

Adaptações de uma tragédia anunciada

Lindjane PEREIRA¹

Resumo

Em 1968, Franco Zeffirelli levou aos cinemas uma adaptação da tragédia *Romeu e Julieta*, escrita por Shakespeare no século XVI, e se propôs a reproduzir o ambiente em que originalmente a história teria se passado. Em 1996, Baz Luhrmann criou uma versão recontextualizada do amor e morte dos apaixonados de Verona, que dessa vez acontece em uma cidade fictícia. Entendendo o produto adaptado como signo, na perspectiva de Charles Sanders Peirce, consideramos a adaptação moderna de Luhrmann como interpretante (signo de um signo) do produto adaptado. Com base na semiótica peirciana, mostramos que o filme de 1996 é resultado da semiose não só do texto de Shakespeare, mas também da versão cinematográfica de Franco Zeffirelli. Para isso, será analisada a ressignificação de quatro signos que compõem *Romeu e Julieta*: ódio e violência; amor e sacrifício.

Palavras-chave: Adaptação. Cinema. Literatura. Semiótica. Romeu e Julieta.

Abstract

In 1968, Franco Zeffirelli adapted *Romeo and Juliet*, tragedy written by Shakespeare in the sixteenth century, and set out to reproduce the environment in which the tale would have happened. In 1996, Baz Luhrmann created a recontextualized version of love and death of the lovers of Verona, this time takes place in a fictional city. Understanding the product adapted as a sign from the perspective of Charles Sanders Peirce, we consider the modern adaptation of Luhrmann as interpreter (sign of a sign) the adapted product. Based on Peirce's semiotics, we show that the 1996 film is the result of semiosis not only of Shakespeare's text, but also the film version of Franco Zeffirelli. For this, the redefinition of four signs that make *Romeo and Juliet* will be analyzed: hatred and violence; love and sacrifice.

Key-words: Adaptation. Film. Literature. Semiotics. *Romeo and Juliet*.

¹Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da UFPB. Realiza pesquisas sobre a aplicação da Semiótica Peirceana à Literatura. E-mail: lindjanepereira@hotmail.com.

Introdução

Mesmo quem nunca ouviu falar de William Shakespeare conhece dois de seus personagens mais populares: Romeu e Julieta, jovens que, por se amarem e pertencerem a famílias inimigas, suicidaram-se. Essa intimidade com a tragédia, criada pelo poeta inglês no século XVI, relaciona-se ao fato da obra ter sido adaptada diversas vezes para o teatro, a televisão e o cinema, dentre outros meios. Seja por adaptações claras ou citações sutis do texto, o amor proibido dos jovens Montecchio e Capuleto está sempre sendo lembrado, recontado e recriado.

No cinema, tornou-se clássica a adaptação *Romeo and Juliet*, do diretor italiano Franco Zeffirelli (1968), que buscou reproduzir o contexto histórico em que a tragédia teria ocorrido e dar voz aos personagens da maneira mais fiel possível ao texto de Shakespeare. Quase 30 anos depois de lançado o filme, a história shakespeariana chegou novamente às telonas com uma roupagem bem diferente: o diretor austríaco Baz Luhrmann levou aos espectadores uma produção híbrida na qual a recontextualização é um elemento marcante, mas o diálogo com o passado também o é. *Romeo + Juliet*, de Luhrmann, encantou aos que o consideraram criativo e ousado, mas desagradou aos que defendem a chamada fidelidade da adaptação ao original, avaliando o deslocamento do texto de Shakespeare para outro tempo e lugar como uma violação.

Sem negar que uma versão cinematográfica anunciada como moderna, como é *Romeo + Juliet*, se distancia mais do texto original do que a de Zeffirelli, nesse artigo não discutiremos a fidelidade da obra adaptada porque entendemos a adaptação como um interpretante, ou seja, como um signo de outro signo, nas bases da semiótica de Charles Sanders Peirce. Para o teórico, o signo é algo que representa (está no lugar de) outra coisa (o seu objeto) apenas em determinados aspectos, ou seja, ele não possui todas as qualidades do ser representado, sendo, por isso, incompleto. Por sua incompletude, o signo sempre busca se desenvolver gerando outro signo (seu interpretante) em uma cadeia infinita, como explica Santaella (2004, p. 61).

