



**Larissa Rumiantzeff**

**“There’s a place for us”: a questão da  
imigração em adaptações de *West Side  
Story* nos séculos XX e XXI**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins  
Coorientador: Leonardo Bérenger Alves Carneiro

Rio de Janeiro  
abril de 2023



**Larissa Rumiantzeff**

**“There’s a place for us”: a questão da  
imigração em adaptações de *West Side  
Story* nos séculos XX e XXI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Letras/Estudos da  
Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da  
PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

**Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins**

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Leonardo Bérenger Alves Carneiro**

Coorientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Anna Stegh Camati**

UNIANDRADE

**Davi Pinho**

UERJ

**Teresa Dias Carneiro**

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de abril de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor/a e do(s) orientador(es) e da universidade.

## Larissa Rumiantzeff

Graduou-se em Bacharelado em Letras - Tradutor (Inglês - Português) na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2008. Nos 12 anos entre a graduação e o mestrado, explorou diferentes interesses profissionais, como tradutora, intérprete e professora de idiomas, chegando a cursar intercâmbios acadêmicos em Victoria, Vancouver e Toronto, no Canadá. Publicou seu livro de estreia em 2019, uma adaptação do diário de seu intercâmbio para os Estados Unidos intitulada *Dramalhama*. Em 2001, publicou mais uma adaptação, dessa vez do balé *O Quebra-Nozes*: a noveleta *A debutante e o Quebra-nozes*, com um protagonista PCD (pessoa com deficiência) pela editora Se Liga Editorial, voltada para o público jovem e que traz grupos minoritários para o protagonismo. Interessasse por pesquisas inseridas no campo dos Estudos de Adaptação e Estudos de Shakespeare, alinhadas com projetos de adaptação ativista.

### Ficha Catalográfica

Rumiantzeff, Larissa

“There’s a place for us” : a questão da imigração em adaptações de west side story nos séculos XX e XXI / Larissa Rumiantzeff ; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins ; coorientador: Leonardo Bérenger Alves Carneiro. – 2023.

227 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. West Side Story. 3. Estudos da adaptação. 4. Estudos shakespearianos. 5. Virada ativista nos estudos da tradução. 6. Imigração. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Carneiro, Leonardo Bérenger Alves. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 400

## Agradecimentos

Não posso deixar de agradecer, primeiramente, aos meus orientadores, Marcia do Amaral Peixoto Martins e Leonardo Bérenger Alves Carneiro, por simplesmente todo o acompanhamento, pelos conselhos, observações, correções e paciência durante a escrita da dissertação. À professora Marcia, de cuja instrução tive o privilégio de desfrutar desde a graduação em Letras, pelo apoio e a orientação desde o primeiro momento, que acabou me direcionando para os Estudos Shakespearianos e para os Estudos da Adaptação. Também por me incluir no seu grupo de pesquisa e despertar meu interesse em *Romeu e Julieta* e sua adaptação, *West Side Story*. Sobretudo por acreditar no meu potencial e me ajudar a conseguir a bolsa. Ao Professor Leonardo Bérenger, por embarcar nesse projeto conosco, colaborando imensamente com seu apoio inestimável, com seu conhecimento aprofundado da Inglaterra Elisabetana e olhar arguto. E pela paciência durante as revisões de formatação.

Aos professores que contribuíram com conhecimentos valiosíssimos para a minha jornada acadêmica no mestrado, Paulo Britto, Helena Martins, Liana Biar, e Érica Rodrigues, mas sobretudo à professora Teresa Carneiro, pelo privilégio de contar com sua instrução durante os três semestres de aulas do Mestrado, pelo rigor e a dedicação com que acompanhou e avaliou os nossos trabalhos de conclusão de semestre, nos estimulando a publicá-los e apresentá-los.

Estendo minha gratidão também a Anna Stegh Camati e Davi Pinho por se disponibilizarem para a leitura deste trabalho e por aceitarem integrar a arguição de defesa desta dissertação, juntamente com a professora Teresa, que aceitou ser suplente na banca.

Agradeço à minha família, principalmente meus pais, meu [pai]drasto Valdemir Mendes e minha mãe, Maria Rosalice Almeida, por acreditarem em mim, pelo apoio, em todos os sentidos, pela guarida e pela compreensão durante minha ausência, sempre que eu precisava priorizar algum trabalho ou estudo a sair com eles. E também por me trazerem leveza quando eu precisava, e me forçarem a fazer pausas. Mas sobretudo por todo o caminho até chegar aqui.

Ao meu irmão Guilherme Mendes, pela conversa em um momento decisivo que fez toda a diferença para eu me inscrever neste curso. E pela pizza nos dias de entrega de trabalho.

A jornada do mestrado é desafiadora por si só, e seria pior sem companheiros com quem compartilhar as aflições e encorajar durante apresentações, inclusive com críticas construtivas. Mesmo na distância física

imposta pela pandemia, que nos impediu de encontrar pessoalmente, vocês se fizeram presentes. Aos colegas com quem pude trocar conhecimentos e aflições de fim de semestre, Glauber de Souza Lemos, Lúcia Maria dos Santos, Elvis de Souza, Larissa Lins, Carolina Coelho, Natália Klussman e Raquel Masil. Dentre esses eu gostaria de destacar dois: Dafny Hespanhol, que em apenas dois anos passou a representar uma grande amiga, apoio moral, leitora beta, líder de torcida, terapeuta não oficial, e me ensinou muito sobre língua de sinais; e Alessandro Pizziolo, outro amigo incrível, além de apoio moral e acadêmico inestimável que me ajudou absurdamente nessa fase final.

Aos amigos que ajudaram por estarem presentes e por entender minha ausência, oferecendo distrações bem-vindas, memes e conversas inspiradoras, como Cristiane Oliveira, Aline Moura e Ana Paula Mattos, Júlia Drummond (que me fez ver *Romeu + Julieta*), dentre outros.

Aos amigos que singraram os mares do Mestrado antes de mim e serviram de farol na minha vez, seja por assistirem apresentações antes ou por me tranquilizarem em meio a desabafos acadêmicos, como Kleder Gonçalves, Bruno Vianna, Lorena Linck, Fernando Orphao, Ana Luíza Figueiredo e Amanda Fiorani.

À equipe da secretaria do PPGEL, pelo apoio constante aos alunos, com o esclarecimento de dúvidas.

A Waldenor Moraes, pelo apoio e pelos textos enviados no início do curso.

A Raffa Fustagno, pela cabine de imprensa de *West Side Story* que foi decisiva no tema da minha pesquisa.

