenil – Broward Center for the Performing Arts • Fort Lauderdale FL – Focus Brasil- 13 de Maio de 2017.

#### **Filiada a:**

ABRAMUS – Associação Brasileira de Música;  
 AOTP – American Organization of Teachers of Portuguese;  
 ECAD – Associação de Titulares de Direitos Autorais;  
 EMEB – Encontro Mundial de Escritores Brasileiros no Exterior;  
 REBRA – Rede de Escritoras Brasileiras;  
 SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais;  
 SONICA – Editora Musical;  
 UBENY – União Brasileira de Escritores – New York;  
 WARNER – Warner/Chappell Brasil Edições Musicais.

#### **PALESTRAS DE YARA MAURA NOS ESTADOS UNIDOS:**

**COLUMBIA UNIVERSITY** – New York – EUA  
 III Encontro Mundial sobre o Ensino de Português (III EMEP)  
 Convidada da AOTP – American Organization of Teachers of Portuguese.  
 Universidade Columbia NYC. Agosto 2014;

**GEORGETOWN UNIVERSITY** – Washington DC – EUA  
 IV Encontro Mundial sobre o Ensino de Português (IV EMEP), realizado pela AOTP – American Organization of Teachers of Portuguese

---

<sup>103</sup> Dados gentilmente fornecidos pela entrevistada.

Palestra: “O português Como Língua de Herança, com Enfoque na Criança”.  
Universidade Georgetown. Agosto 2015;

**NEW YORK UNIVERSITY** – New York – EUA

III Encontro Mundial de Escritores Brasileiros no Exterior

Palestra: “Yara Maura Silva, autora de livros infantis Educacionais”.

Center for Latin American and Caribbean Studies of NYU

Realização do Brazilian Endowment for the Arts, no Queen Mary University of London. Setembro 2015;

**BEA 2014 – 2015 – BRAZILIAN ENDOWMENT FOR THE ARTS – Biblioteca Brasileira de New York – EUA**

Realização de Palestras pela autora nos anos de 2014 e 2018. A autora Yara Maura Silva recebe a Medalha do Mérito “Biblioteca Machado de Assis”, pela sua obra literária e pela promoção e difusão da Cultura e das Artes brasileiras em nível de excelência. Setembro 2015;

**BEA 2017 – BRAZILIAN ENDOWMENT FOR THE ARTS – Biblioteca Brasileira de New York**

Apresentação especial da autora Yara Maura Silva, com a leitura de seu livro infantojuvenil em versos sobre o tema: “Turma da Mônica e o Folclore Brasileiro”, no Simpósio Cultural Pan-Americano de Literatura, Cinema, Música e Tradições Culturais, na Biblioteca Brasileira de New York – Brazilian Endowment for the Arts. 29 de Setembro de 2017;

**BEA 2018 – BRAZILIAN ENDOWMENT FOR THE ARTS – Biblioteca Brasileira de New York – EUA – na CHILDREN’S BOOK WEEK – 1-7 de MAIO DE 2018**

A autora Yara Maura Silva apresenta seu livro infantojuvenil em versos “Turma da Mônica em Um Mundo de Maravilhas “durante a Childrens Book Week, na Biblioteca Brasileira de New York – BEA Brazilian Endowment for the Arts. – 4 de Maio de 2018;

**BEA 2018 – BRAZILIAN ENDOWMENT FOR THE ARTS – Biblioteca Brasileira de New York – EUA – DIA MUNDIAL DOS ANIMAIS – OUTUBRO 2018.**

Em 4 de outubro 2018, celebrando o DIA MUNDIAL DOS ANIMAIS, a autora Yara Maura Silva faz a leitura do seu livro em versos “TURMA DA MÔNICA E OS ANIMAIS” e apresenta a Crônica ilustrada “PLANETA TERRA – UMA ARCA DE NOÉ SEM BICHOS” – Brazilian Endowment for the Arts – NYC – Biblioteca Brasileira de New York – EUA – Outubro 2018;

**NEW YORK UNIVERSITY** – New York – EUA

III Conferência sobre o Ensino, Promoção e Manutenção do Português como Língua de Herança.

Palestra: – “O Português como Língua de Herança, com enfoque na Criança” por Yara Maura Silva – Escritora de Livros Educacionais Infantis com a Turma da Mônica.

Universidade de New York – Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development. Realização: Brasil em Mente. Maio 2016;

**RÁDIO ONU** – Organização das Nações Unidas– New York EUA

Escritora convidada pela Rádio ONU, no Dia Mundial da Poesia da UNESCO para falar sobre seus Livros em Português e Inglês: Turma da Mônica em Cuidando do Nosso Planeta – Monica's Gang in Caring for Our Planet.

**YALE UNIVERSITY** – Connecticut EUA

Palestra: “O Português como Língua de Herança, com Enfoque na Criança”

Fundação do Movimento Educacionista dos EUA – e Council of Latin and American & Iberian Studies – Junho de 2014.

*“Eu não quero ser uma escritora de livros infantis que serão lidos pelos pais para as suas crianças. Meu objetivo é escrever livros infantis com temas e mensagens interessantes, para que as crianças leiam os livros para os seus pais.” (Yara Maura)*