O ponto de partida da teoria peirceana dos signos é o axioma de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas. Como um signo, uma ideia também se refere a outras

ideias e objetos do mundo. Assim, tudo sobre o que refletimos tem um passado.

Referindo-se a outra ideia ao mesmo tempo renovando-a, o signo é concomitantemente passado e presente, o que se torna mais evidente quando tratamos da adaptação que, nas palavras de Hutcheon (2011, p. 28), “é repetição, porém repetição sem replicação”. A autora lembra que o processo de adaptação envolve reinterpretação e recriação e que “há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o”.

Nesse contexto, propomos a análise do filme de Luhrmann como representação (interpretante) não só da tragédia de Shakespeare, como também da adaptação de Zeffirelli e, para isso, exploramos a análise semiótica em sentido macroscópico e microscópico. Nessa perspectiva, entendemos *Romeo + Juliet* como um signo complexo, composto por diversos signos gerados a partir dos textos de Shakespeare e de Zeffirelli. Lembramos que para Peirce tudo é signo, uma palavra, uma imagem, uma ideia ou um conjunto de ideias.

Assim, o nosso caminho analítico é a compreensão de como quatro grandes grupos de signos, presentes no texto de Shakespeare e na obra de Zeffirelli, foram ressignificados no filme de 1996: **ódio e violência; amor e sacrifício**. Ao nosso entender, são esses os signos que resumem a obra de Shakespeare e que foram mantidos nas adaptações fílmicas citadas, mesmo com as mudanças ocasionadas pela transposição da linguagem literária para a cinematográfica.

1 Recontextualização

Romeo + Juliet se passa em uma cidade fictícia e em um ano não determinado, mas, sem dúvida, marcado pela contemporaneidade. A Verona Beach criada por Luhrmann é uma metrópole barulhenta, cercada de edifícios e poluída pela fumaça dos carros, bem diferente da Verona italiana do período Renascentista em que se passa a tragédia de Shakespeare e a adaptação de Zeffirelli. No filme de 1996, é nessa metrópole que duas poderosas famílias inimigas, Montecchio e Capuleto, travam uma verdadeira guerra, com direito a cenas de perseguições policiais e trocas de tiros.

Apesar de trazer a atualização espacial e temporal da obra de Shakespeare, o filme de Luhrmann dialoga de maneira muito clara com o seu passado ao manter, mesmo que com outra roupagem, a estrutura narrativa shakespeariana e ao construir cenas que remetem ao filme de Zeffirelli, já que em alguns momentos, para quem assistiu ao filme de 1968, fica evidente que o diretor austríaco ressignifica não só o texto original da obra adaptada, mas a versão cinematográfica de Zeffirelli. Ao atualizar elementos presentes em uma adaptação anterior, Luhrmann reaproveita a transposição da linguagem literária para a cinematográfica já realizada pelo precursor.

A respeito desse processo de atualização, algumas considerações de Hutcheon (2011, p. 192-193) são pertinentes:

Não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfocado quanto – mais importante ainda – o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto. Vários adaptadores, a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade de recepção atualizando temporalmente a história.

Essa volta do velho como diferente em *Romeu + Julieta* em muitos momentos de maneira dissonante porque, apesar de atualizar o passado, em alguns aspectos o filme o congela. Isso acontece principalmente pela opção do diretor de manter os diálogos de Shakespeare – ainda que em muitas cenas de forma bastante resumida e com certas modificações – em uma época que parece não cabê-los.

Apesar dessa sensação de estranhamento causada por essa mistura temporal, é preciso que se diga que no filme de Luhrmann a manutenção do texto de Shakespeare em meio ao ritmo frenético da sua narrativa moderna – além do humor evidente de muitas cenas – parecer a intenção clara de dar um tom paródico a sua produção, o que, contudo, não acontece em momentos-chave da narrativa, como no primeiro encontro de Romeu e Julieta ou no final trágico dos jovens, que continuam sendo marcados pelo romance e pela tragédia.

É importante lembrar que a origem do humor é o próprio texto de Shakespeare, repleto de palavras com duplo sentido, por exemplo. Contudo, se tal característica é reproduzida de maneira sutil na adaptação de 1968, na posterior é enfatizada, inclusive com a inserção de elementos novos. Ao recriar a cena do Jardim dos Capuletos, por

exemplo, a adaptação de Luhrmann quebra o clima de romance ao fazer com que a ama –um dos personagens mais cômicos da história – apareça à janela no lugar de Julieta, rompendo as expectativas de Romeu e do público conhecedor da história.