À CAPES e ao Departamento de Letras da PUC-Rio pela bolsa que me permitiu me dedicar ao curso integralmente, e à professora Liana Biar, por me fornecer as circunstâncias para tentar a bolsa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Rumiantzeff, Larissa. Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora); Carneiro, Leonardo Bérenger Alves (Coorientador). **“There’s a place for us”: a questão da imigração em adaptações de *West Side Story* nos séculos XX e XXI.** Rio de Janeiro, 2023. 227 p. Dissertação de Mestrado Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação tem por objetivo analisar a peça musical *West Side Story* (1957) e suas adaptações fílmicas de 1961 e 2021. A pesquisa, de caráter qualitativo, toma como texto-fonte a tragédia lírica *Romeu e Julieta*, (1595-1596) de William Shakespeare, visando à investigação dos pontos em comum entre as quatro obras que permitem ao espectador identificar a relação entre as diferentes versões do musical e o clássico elisabetano, para então conduzir uma análise comparativa entre essas adaptações quanto às alterações na representação dos imigrantes e da narrativa acerca dos grupos rivais.

Para esse fim, as fontes utilizadas por Shakespeare para a composição de *Romeu e Julieta* foram consultadas, bem como os elementos de outras adaptações dessa peça que, assim como *West Side Story* (1957, 1961 e 2021), transpuseram o enredo da obra para cenários de violência urbana, marginalidade, rivalidade, xenofobia e ineficácia ou negligência das forças policiais em lidar com esses fenômenos sociais. A pesquisa se apoia em um arcabouço teórico triplo, consistindo de Estudos da Adaptação, com os pressupostos de Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2006); Estudos Shakespearianos, com Blakemore Evans (2003), Anna Stegh Camati (2021), e Courtney Lehmann (2010); e dentro dos Estudos da Tradução, o movimento que pode ser denominado Virada Ativista, com Maria Tymoczko (2010), Mona Baker (2010) e Michaela Wolf (2012), bem como a sociologia da imigração aplicada à tradução, para se entender e analisar o cenário político da imigração nos anos 1950 em Nova York, época retratada nas produções do musical. Além dos teóricos mencionados, a dissertação faz uso da massa crítica suscitada pelas adaptações para analisar elementos de representatividade latina na escalação do elenco, na alteração de números musicais quanto à letra e o posicionamento das canções, na presença da língua espanhola em falas dos personagens latinos e nas cenas das produções, com ou sem falas, que direcionem o olhar do espectador para o imigrante e a denúncia da xenofobia entre os séculos XX e XXI.

A análise do corpus indica que as escolhas feitas por Steven Spielberg na direção de *West Side Story* (2021) são produto de seu tempo, estando inseridas nas expectativas do contexto histórico de recepção da obra, e ressaltam o papel e a importância do tradutor e do adaptador enquanto agente de transformações e subversor de narrativas, ainda que o próprio diretor não estivesse ciente da convergência do seu projeto de adaptação com a Virada Ativista dos Estudos da Tradução.

**Palavras-chave:** *West Side Story*; Estudos da Adaptação; Estudos Shakespearianos; Virada Ativista nos Estudos da Tradução; Imigração.

## Abstract

Rumiantzeff, Larissa. Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor); Carneiro, Leonardo Bérenger Alves (Co-advisor). **“There’s a place for us”: the immigration issue in 20th and 21st century adaptations of West Side Story.** Rio de Janeiro, 2022. 227 p. Dissertação de Mestrado Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis analyzes the musical *West Side Story* (1957) and its movie adaptations from 1961 and 2021. Taking William Shakespeare’s lyrical tragedy *Romeo and Juliet* (1595-1596) as the source text, one of the objectives of this qualitative research is to investigate the points of convergence between all four works that allow spectators to identify a relationship among the different versions of the musical, and the Shakespeare play. A comparative analysis is then conducted between these different adaptations to identify how they change the portrayal and representation of the immigrants, and the narrative concerning the rival groups.

To this end, the sources Shakespeare used to write *Romeo and Juliet* were consulted, as were elements of other adaptations of this play that, like *West Side Story* (1957, 1961, and 2021), transpose the story to settings of urban violence, marginalization, rivalry, and xenophobia where these social phenomena are neglected or addressed ineffectually by law enforcement.

This research is supported by a three-fold theoretical framework: Adaptation Studies, based on studies by Linda Hutcheon (2011) and Julie Sanders’ (2006); Shakespeare Studies, especially Blakemore Evans (2003), Anna Stegh Camati (2021), and Courtney Lehmann (2010); and translation scholarship from the “activist turn”, such as Maria Tymoczko (2010), Mona Baker (2010) and Michaela Wolf (2012). It also draws on some ideas from the sociology of immigration applied to translation in order to analyze and understand the political context of immigration in 1950s New York, the period portrayed in the three productions of *West Side Story*. In addition to the theoretical framework mentioned above, this thesis also draws on texts that discuss the adaptations, to examine elements of Latino representation in the casting, the changes to the lyrics of the musical numbers and the order in which they appear, the inclusion of lines in Spanish for some Latino characters, and the scenes, with or without dialogue, that direct the viewers’ gaze to the plight of immigrants and xenophobia in the 20th and the 21st centuries.

The analysis of the corpus indicates that the directorial choices Steven Spielberg made in *West Side Story* (2021) are the product of his time, meeting the expectations of the contemporary context of reception, highlighting the translator's and adapter's role and relevance as agents of narrative change and subversion, even if the director himself was unaware of the convergence of his adaptation project with the “activist turn” in Translation Studies.

**Keywords:** *West Side Story*; Adaptation Studies; Shakespeare Studies; Activist Turn in Translation Studies; Immigration.

<b>1. Introdução.....</b>	<b>14</b>
<b>2. Fundamentação teórica .....</b>	<b>23</b>
2.1. Sobre o conceito de <i>adaptação</i> .....	23
2.1.1. Adaptação segundo Linda Hutcheon .....	26
2.1.2. Adaptação para o teatro musical e para o cinema .....	28
2.1.3. Adaptação segundo Julie Sanders .....	40
2.2. Estudos Shakespearianos .....	48
2.2.1. “O que há em um nome?” Os caminhos e nomes de <i>Romeu e Julieta</i> até Shakespeare .....	48
2.2.2. As faces do Frei Lourenço: o anticatolicismo na Europa e sua repercussão .....	54
2.2.3. A tragédia de <i>Romeu e Julieta</i> de Shakespeare .....	59
2.2.4. “Duas casas, desiguais em dignidade”: o contexto histórico de <i>Romeu e Julieta</i> .....	62
2.2.5. “Pago à tua pobreza, e não ao tino”: os conflitos sociais nas adaptações de <i>Romeu e Julieta</i> .....	65
2.3. A virada ativista .....	68
2.3.1. Maria Tymoczko .....	68
2.3.2. Mona Baker.....	70
2.3.3. Michaela Wolf.....	73
2.4. Lawrence Venuti .....	79
2.5. A virada ativista e a questão da imigração.....	82
<b>3. Adaptações cinematográficas contemporâneas de <i>Romeu e Julieta</i> .....</b>	<b>91</b>
3.1. <i>Romeu + Julieta</i> (1996) .....	91
3.2. Verona e a favela: a violência das gangues no Rio de Janeiro em adaptações nacionais de <i>Romeu e Julieta</i> .....	98
3.2.1. <i>Era uma vez</i> (2008) .....	99
3.2.2. <i>Maré, nossa história de amor</i> (2007) .....	110