Outro exemplo de paródia presente na versão de 1996 é a cena na qual acontece a festa na casa dos Capuleto. Se no texto de Shakespeare a única referência à musicalidade é uma rubrica que diz que os músicos então a espera, tanto no filme de Zeffirelli quanto no de Luhrmann as cenas se transformam em cliques musicais com tons bem diferentes. Enquanto na primeira produção o romantismo toma conta da festa por meio da canção *What is a Youth*, na adaptação de 1996 é o clima de balbúrdia que predomina, com um beijo entre Teobaldo e a senhora Capuleto (insinuação de uma traição), e uma alucinação de Romeu (efeito de uma droga) que vê o seu amigo Mercúcio como uma *drag queen* cantando *Young Herts Run Free*, de Candi Station.

2 Ódio e violência; amor e sacrifício em *Romeo+Juliet*

A partir deste tópico, analisaremos signos de **ódio e violência, amor e sacrifício** presentes em *Romeo+Juliet*, tendo como pressuposto o entendimento dessa adaptação como interpretante do texto de Shakespeare e do filme de Zeffirelli. A nossa intenção é compreender as ressignificações promovidas pela produção de Luhrmann ao atualizar os signos presentes nas duas obras anteriores.

Também destacaremos como o processo de atualização temporal empreendido na adaptação de 1996 se dá por meio de ícones, índices e símbolos. Segundo Peirce (1975), os ícones representam seus objetos por compartilhar com eles uma qualidade (cores, formas, aromas), os índices por manter com o objeto uma ligação existencial (uma pegada) e o símbolo por força de uma convenção social (as palavras).

2.1 Montecchios *versus* Capuletos

A história de Romeu e Julieta antes de ser de amor é de ódio. A guerra entre os Montecchios e Capuletos perturba toda uma cidade e a divide: de um lado, amigos, parentes e servos da família de Romeu; do outro, os de Julieta. Nas adaptações de 1968 e 1996, várias cenas da obra de Shakespeare, que destacam o conflito das famílias, foram

resignificadas, sofrendo mudanças, com uma nítida ênfase à violência, em *Romeo+Juliet*.

2.2 Prólogo

Em Shakespeare, a grandiosidade da briga das poderosas famílias rivais é anunciada pelo prólogo: “Na bela Verona, onde está situada a nossa cena, duas famílias iguais na dignidade, levadas por antigos rancores, desencadeiam novos distúrbios, nos quais o sangue civil tinge mãos cidadãos”. (SHAKESPEARE, 2002, p. 29). No teatro, o prólogo é o elemento que situa a plateia do tempo e local em que a história se passa, mas no texto de Shakespeare fica claro que, além de cumprir essa função, ele também anuncia a tragédia: “da entranha fatal desses dois inimigos ganharam vida, sob adversa estrela, dois amantes cuja desventura e lastimoso fim enterram com sua morte, a constante fúria dos seus pais” (SHAKESPEARE, 2002, p. 29).

Tanto o filme de Zefirelli quanto o de Luhrmann mantiveram o prólogo ao adaptarem o texto de Shakespeare, mas, se no filme de 1968 os espectadores encontram uma *voz over* que reproduz as palavras do poeta inglês quase na íntegra, em *Romeo+Juliet* o prólogo se transforma em uma notícia policial, com imagens de perseguição e tiroteio. A primeira imagem do filme, aliás, é um aparelho de televisão (ver Figura 1), através do qual nos deparamos com uma apresentadora de telejornal que profere o prólogo de Shakespeare com algumas modificações. Depois disso, antecipa-se, em forma de matéria jornalística, a primeira cena em que Montecchios e Capuletos se enfrentam.