<b>4. <i>West Side Story</i> nos palcos e nas telas .....</b>	<b>117</b>
4.1. As origens de <i>West Side Story</i> (1957) .....	118
4.1.1. Sinopse .....	119
4.1.2. “Veja aquela bela garota no espelho”: elementos em comum entre dois clássicos .....	123
4.1.3. O contexto do musical e a história que quase foi outra .....	130
4.1.4. “Por uma ‘pequena’ taxa na América”: o tratamento aos imigrantes nos Estados Unidos nas letras do musical .....	133
4.1.5. Reação a <i>WSS1957</i> e crítica .....	144
4.2. A primeira adaptação fílmica: <i>West Side Story</i> em Hollywood .....	146
4.2.1. Racismo e colorismo em Hollywood, e seu reflexo na adaptação de um clássico para o cinema .....	152
4.2.2. “Em voz alta, parece melodia”: alterações nos números e letras de música para o filme .....	155
4.2.3. “Uma vez gravado em película, está gravado para sempre”: o perfeccionismo de Robbins e suas consequências práticas .....	164
<b>5. <i>WSS2021</i> e a transformação da narrativa sobre os imigrantes .....</b>	<b>171</b>
5.1. O <i>Zeitgeist</i> do novo século .....	171
5.2. Paralelos com <i>Romeu e Julieta</i> em <i>WSS2021</i> .....	176
5.3. A importância do Lincoln Center para a criação da narrativa em <i>WSS2021</i> .....	185
5.4. Autenticidade e representatividade .....	188
5.5. Construção de personagens complexos .....	189
5.6. Inclusão de diálogos em espanhol .....	191
5.6.1. Uso da língua materna em situações íntimas .....	191
5.6.2. Código para alienar e impedir a interferência de americanos ....	193
5.6.3. Imitação para marcar racismo e desrespeito contra os porto- riquenhos .....	194
5.6.4. Recurso para marcar exasperação/xingar .....	195
5.6.5. Afirmação de identidade .....	196
5.6.6. Exigência da tradução como estratégia de dominação .....	197
5.6.7. Tradução para o espanhol como mostra de boa-vontade .....	198

5.7. Diálogos expositivos que situam e transformam a narrativa .....	200
5.8. Quando a denúncia de racismo é feita sem palavras .....	201
5.9. Os números musicais de <i>WSS2021</i> .....	201
5.9.1. “Jet Song” .....	202
5.9.2. “America” .....	204
5.9.3. “Gee, Officer Krupke” .....	206
5.9.4. “Cool” .....	207
5.9.5. “I feel pretty” .....	209
5.9.6. “Somewhere” .....	210
<b>6. Análise dos dados .....</b>	<b>211</b>
6.1. Um retrato diferente dos porto-riquenhos no século XXI .....	211
6.2. O retrato da marginalidade nas três adaptações nacionais de <i>Romeu e Julieta</i> no século XXI .....	215
<b>7. Considerações finais .....</b>	<b>217</b>
<b>8. Referências bibliográficas .....</b>	<b>222</b>

*Like Romeo and Juliet*  
*'Twas written in the stars before they even met*  
*That love and fate (and a touch of stupidity)*  
*Would rob them of their hope of living happily*  
*The endings are often a little bit gory*  
*I wonder why they didn't just change their story*  
*We're told we have to do what we're told, but surely*  
*Sometimes you have to be a little bit naughty*

Tim Minchin, “Naughty”

## Introdução

O objeto da minha pesquisa é o filme *West Side Story* (2021), dirigido por Steven Spielberg, que tem como inspiração *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Na peça shakespeariana, a história de amor entre os dois jovens de Verona que dão nome à obra é interrompida e impossibilitada pelo conflito perpétuo entre suas famílias, os Capuleto e os Montecchio. Em *West Side Story* (2021), a tragédia é transposta para a cidade de Nova York na década de 1950. A festa na casa dos Capuleto torna-se um baile estudantil, e em lugar da sacada temos escadas de incêndio. A rivalidade entre as famílias é substituída por uma guerra civil entre dois grupos de imigrantes disputando território, os Jets e os Sharks. Os Jets, filhos de imigrantes caucasianos, são originários de países europeus como Polônia, Rússia e Irlanda. Do outro lado estão os Sharks, porto-riquenhos que emigraram para os Estados Unidos até o início da segunda metade do século XX.

Desde a primeira adaptação de *Romeu e Julieta* para o musical da Broadway *West Side Story*, em 1957, foram feitas outras duas versões cinematográficas, uma em 1961 e outra em 2021. Em cada uma, a narrativa acerca dos imigrantes, sobretudo latinos, era atualizada de acordo com o seu respectivo contexto de recepção. No espetáculo para a Broadway em 1957 e no filme de 1961, ambos os grupos eram retratados como igualmente responsáveis pela tragédia do casal principal; com o recorte de Steven Spielberg em 2021, há uma tentativa deliberada e declarada de subverter essa narrativa a favor dos imigrantes, principalmente os latinos.

Maria Tymoczko declara que “[e]m grande parte, o viés do tradutor é consequência de uma parcialidade na tradução—por definição, um aspecto inevitável da metonímia de qualquer processo tradutório—e da parcialidade na resistência ou em qualquer empreitada ativista”<sup>1 2</sup> (TYMOCZKO, 2010, p. 9).

Nossas escolhas são políticas, e segundo Tymoczko, os tradutores as imprimem nas traduções, conscientemente ou não:

Essa parcialidade não é um defeito, uma falta ou uma ausência na tradução; um elemento necessário da tarefa do tradutor é

---

<sup>1</sup> A tradução desta citação, assim como as demais nas quais não houver indicação do tradutor ou da tradutora, é de minha autoria.

<sup>2</sup> To a large extent the partisanship of the translator results from partiality in translation— by definition an inescapable aspect of the metonymics of any process of translating— and partiality in resistance or any activist endeavor.

fazer escolhas e decidir que partes específicas de um texto e de uma cultura transpor, representar e construir no texto-meta. É a parcialidade que diferencia as traduções, possibilitando sua participação na dialética do poder, no processo de discurso político em curso, e nas estratégias para a promoção de transformação social. Essa flexibilidade torna o ato da tradução inevitavelmente engajado e comprometido, implícita ou explicitamente, mesmo que à revelia dos tradutores.<sup>3</sup> (TYMOCZKO, 2010, p. 9)

Ao inserir a iminência de despejos dos moradores locais em decorrência da construção do Lincoln Center, um complexo de edifícios na área do Upper West Side de Nova York, os dois grupos têm um motivo menos egoísta e superficial para as suas brigas. Há uma tensão permanente diante do perigo de perderem o que têm. Na versão de 2021, os Sharks têm um papel mais simpático e humanizado para o público, o de líderes de uma comunidade latina que sofre com os abusos dos Jets, lidando com a negligência e conivência da polícia com os ataques xenofóbicos contra o comércio latino e os moradores locais. Os Jets, por sua vez, têm seu espaço para se revoltar contra a autoridade policial e a ameaça de mais imigrantes para tomar seu espaço, que já era marginalizado.

A escolha do tema para a dissertação não foi motivada meramente por uma afinidade com os Estudos de Adaptação, nem somente com as obras de Shakespeare. O interesse por cinema, por adaptação e por cultura popular sempre esteve presente em minha trajetória pessoal, e mais tarde, no âmbito profissional. Como escritora, inclusive, meu trabalho também contém narrativas com representatividade e protagonismo de grupos considerados minoritários, com intenção de causar transformações por meio das histórias que escrevo. Sendo assim, após conhecer o trabalho de Maria Tymoczko e Mona Baker, desenvolvi um interesse maior em aplicações práticas de traduções ativistas e no potencial transformador da subversão de narrativas, sobretudo focado na representatividade em adaptações.

Estudar a representação dos imigrantes latinos dentro da esfera da imigração e da xenofobia tem uma relevância pessoal para mim. Pode-se dizer que a forma como entendo minhas origens traçou meu entendimento de mim mesma e do mundo. Sendo neta de um imigrante russo e de uma imigrante alemã, de um lado, e bisneta de imigrantes portugueses no Brasil, de outro, o tema da

---

<sup>3</sup> Such partiality is not a defect, a lack, or an absence in translation; it is a necessary element of the task of the translator to make choices and to decide which specific parts of a text and a culture to transpose, to represent, to construct in the target text. Partialities are what differentiate translations, enabling them to participate in the dialectic of power, the ongoing process of political discourse, and strategies for social change. This flexibility makes the act of translation inescapably engaged and committed, either implicitly or explicitly, even when translators do not set out to be activists.

imigração faz parte da minha própria história. Na qualidade de uma mulher brasileira, latina, falante de português, que foi intercambista nos Estados Unidos, filha de uma brasileira que também fez intercâmbio nesse país, e sobrinha de uma imigrante brasileira em Michigan, o tema do tratamento hostil dispensado à população imigrante, sobretudo latina, me desperta um interesse especial.

Presenciei de perto, como intercambista, a xenofobia contra imigrantes latinos, regulares e ilegais. Morei na cidade de Hood River, em Oregon, nos anos de 2002 e 2003, entre o aniversário de um ano do ataque às torres gêmeas e pouco depois do início da Guerra do Iraque, período durante o qual pude observar de perto o tratamento diferenciado que os estrangeiros recebiam quando eram visitantes, brancos, aprendendo o inglês, comparado ao dispensado a imigrantes. Nesse período, a hostilidade contra estrangeiros era palpável, principalmente contra imigrantes, motivada por fatores econômicos e inflamada pelo pós-11 de setembro, com a guerra ao terrorismo.

Era possível também observar que a animosidade contra a população latina, composta majoritariamente de imigrantes mexicanos na minha cidade, se acentuava em classes mais baixas por fatores econômicos, não se limitando a esse grupo. O clima se assemelhava a uma versão de *West Side Story* sem os números musicais. Estava presente inclusive por parte de figuras de autoridade, na forma da minha primeira família anfitriã, que acusava os imigrantes de roubarem os empregos dos americanos, e de alguns membros do corpo docente da escola, que exigiam que falássemos apenas inglês, e que olhavam os alunos hispânicos com desconfiança. Quando um professor se dispunha a falar espanhol com um aluno latino, como aconteceu comigo uma vez, isso era visto como uma expressão de boa vontade. Isso em uma cidade considerada pequena, com 3.500 habitantes na época. Em 2014, estive na mesma cidade a passeio, e observei a mesma animosidade, às vésperas da eleição de Donald Trump.

Na ocasião do intercâmbio, eu estava na posição da Valentina, personagem criada por Spielberg para a versão de 2021 do musical *West Side Story*. Eu era tão latina quanto os demais latinos da minha escola. Porém, tanto eu quanto a Valentina de Rita Moreno éramos neutras, disfarçadas pela assimilação. Ela, por ter se casado com um “gringo”, como são chamados os caucasianos pelos latinos. Eu, por ter cor de “gringa”, olhos claros e falar inglês.

Os temas da representatividade e da voz dos imigrantes continuam relevantes e atuais. A versão de 2021 de *West Side Story*, embora situada nos anos 1950, em meio ao processo de urbanização do bairro do Upper West Side, não se restringe a essa época, nem ao local, dialogando com o contexto de

recepção. A adaptação foi feita porque existia uma necessidade de releitura dessa história, em meio a um constante cabo de guerra entre políticas favoráveis ou não à imigração: há uma relação inversamente proporcional entre crises financeiras globais e a rigidez de políticas de imigração. Sempre que há uma crise econômica, a hostilidade contra os imigrantes aumenta. Segundo o cientista Reynolds Farley, quando há abundância de recursos, ou seja, prosperidade, “os empresários fazem uma campanha por políticas de imigração liberais, mas quando há abundância de mão de obra, essa energia é convertida em esforços para conter a imigração”<sup>4</sup> (FARLEY, 1999, p. xi).

Na Introdução do livro de *The Handbook of International Migration: The American Experience*, os autores Charles Hirschman, Philip Kasinitz e Josh DeWind deixam clara a relevância do tema dos conflitos étnicos, entre imigrantes e contra imigrantes, e ao declararem que

[o]s Estados Unidos se encontram, mais uma vez, em uma época de crescimento da oposição contra a imigração (...). Com o aumento da quantidade de imigrantes nas décadas de 1970 e 1980, a discussão intelectual e política sobre a imigração para os Estados Unidos também se renovou. Alguns temendo que esses imigrantes vão se tornar iguais a qualquer estadunidense, e outros, que não. Alguns com medo do que os Estados Unidos vão se tornar, em uma era de imigração renovada.<sup>5</sup> (HIRSCHMAN; KASINITZ; DEWIND, 1999, p. 1)

Da mesma forma, a relevância do tema da imigração e da hostilidade seletiva não se limita aos Estados Unidos. O país simplesmente tem mais visibilidade. A questão da imigração e dos conflitos com imigrantes, e de imigrantes entre si, emerge sempre que uma nova guerra eclode no mundo, ou que uma nova crise econômica, guerra ou perseguição política impele os habitantes de um país a emigrarem para outros.