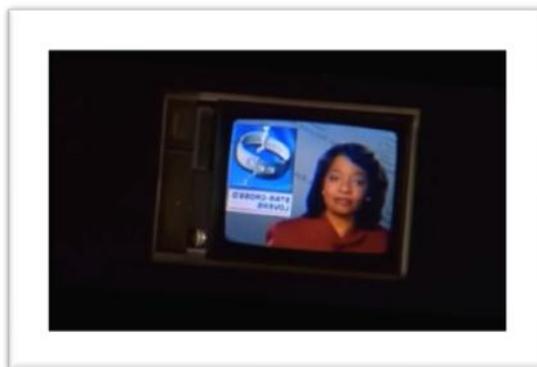


Figura 1 - Apresentadora de TV conta a história de Romeu e Julieta
Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor.

Antecipação e sinalização são duas palavras que podem resumir a abertura ou prólogo da adaptação de Luhrmann. Com um ritmo frenético e a exibição de múltiplas imagens, a cena nos traz signos que se repetirão ao longo de toda a narrativa e que são decisivos para a compreensão de *Romeo + Juliet*. Logo de início, a produção moderna caracteriza a guerra entre as famílias inimigas como uma briga por poder. Os Montecchios e Capuletos são apresentados por meio da imagem de duas torres do mesmo tamanho e emparelhadas, que possuem as insígnias das famílias no topo, símbolo de poder (Ver Figura 2). Já na versão de Zeffirelli, no prólogo vemos as torres e castelos da cidade de Verona, também uma representação de poder que é atualizada em *Romeo + Juliet*. Entre os prédios, aparece a imagem de um Cristo gigantesco que se repete em vários momentos da adaptação, como na apresentação das famílias Capuleto e Montecchio (Ver figura 3). Esse é um elemento importante para a compreensão da obra.

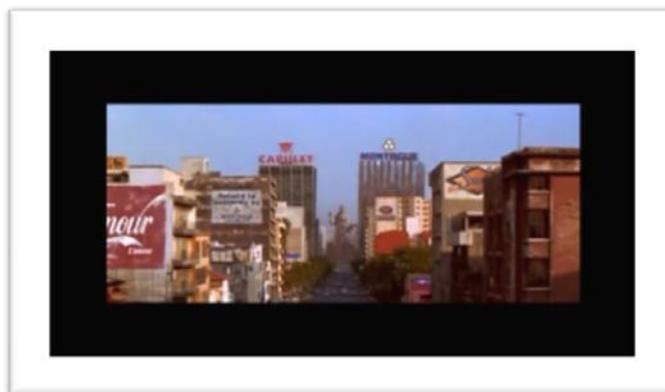


Figura 2: Torres com imagem do cristo entre elas
Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor



Figura 3: Imagem do Cristo entre as famílias Montecchio e Capuleto
Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor

2.3 Primeiro enfrentamento

Muito significativa é a primeira cena de enfrentamento da história com a qual se demonstra como a guerra entre as famílias de Romeu e Julieta é abrangente. Apesar de no texto de Shakespeare a amplitude da discórdia ficar marcada pela briga que atinge gradativamente servos, parentes e amigos das famílias rivais, no filme de Zefireli a desavença foi concretizada em um signo que marca explicitamente que em Verona existem dois grupos: os Montecchios de azul e os Capuleto de laranja.

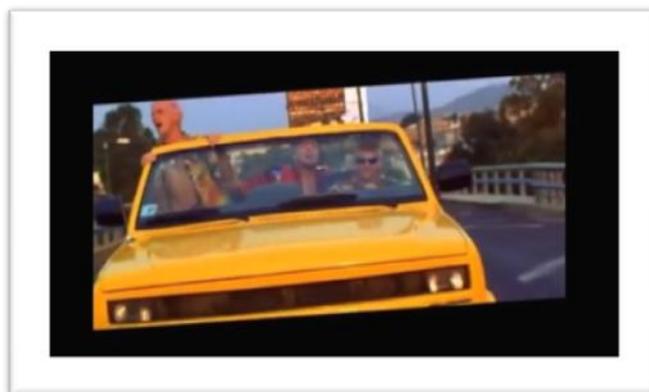
Como torcedores de dois times inimigos, na adaptação de 1968 o enfrentamento é marcado visualmente pelas cores das vestimentas de época (Ver Figura 4) e essa escolha não é aleatória, já que é o próprio texto de Shakespeare que caracteriza Romeu como um homem soturno que sofre pelo amor de Rosalina – o que justifica as cores escuras – e Julieta como radiante. “Que luz reluz através daquela janela. É o oriente e Julieta é o sol”. (SHAKESPEARE, 2002 p. 53).

Essa divisão cromática das famílias reaparece em *Romeo+Julieta* na cena de enfrentamento dos inimigos que acontecem um posto de combustível e na qual ganham destaque dois automóveis, um dos Capuleto, de cor azul, e um dos Montecchios, de cor laranja, cores, aliás, que se repetem nas insígnias das famílias colocadas nos topos dos edifícios (Ver Figuras 5 e 6).

Dessa forma, Luhmann, em um processo de semiose da obra de Zefireli, retoma a divisão das famílias também por meio das qualidades das cores, ou seja, de forma icônica, corporificadas em carros (índice de modernidade), mas de maneira invertida, como a anunciar o tom paródico da sua produção. Apenas a título de ilustração, em 2011 na animação *Gnomeu e Julieta*, dirigida por Kelly Asbur, a divisão entre as famílias mais uma vez foi marcada por cores, sendo a família dos Capuleto representada pelo laranja e a dos Montecchios pelo azul.



Figura 4: Montecchios de azul e Capuletos de laranja, no filme de Zefirelli
Fonte: Print screen feito pelo autor da tela de exibição de *Romeo and Juliet*



Figuras 5: veículos Montecchiona versão de 1996
Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor



Figuras 6: Veículo dos Capuleto na versão de 1996
Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor

É nessa mesma cena que identificamos a arma como outro signo importante relacionado à guerra entre as famílias. Se na produção de 1968, as espadas são

desembainhadas nos enfrentamentos, na adaptação de 1996 sacam-se os revólveres e promovem-se os tiroteios que marcam o clima de violência do filme. Essa mudança de espada para revólver é assinalada na produção de Luhrmann como uma ressignificação proposital, o que fica claro quando, na cena citada, aparece o close em um dos revólveres no qual selê: “espada 9m”. Além disso, é perceptível que a produção criou um clima de naturalização do porte dos revólveres em via pública - inclusive carregando-os em suportes como as espadas em bainhas – o que mais uma vez causa certo estranhamento por parecer inconcebível que, na contemporaneidade proposta pelo filme, homens possam andar armados livremente nas ruas de uma grande cidade.

2.4 Mercúcio e Teobaldo

Em uma das cenas mais decisivas e violentas de *Romeu e Julieta*, Teobaldo, primo de Julieta, mata Mercúcio, amigo de Romeu, e é assassinado pelo último. Casado com Julieta, Romeu decide não atender às provocações de Teobaldo, mas é tomado pelo ódio no momento em que o Capuleto tira a vida do seu amigo. Nas duas adaptações citadas, a cena é recriada, mantendo de maneira geral o texto de Shakespeare, mas fica evidente que na versão de 1996 a violência é exacerbada.

Acrescentando um elemento inexistente no texto original e na adaptação anterior, Luhrmann cria uma cena em que Romeu é espancado por Teobaldo e seus comparsas. Casado com Julieta, sem querer brigar com o novo parente, o jovem Montecchio apanha muito sem reagir e aparece com o rosto machucado e ensanguentado. Vendo o amigo desfalecido, Mercúcio reage e briga até a morte. Antes de morrer, subindo as escadas das ruínas de uma espécie de templo, Teobaldo amaldiçoa Capuletos e Montecchios, um dos vários presságios contidos na obra. O momento da morte de Teobaldo da versão de 1996, aliás, é um interpretante claro da obra de Zeffirelli, na qual vemos o amigo de Romeu morrer após subir as escadas de uma igreja.

Com o amigo morto nos braços e um sentimento de culpa que o atormenta, Romeu caça Teobaldo e o mata, mas em *Romeo+Juliet* isso acontece de forma bem mais violenta do que aparece no texto de Shakespeare e na adaptação de Zeffirelli. Tomado pelo ódio, o Montecchio persegue o inimigo de carro pelas ruas de Verona Beach, batendo

propositalmente no veículo do Capuleto até causar um acidente. Em seguida, o marido de Julieta persegue o primo dela já machucado e o mata com vários tiros.