A migração é um tópico controverso de debates políticos, e permanece relevante, inclusive no Brasil. Nosso país foi construído por eles, voluntários e trazidos à força desde a chegada das primeiras caravelas. Temos estados brasileiros caracterizados pela presença maciça de grupos específicos vindos de outros países e seus descendentes. Atualmente, nossa cultura ainda é forjada por

---

<sup>4</sup> Employers will successfully lobby for liberal admission policies while in times of labor surplus, efforts to curtail immigration will continue to percolate.

<sup>5</sup> The United States is once again in an era when opposition to immigration is rising (...). As the numbers of immigrants rose during the 1970s and 1980s, there was a renewal of the intellectual and political debate over immigration to the United States. Some people fear that immigrants will become just other Americans, while others fear they will not. Some fear for what the United States is becoming in an age of renewed immigration.

movimentos de imigração e emigração. É bastante comum que brasileiros de classes sociais mais abastadas (média e alta) se sintam no direito de emigrar para os Estados Unidos, para Portugal e para o Canadá, entre tantos outros países ditos desenvolvidos, em busca de uma vida melhor. Esse mesmo grupo procura ancestrais europeus, no intuito de conseguir passaportes de outras nacionalidades, e de ser o tipo “certo” de estrangeiro, aquele bem aceito no exterior. No entanto, a exemplo da relação com os imigrantes relatada por Hirschman, Kasinitz e Dewind, a relação do Brasil com imigrantes é ambivalente: aqueles que vêm de nações consideradas desenvolvidas são bem recebidos, principalmente se trouxerem capital. Contudo, recebemos com hostilidade imigrantes venezuelanos, cubanos ou haitianos e de países africanos, atribuindo a eles doenças e aumento da pobreza, da criminalidade e da desigualdade social.

Outro tema presente, tanto em *Romeu e Julieta* quanto em suas adaptações, e que infelizmente segue relevante no Brasil e no mundo, é a polarização e o extremismo. Em *Romeu e Julieta*, Mercúcio esbraveja, com seu último fôlego: “Malditas sejam vossas duas casas!”<sup>6</sup>(III.i.97). A rixa entre as famílias Capuleto e Montecchio é aterradora e causa suficientes estragos para motivar Frei Lourenço a celebrar o casamento de *Romeu e Julieta*, apesar do seu teor intempestivo: “A aliança que desejas celebrar/Pode extinguir a rixa familiar” (II.iii.96).

Da mesma forma, a polarização e o extremismo fazem parte da história do Brasil, tornando *Romeu e Julieta* perene e relevante também aqui. Não por acaso, há tantas adaptações da obra situadas em favelas brasileiras, em meio à violência urbana, enquanto as autoridades pouco fazem para resolver os conflitos. A polarização também faz parte da nossa realidade no que diz respeito a afiliações políticas e ideologias. A exemplo dos conflitos urbanos entre as famílias de Romeu e Julieta pelas ruas de Verona, vivenciamos transtornos públicos quando essa rivalidade atingiu a escala política.

Na adaptação de *West Side Story* (2021) de Steven Spielberg, os Jets se acham merecedores de todos os direitos como americanos, para quem dilapidar o patrimônio público e comércios locais é um meio em nome de um fim: expulsar o inimigo, os porto-riquenhos. Nos dias atuais, essa polarização e relativização de atos violentos existe desde a colonização. No Brasil, essa polarização atingiu seu ápice com a tomada de prédios e espaços públicos por uma parte da população, a ponto de subverter a ordem pública.

---

<sup>6</sup> Todas as referências à tradução de *Romeu e Julieta* serão à edição publicada pela Penguin Companhia, traduzida por José Francisco Botelho.

Na ficção e na realidade, a narrativa de um dos grupos gira em torno do medo, e dá conta de um inimigo, o outro lado, que deve ser expulso ou eliminado. Em *Romeu e Julieta*, bem como em suas adaptações (incluindo as versões de *West Side Story*) e na realidade, a disputa entre dois lados rivais também subverte a ordem e expõe a ineficiência e possível convivência daqueles responsáveis por mantê-la.

Dentre os objetivos deste trabalho, o primeiro é retratar a construção da imagem dos imigrantes em três produções de *West Side Story* nos séculos XX e XXI e também observar a forma como esse retrato se altera ao longo dos 60 anos entre a primeira e a última versões. A análise se concentrará na influência da alteração da representação dos imigrantes latinos na construção da narrativa.

O segundo objetivo é argumentar que a versão de 2021 de *Amor, sublime amor*, ou *West Side Story*, título que será adotado ao longo desta dissertação (além de *WSS2021*), é compatível com um projeto de adaptação engajada, à luz da chamada virada ativista dos Estudos da Tradução (TYMOCZKO, 2010; WOLF, 2012). Para tal fim, as duas produções cinematográficas de *West Side Story*, a de 1961 e a de 2021, são contrastadas, com foco específico na forma como os imigrantes são representados em cada uma. Pretendo também dialogar com os estudos sociológicos e mostrar quais seriam as narrativas acerca de imigração presentes e subvertidas em *West Side Story* (2021).

Busco também mostrar como as escolhas criativas feitas pelo diretor Steven Spielberg, como, por exemplo, a inclusão de falas em espanhol, escalação de atores e equipe latinos e/ou com ascendência latina (de origem porto-riquenha, cubana, nicaraguense e até brasileira), bem como a opção por não usar legendas para traduzir eventuais falas em espanhol, não são apenas recursos de recriação comuns em uma adaptação produto de seu tempo, segundo Hutcheon (2011), mas vão além. A obra resultante pode ser entendida, do ponto de vista dos Estudos da Tradução/Adaptação, como fruto de um projeto que se alinha às premissas da ética da diferença proposta por Lawrence Venuti (2019) e da análise de narrativas de Mona Baker (2010). Ambos os teóricos apresentam perspectivas segundo as quais o tradutor e o intérprete, e aqui acrescento o adaptador, têm um papel transformador nas narrativas e na sociedade, e suas propostas apresentam uma sintonia e se complementam. Baker propõe questões de pesquisa que auxiliam na identificação de projetos de tradução ativista, questões essas que adaptei para a minha análise de *WSS2021*.

- Que tipo de textos os membros dessas comunidades selecionam para traduzir?

- Eles florem algumas narrativas para dar voz aos marginalizados, e uma chance melhor de serem ouvidos? Se sim, como?
- Eles omitem ou acrescentam material no corpo do texto (filme) ou se escoram em paratextos para guiar a interpretação do leitor de cada narrativa?

Outro objetivo é mostrar que esse projeto ativista para *West Side Story* teve início nas versões anteriores, ainda que de forma rudimentar, visto que, pela primeira vez, verificava-se algum protagonismo de personagens não caucasianos e a escalação de uma atriz porto-riquenha para um papel coadjuvante.

Para refletir sobre o conceito de adaptação, recorri à pesquisa de Linda Hutcheon (2011), que dialoga em muitos aspectos com a definição de Julie Sanders (2006), principalmente no que tange à transformação e recriação da obra durante o processo de adaptação, a fim de se adequar à época e ao local de recepção. Sanders afirma, por exemplo, que a adaptação pode ser “uma prática transpositiva, lançando um gênero específico em outro modo genérico, em um ato de revisão em si”<sup>7</sup> (SANDERS, 2006, p. 18), e Hutcheon segue em paralelo, observando que a “transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, ‘reformatação’” (HUTCHEON, 2011, 39-40). No entanto, há uma discrepância entre as duas em um ponto significativo para este trabalho, pois enquanto Sanders propõe uma divisão entre adaptações e apropriações, segundo critérios que devem ser preenchidos para que um produto seja visto como uma coisa ou outra, Hutcheon considera a apropriação um ato integrante do processo de adaptação: “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Esse ponto de contenção vai de encontro ao objeto desta pesquisa, visto que, enquanto para Hutcheon, as três produções de *West Side Story* são inegavelmente adaptações, por conterem elementos que possibilitam o reconhecimento da obra inspiradora, Julie Sanders já não as classifica como tal, e enquadra a obra como texto incorporado, uma subdivisão da categoria apropriações.

---

<sup>7</sup> a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself.

No campo dos Estudos Shakespearianos, utilizo o trabalho de Anna Camati (2021) e de Blakemore Evans (2003) para discutir os elementos presentes na obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a fim de relacioná-los posteriormente com elementos presentes em outras adaptações da peça, inclusive no Brasil, e com as três produções de *West Side Story*. São identificados elementos recorrentes entre essas adaptações da obra shakespeariana que apresentam pontos em comum com a peça musical e os dois filmes, como, por exemplo, o motivo apontado em cada uma como responsável pelo conflito entre os grupos rivais.

Quanto aos Estudos Sociológicos, foi fundamental o trabalho de Carter Lindberg (2017), de Chris Fitter (2000) e de Courtney Lehmann (2010) sobre as questões sociais e raciais presentes na Inglaterra elisabetana, e que permeiam a obra de Shakespeare, inclusive *Romeu e Julieta*, que é parte do objeto deste estudo. Nesse ponto, meu foco é na recepção e tratamento dos imigrantes na Inglaterra elisabetana. Também busco estabelecer um diálogo com a perspectiva sociológica acerca da imigração nos séculos XX e XXI especialmente nos Estados Unidos, onde *West Side Story* é ambientada.

A quarta ponta do arcabouço consiste na virada ativista, no âmbito dos Estudos da Tradução, com as autoras Maria Tymoczko (2010) e Michaela Wolf (2012). Procuo articular a visão de Tymoczko acerca do que seriam traduções ativistas com as propostas de Lawrence Venuti (2019) e Mona Baker (2010) para identificação e subversão de narrativas, de modo a aplicá-las à representação dos imigrantes caucasianos e latinos em cada uma das três produções de *West Side Story*, bem como às alterações feitas pelo diretor Steven Spielberg na versão de 2021.

Esta dissertação é constituída por uma introdução, cinco capítulos de desenvolvimento e considerações finais. No primeiro capítulo, apresento meu aporte teórico, estruturado em quatro partes. O segundo capítulo é dedicado à discussão de *Romeu e Julieta*, a peça de Shakespeare que deu origem à adaptação. Nesse capítulo, reservo uma seção para a peça em si, com a sua trama e algumas análises críticas de temas presentes na peça, e outra seção para algumas adaptações fílmicas da obra shakespeariana que optaram por focar o conflito social e étnico, a exemplo de *West Side Story*. As obras escolhidas foram a norte-americana *Romeu + Julieta* (1996), com direção de Baz Luhrmann, e duas produções nacionais, o musical *Maré, nossa história de amor* (2007), dirigido por Lúcia Murat, e *Era uma vez* (2008), de Brenno Silveira.

O foco do terceiro capítulo é a versão musical de *West Side Story*, (1957) que deu origem às produções cinematográficas de 1961 e 2021. O quarto capítulo foi dedicado à discussão da produção de *West Side Story* de 1961, o contexto da época e sua importância na ocasião, bem como as alterações em relação ao musical de 1961 que foram feitas com o intuito de transformar a narrativa acerca dos imigrantes e aquelas que não foram possíveis naquela ocasião.

No quinto capítulo, discuto a versão de 2021 e o impacto das escolhas feitas sob a direção de Steven Spielberg em termos de elenco, músicas, intérpretes e tradução, a fim de transformar a narrativa acerca dos Sharks, dos Jets, e dos imigrantes dentro da obra. Além disso, debato também a intenção do diretor e dos roteiristas envolvidos, e a recepção da crítica e do público diante dessas alterações. No sexto capítulo, conduzo uma análise aprofundada das informações apreendidas. Por fim, nas Considerações Finais, relato as conclusões a que cheguei a partir da análise das duas produções fílmicas de *West Side Story* quanto à forma como o conflito social e étnico foi explorado, à luz da situação socioeconômica da cultura alvo e das suas respectivas épocas de recepção.

O conflito entre Capuletos e Montecchios, e posteriormente, entre Sharks e Jets em cada nova versão de *West Side Story*, será relevante enquanto existir polarização, causando estragos e mortes, e as diferenças sociais e as crises econômicas nos fizerem migrar, de um lugar para um novo, em busca de uma nova vida. Histórias como *West Side Story* se manterão cada vez mais atuais, enquanto uns grupos se acharem mais dignos e merecedores de dignidade do que outros. E histórias como *Romeu e Julieta* serão perenes enquanto os conflitos e o discurso de ódio contra a diferença permearem e comprometerem as relações humanas.

## 2

### Fundamentação teórica

#### 2.1

##### Sobre o conceito de *adaptação*

Uma convenção recorrente em narrativas de ficção é a dos gêmeos que trocam de lugar. A ideia de dois seres simultaneamente tão semelhantes e distintos entre si tem algo que nos fascina e repele. Em diversos gêneros da ficção, seja em novelas, filmes, séries, é frequente que os acontecimentos sejam impulsionados quando um dos gêmeos ocupa o lugar do outro e instaura o caos, sem que para isso um deles seja necessariamente o vilão. Em *A comédia dos erros*, de Shakespeare, a confusão feita pelos demais personagens entre os gêmeos protagonistas Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa e seus respectivos servos, também gêmeos e homônimos, move os acontecimentos da trama.