Figura 7: Fúria de Romeu ao matar Teobaldo na versão de 1996
Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor

3 Amor, morte e sacrifício

3.1 Amor

Romeu e Julieta tornou-se um símbolo da idealização do amor, sem dúvida concretizado por meio da poesia do texto shakespeariano. Assim, nas adaptações da obra, o maior signo de amor são os diálogos de Shakespeare, mantidos quase sempre de forma resumida, por causa especificidades do Cinema no qual se destaca o icônico (imagem), em detrimento do simbólico (verbal) priorizado pela Literatura.

O que se percebe nas adaptações citadas é a manutenção do texto de Shakespeare de forma mais ou menos integral. Em *Romeo + Juliet*, muitas vezes há o resumo dos diálogos, modificações realizadas com acréscimo de falas que não existem no texto original ou a apropriação da fala de um personagem por outro. Na produção moderna, também há algumas modificações do momento narrativo em que certos diálogos acontecem, mas nas cenas mais decisivas da história os diálogos são mantidos quase que integralmente.

Na obra original, alguns diálogos simbolizam de forma ainda mais forte um amor que chega ao coração por meio dos olhos (a beleza dos jovens é o que faz com que eles se apaixonem) e que não tem tempo para ser realizado, permanecendo sempre perfeito. Nesse sentido, são notórias as falas das cenas do Jardim dos Capuleto e da cena em que Romeu e Julieta acordam pela primeira vez juntos. Nas adaptações de 1968 e de 1996,

os diálogos de Shakespeare são mantidos nos dois momentos, contudo em processos de semiose com diferenças notáveis. Enquanto no filme de Zefirelli todos os elementos confluem para o clima de romantismo, no de Luhrmann a poesia amorosa se mistura ao humor e à violência.

Na adaptação moderna há vários acréscimos significativos em relação ao texto original. Como já citado, na cena do jardim dos Capuleto, por exemplo, Romeu acredita que Julieta aparecerá na Janela e se assusta ao ver a ama. Além disso, mesmo usando as palavras de Shakespeare, os jovens declaram o seu amor na nova versão dentro de uma piscina, em meio a sustos e sendo observados pela câmera de um sistema de segurança. Outro elemento acrescido é o presságio de Julieta, que vê Romeu como um cadáver que se afoga na piscina. Apesar desse momento não existir no original ou na adaptação de Zefirelli, ele não destoia do contexto geral da obra porque o texto shakespeariano é repleto de presságios que antecipam o fim trágico do jovem casal.

Na cena em que Romeu e Julieta acordam juntos pela primeira vez, ao invés do som da cotovia sugerido no texto original e ouvido na adaptação de Zefirelli, na obra de Luhrmann se escuta um barulho que é a porta de entrada para o pesadelo que Romeu, no qual aparece a imagem do Coração de Cristo e em seguida Teobaldo sendo morto a tiros. Nesse sentido, a adaptação de Luhrmann intensifica os elementos de humor e medo que existem no texto de Shakespeare ao acrescentar momentos que não existiam na obra original. Apesar disso, a presença dos diálogos shakespearianos, em alguns momentos-chave de forma integral, faz com que o maior signo da história ainda seja o amor.

3.2 Sacrifício

A história de Romeu e Julieta criada por Shakespeare fala do sacrifício de dois jovens para a salvação das suas famílias. É para que o ódio entre Montecchios e Capuletos tenha fim que o casal morre. No texto original, assim como no filme de Zefirelli, alguns signos representam o sacrifício do casal, contudo esse aspecto da obra é potencializado na adaptação de Luhrmann, por meio de símbolos do Cristianismo.

No texto de Shakespeare (2002, p. 111), a última cena traz um diálogo entre Montecchios, Capuleto e o príncipe de Verona que mostra que a morte dos jovens foi o sacrifício necessário para o fim do ódio entre as famílias:

Capuleto - Ó irmão Montecchio, dá-me tua mão!Este é o dote de minha filha, pois nada mais posso rogar.

Montecchio – Mas eu posso oferecer-te mais. Mandarei levantar-lhe uma estátua de ouro puro, para que, enquanto Verona assim se chamar, nenhuma estátua seja mais apreciada do que a da constante e fiel Julieta.

Capuleto – Iguamente rica será a de Romeu ao lado de sua senhora. Pobres vítimas de nossa inimizade!

Príncipe – Uma lúgubre paz acompanha esta alvorada. O sol não exibirá seu rosto por causa do nosso luto. Saiamos daqui para falar mais demoradamente sobre estes tristes acontecimentos. Uns serão perdoados e outros punidos, pois nunca houve história mais triste do que esta de Julieta e Romeu.