A forma como o público recebe uma adaptação muitas vezes se assemelha a uma trama farsesca em que um dos gêmeos se faz passar por outro, de forma altruísta ou maliciosa, e os demais ao seu redor simultaneamente se espantam com a semelhança entre o produto adaptado e o texto de origem, e se ressentem dos pontos em que não se parecem, tratando esse produto como impostor. Charlie Kaufman e Spike Jonze estabeleceram esse paralelo na comédia *Adaptação* (2003), em que dois gêmeos roteiristas têm visões diferentes de como criar e adaptar uma história, ao mesmo tempo que eles próprios representam duas facetas da adaptação. O “intruso” pode estar em tal situação para comentar ou ressignificar o anterior, ou mesmo melhorá-lo, onde o anterior foi restrito pela época, pelo contexto social, entre outros possíveis motivos, mas já começa “errado” aos olhos dos apreciadores da obra de origem e submetido ao crivo do senso comum, pelo crime inafiançável de assumir o lugar sagrado de um original e ameaçar sua existência.

No entanto, a história das adaptações não surge com o advento do cinema, e não deve ser limitada à relação entre filmes e romances. Linda Hutcheon (2011) lembra que a adaptação sempre teve um papel fundamental na imaginação humana, em todas as culturas. Desde os primeiros humanos que contavam, à luz de uma fogueira, como capturaram uma caça, ou que perigos evitar, “não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar — ‘ajustar’ as histórias para que agradem ao seu novo público”

(HUTCHEON, 2011, p. 10). Essa mudança de público-alvo é, de fato, uma das principais motivações das adaptações.

Há diferentes concepções de adaptação, enquanto produto e processo, e pouco consenso a respeito do assunto. Segundo Linda Hutcheon (2011), a definição de adaptação enquanto produto e processo garante uma abordagem mais completa das suas dimensões. A adaptação como produto é vista como “uma transcodificação extensiva e particular” (HUTCHEON, 2011, p. 47), enquanto a adaptação como processo diz respeito à “reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p. 47), ou seja, às várias camadas de textos recontados que acessamos quando temos contato com uma adaptação. Para a autora,

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

Julie Sanders (2006) e Linda Hutcheon (2011), duas referências fundamentais nos Estudos de Adaptação, estabelecem um tipo de diálogo entre suas definições desse tipo de reescrita. Sanders afirma, por exemplo, que a adaptação pode ser “uma prática transpositiva, lançando um gênero específico em outro modo genérico, em um ato de *re-visão* “(*re-vision*)”<sup>8</sup> (SANDERS, 2006, p. 18), ao passo que Hutcheon compreende a adaptação como uma transposição dentro da mesma mídia ou de uma mídia para outra, e que sempre significa mudança ou algum tipo de reformatação (HUTCHEON, 2011, 39-40).

No entanto, Sanders propõe uma distinção entre adaptações e apropriações, segundo critérios bem definidos que devem ser atendidos para que um produto seja visto como uma coisa ou outra, e defende a importância da clareza dessas distinções entre as práticas criativas, apesar de reconhecer que a prática e os efeitos da adaptação e apropriação se relacionam e intercambiam de diversas formas. O principal critério de identificação, para a autora, diria respeito à explicitação, ou não, da relação com um texto de origem, visto que, em uma apropriação, “a indicação ou o reconhecimento do(s) texto(s) apropriado(s) nem

---

<sup>8</sup> a transpositional practice, casting a specific genre into another generic mode, an act of re-vision in itself.

sempre é feita de forma tão clara como no processo de adaptação”<sup>9</sup> (SANDERS, 2006, p. 26).

Linda Hutcheon, por sua vez, não separa uma prática da outra, por considerar a apropriação um ato integrante do processo de adaptação: “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

Outra distinção não apaziguada nos Estudos de Adaptação é entre o que é tradução e o que é adaptação. Assim como a adaptação, a tradução também enfrenta a desconfiança do público-alvo quando as discussões a seu respeito se deparam com o público geral ou com estudiosos essencialistas, acostumados a desmerecê-las como perpetuamente em dívida com um original. Além disso, traçar uma fronteira nítida entre o que seja tradução e o que seja adaptação é uma tarefa mais complexa do que pareceria a um primeiro olhar, devido a fatores como a multiplicidade de critérios de identificação segundo diferentes teóricos, nem sempre convergentes, devido à porosidade dessas fronteiras, que escapam ao mapeamento, e à multiplicidade de propostas tradutórias, com graus variados de proximidade da obra de partida. É importante salientar ainda que há teóricos e estudiosos que, por considerarem todo processo tradutório como transformação, não procuram estabelecer formas de diferenciar e definir “tradução”, “adaptação”, “tradução e adaptação”, “reconto” e outras formas de reescrita desse tipo.

O próprio termo *tradução* escapa a uma definição única, com significados distintos de uma civilização para a outra, variando da literal à mais livre e mais próxima do que alguns entendem por adaptação. Yves Gambier (2018) critica uma visão única e essencialista de tradução, e discute a multiplicidade de termos e conceitualizações da palavra, observando que os termos utilizados para tradução em línguas não europeias, como japonês, chinês, javanês, hindu e tagalog, apresentam significados completamente distintos entre si, cada qual relacionado à forma como aquela cultura entende a atividade tradutória. Em chinês, por exemplo, o termo para tradução é *fan-yi*, no sentido de cambalhota, virada ou troca de um pelo outro. Em hindi são empregadas diversas palavras para definir tradução, *anuvād* (“dizer depois”), *rupantar* (“assumir outra forma”), termo utilizado para se referir a uma adaptação, e *chaya* (“sombra”), que designa traduções literais. E em tagalog, idioma falado nas Filipinas, a tradução é chamada de

---

<sup>9</sup> the appropriated text or texts are not always as clearly signaled or acknowledged as in the adaptive process.

*pagasalin*, que significa jogar algo de um recipiente em outro (GAMBIER, 2018, p. 26).

Gambier (2018) demonstra ainda que as próprias definições de tradução variam conforme o país, a cultura, a história e a relação daquela cultura com o processo tradutório. Há ainda outros fatores por trás das palavras escolhidas para definir a atividade tradutória, como histórico de colonização, de imigração, de assimilação da língua indígena daquele país, ou a forma como nasceu o idioma. O autor salienta que os termos usados para definir tradução em línguas ocidentais tendem a olhar para semelhanças, ao passo que termos usados em outras culturas eventualmente apontam para as diferenças (GAMBIER, 2018). Trata-se de uma observação interessante, quando se pensa que “a maioria das línguas modernas indo-europeias dá mais destaque à similaridade, daí o papel desempenhado pelo conceito de equivalência na Teoria da Tradução ocidental”<sup>10</sup> (GAMBIER, 2018, p. 33), além de ser relevante tanto para os Estudos de Tradução, como para os Estudos de Adaptação, que frequentemente lidam com uma rejeição guiada por visões essencialistas de ambas as atividades.

Portanto, conforme ressalta o autor, o mero conhecimento desses termos e uma primeira análise bastam para uma compreensão não essencialista sobre a tradução. Afinal de contas, se não há uniformidade sequer na escolha da palavra e no conceito de tradução, como seria possível afirmar que há um sentido universal e uma correspondência perfeita entre palavras que possibilitem o “transporte” de significado de uma língua para outra?