A adaptação de Zefirelli ressignifica essa ideia de que o ódio das famílias chegou ao fim através de uma imagem: Montecchios e Capuletos, lado a lado, entram no túmulo dos jovens. Primeiro os senhores, que param e se olham, em seguida as senhoras, que repetem o mesmo gesto, e por fim os servos dos dois lados que se abraçam. Nesse momento final do filme, o que se vê é a uniformidade das cores escuras, azul e preto, que significam que o luto é de todos e que não há mais citada divisão cromática (laranja *versus* azul).

Romeo+Juliet não traz de maneira tão explícita quanto o texto original e o filme de Zefirelli que a morte dos jovens resultou na conciliação das famílias, mas associa durante todo o filme, por meio de símbolos, a morte dos jovens a um sacrifício comparado ao de Jesus Cristo. Ou seja, assim como Cristo morreu pela redenção da humanidade, o casal perdeu a vida para que a paz seja restabelecida em Verona Beach. Essa ideia é construída por meio de imagens como a de Jesus e Maria e, principalmente, por meio da imagem da cruz.

O primeiro elemento simbólico com o qual nos deparamos é a cruz que forma o título da adaptação: *Romeo+Juliet*. Na citada primeira cena do filme, vemos dois edifícios que representam Montecchios e Capuletos e, entre eles, uma estátua do Cristo. Depois, a todo o momento, somos cercados por símbolos cristãos, como a imagem de Cristo na camisa de Teobaldo na primeira cena de enfrentamento dos rivais, o oratório do quarto de Julieta, imagens de anjos, entre outros. A imagem da cruz e de armas (violência) está na capa do DVD da Edição Especial do filme.

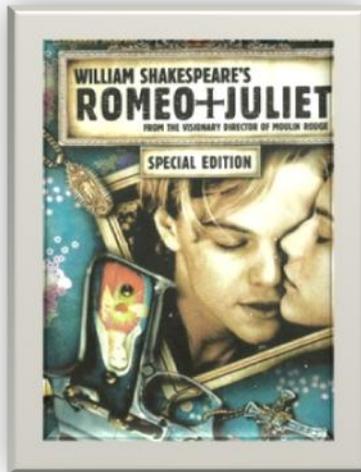


Figura 8 – Capa do DVD de *Romeo+Juliet*

Fonte:Imagem da capa do DVD da Edição Especial de *Romeo + Juliet*, digitalizada pelo autor.

Entre os símbolos cristãos, é a cruz, como maior representação da expiação de Jesus, o signo de sacrifício mais significativo da adaptação. Além de estar presente no título, ela está em um colar que Julieta entrega a Romeu na cena do jardim dos Capuleto (o crucifixo também aparece no pescoço de Julieta na versão de Zeffirelli), em uma enorme tatuagem desenhada nas costas de Frei Lourenço (Ver Figura 9), na igreja, além de se destacar na cena em que Romeu vai ao mausoléu em que Julieta é velada, no qual aparecem dezenas de cruzeiras iluminadas, um cemitério de luzes (Ver Figura 10).



Figura 9: Tatuagem de Frei Lourenço

Fonte:Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor.

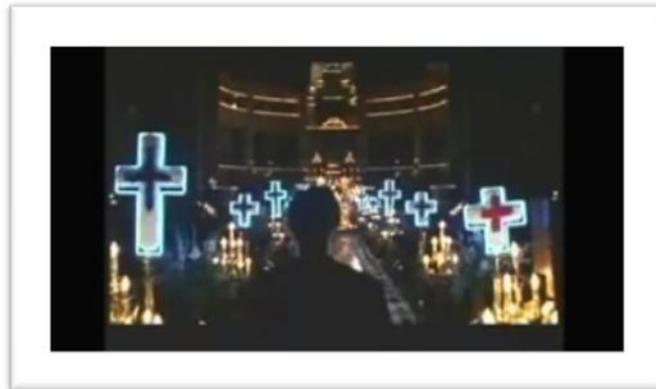


Figura 10: Velório de Julieta

Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor.

A cenada morte é a concretização sacrifício do casal e também é atualizada na versão de Baz Luhrmann. Enquanto no texto de Shakespeare e na versão de Zefirelli Julieta, ao ver Romeu morto depois de beber veneno, enfia uma adaga no coração - signo de sacrifício por amor (Ver Figura 11) – a jovem na versão de 1996 tira a própria vida com um tiro na cabeça, uma moderna forma de suicídio (Ver Figura 12).



Figura 11: Morte de Julieta na versão de 1968.

Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo and Juliet* feito pelo autor.



Figura 12: Morte de Julieta na versão de 1996.

Fonte: Print screen da tela de exibição de *Romeo + Juliet* feito pelo autor.

Além disso, a produção moderna cria a expectativa de que a história, que trouxe tantas modificações em relação ao texto original, também poderia ter um final bem diferente, quem sabe com os jovens vivos e felizes. Assim, Julieta dá sinais de que vai acordar antes que Romeu tome o veneno. A Capuleto, aliás, desperta no momento em que seu amado ainda ingere a bebida mortal, ou seja, o filme dá aos apaixonados um último sopro de vida juntos, mas quebra a esperança de um final feliz, decidindo manter a essência trágica do texto de Shakespeare: a morte de Romeu e Julieta que, em catarse, pagam pelo ódio das duas famílias e reestabelecem a paz entre elas.

Conclusão

A adaptação de Romeu e Julieta feita pelo diretor austríaco Baz Luhrmann representa não só o texto original de Shakespeare, mas também a adaptação de Franco Zeffirelli por meio da semiose de elementos signícos contidos nas duas obras. Além disso, a versão moderna da tragédia acrescenta à história muitos elementos que potencializaram significações existentes no texto original, relacionados notadamente à violência gerada pelo ódio existente entre as famílias Montecchio e Capuleto e ao sacrifício (inconsciente) realizado pelos jovens apaixonados para que a paz seja restabelecida.

Notamos que o filme moderno é construído em um duplo movimento típico do processo de semiose, o olhar para o passado e o desenvolvimento deste em direção ao futuro. Ou seja, o signo interpretante só é gerado a partir do que já foi feito, mas é mais

complexo por acrescentar elementos novos ao signo anterior. Assim, *Romeo+Juliet*, mantém de maneira geral os diálogos de Shakespeare e a sequência narrativa, contudo faz tudo isso com um tom muitas vezes paródico e perturbador por seu ritmo frenético e pela multiplicidade de imagens e cores que coloca diante de nós.

Ao assistir à adaptação de Baz Luhrmann, encontramos sim a história de amor de dois jovens que morreram por causa do ódio de suas famílias, com muitas cenas que mantém a poesia da obra de Shakespeare, mas essa versão, que se propõe moderna, não só nos trouxe os índices dessa contemporaneidade como decidiu brincar com o tempo mantendo as falas do original que, em muitas cenas, soam destoantes em nossos ouvidos.

Além disso, a adaptação moderna trouxe de maneira enfática a mistura de dois signos de muita força na sociedade contemporânea: violência e religiosidade. Ao assistir o filme, vemos armas sendo carregadas em punho naturalmente (mais um estranhamento) e notadamente imagens de Cristo e sua cruz que parecem estar em todas as partes, anunciando a morte e o sacrifício dos jovens apaixonados com crucifixos expostos em pescoços, no meio da rua, na limusine dos Capuleto, nas costas do frei, na roupa de Teobaldo, no mausoléu de Julieta e no título da obra.

Por meio dessa análise, concluímos que na adaptação de 1996 existe uma riqueza de significações que passam por representações icônicas, indiciais e destacadamente simbólicas. Esses interpretantes dos signos que a antecedem criaram uma obra híbrida e que representa bem a ideia de que a adaptação é um processo criativo. Como um interpretante, ela representa o signo anterior apenas em determinados aspectos. Se não fosse assim, teríamos uma cópia e não uma recriação.

Referências

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

NOTH, Winfried. **Panorama da Semiótica**: de Platão a Peirce. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIRCE, Charles Sandres. **Semiótica e filosofia**: introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

ROMEO + JULIET. Direção: Braz Luhrmann. Estados Unidos: Century Fox, 1996.

ROMEO AND JULIET. Direção: Franco Zeffirelli. Inglaterra: Paramount Pictures, 1968.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.