### 2.1.1

#### **Adaptação segundo Linda Hutcheon**

Linda Hutcheon (2011) explica que a adaptação é considerada *uma entidade ou produto formal*, “[...] uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29) e que tal transposição pode assumir diferentes formas e acarretar alterações no produto adaptado, como a mudança de mídia, de gênero narrativo, alteração de contexto, de ponto de vista, “podendo também significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (HUTCHEON, 2011, p. 29).

---

<sup>10</sup> most of the modern Indo-European languages give more prominence to similarity, hence the role played by the concept of equivalence in Western translation theory.

A autora apresenta três critérios para a identificação de uma adaptação, segundo os quais trata-se de:

- uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (HUTCHEON, 2011, p. 30)

Em outras palavras, a adaptação pode ser definida, em primeiro lugar, como uma transposição de uma história de uma mídia ou meio para outro, feita mediante uma transformação, e com diversos fins. Um deles pode ser “suplantar econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptado é tão comum quanto a de prestar homenagem” (HUTCHEON, 2011, p. 44-45).

A autora complementa dizendo que, durante essa transposição, “as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção” (HUTCHEON, 2011, p. 54). Isso, por si só, já pressupõe que o produto adaptado não será idêntico ao original. Mais do que isso, é possível dizer que essa mudança “é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 17).

Na definição e discussão de Linda Hutcheon (2011), há um enaltecimento tanto da diferença como da repetição, como na afirmação de que as adaptações “também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido” (HUTCHEON, 2011, p. 202). A autora afirma, ainda, que o adaptador teria o intuito de estabelecer “‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante” (HUTCHEON, 2011, p. 32). A diferença entre o produto original e o adaptado se acentuará, dependendo da época, do local, e da cultura para onde for adaptado. Isso, porque, para Hutcheon, “ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos de recepção e produção” (HUTCHEON, 2011, p. 54).

## 2.1.2

### Adaptação para o teatro musical e para o cinema

Segundo a autora Deborah Cartmell, a inovação e a tecnologia costumam enfrentar resistência e ceticismo desde os primórdios da civilização. Platão afirmava, com pavor, que o advento da escrita extinguiria a arte da memória (CARTMELL, 2012, p. 1). Cartmell complementa que esse temor se transformou, ao longo dos séculos, sempre que um avanço era apresentado:

a fotografia poderia representar o fim da pintura; os carros, o fim dos cavalos; e os filmes, dos livros. Em um paralelo impressionante com o medo das pessoas, em sociedades desprovidas de tecnologia, de que a fotografia destruiria a alma, alguns acreditavam, no início, que o filme sugaria a vida do texto literário.<sup>11</sup> (CARTMELL, 2012, p. 1-2)

A sociedade ocidental pós-romântica se acostumou a ver histórias se repetindo, sendo contadas e recontadas em diferentes gêneros e meios, afetadas por diferentes ideologias. Os vitorianos, por exemplo,

tinham o hábito de adaptar quase tudo – e para quase todas as direções possíveis; as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças e *tableaux vivants* eram constantemente adaptados de uma mídia para outra”. (HUTCHEON, 2011, p. 11)

Ao falarmos de adaptações, é importante ressaltar que elas não se limitam à transposição do romance para o formato fílmico. *Romeu e Julieta*, por exemplo, um dos objetos de estudo deste trabalho, teve formato de ficção escrita e de poema longo até se tornar a peça de William Shakespeare, e após o sucesso em formato teatral no período elisabetano, foi reescrita e reapresentada no mesmo meio por outros dramaturgos, publicada em formato de prosa, referenciada em letras de canções, em balé, em teatro musical e ópera, telenovelas e programas televisivos de comédia, além do cinema. Em cada uma dessas versões, a relação com texto-fonte pode ter um grau de explicitude maior ou menor.

Além disso, pode-se dizer que tanto o musical *West Side Story*<sup>12</sup> (1957) quanto suas adaptações fílmicas de 1961 e 2021, dirigidas pela dupla Jerome

---

<sup>11</sup> photography could be the ruination of painting; the car of the horse; and the film of the book. In a remarkably similar manner to the fear of people in societies without technology that photography would kill the soul, film was initially regarded by some as sucking the life out of a literary text (CARTMELL, 2012, p. 1-2)

<sup>12</sup> Para fins de clareza, a sigla WSS1957 será usada em referência ao musical de 1957, exceto quanto explicitado de outra forma. Para as adaptações fílmicas de 1961 e 2021, serão usadas as abreviações WSS1961 e WSS2021, exceto quando o nome aparecer em citações.

Robbins e Robert Wise, e por Steven Spielberg, respectivamente, devem sua existência a adaptações de *Romeu e Julieta*, sobretudo musicais, que transpuseram os solilóquios da peça para as letras das canções.

Nesta seção, abordarei primeiro a adaptação para o teatro musical e filmes musicais antes de mencionar o estudo de adaptações cinematográficas, sempre com foco em adaptações de *Romeu e Julieta*. Em termos de musicais (teatro ou filme) meu enfoque principal será na adaptação nacional *Romeu e Julieta ao som de Marisa Monte* (2018) e em *West Side Story* (1957).

Adrian Poole (2005), em sua Introdução a um volume de *Romeu e Julieta*, comenta a íntima relação entre adaptações da peça de Shakespeare e o teatro musical:

Aliás, a grande história de amor contada por Shakespeare inspirou peças musicais de vários artistas. No século XIX, encontramos as óperas de Vincenzo Bellini (1830) e de Charles Gounod (1867), assim como a *Sinfonia Dramática* de Hector Berlioz (1839) e a *Abertura-Fantasia* de Tchaikovsky (1870); no século XX, encontramos o balé de Sergei Prokofiev (1939), o musical *West Side Story* (1957) de Leonard Bernstein, e as impressionantes trilhas sonoras de Nino Rota e Nelloe Hooper para os filmes de Zeffirelli e Luhrmann. (POOLE, 2005, p. 22)

O autor explica que as adaptações musicais mencionadas têm a vantagem de contar com recursos narrativos inexistentes na época de Shakespeare, mas que um elemento em especial presente em suas peças favorece a adaptação para o formato musical, a saber,

o impulso lírico nas declarações apaixonadas dos amantes, o anseio de pôr-se a cantar, por euforia, por felicidade ou por tristeza. Nos versos de Shakespeare, a voz dos personagens eleva-se de seus corpos, encontrando expressão natural em imagens que voam, disparam, pairam e flutuam. (POOLE, 2005, p. 23)

Célia Arns de Miranda (2014) descreve e exemplifica tipos de canções presentes em musicais, a fim de estabelecer uma relação com o texto shakespeariano de origem. A autora esclarece que, “ao serem encaixadas dentro do texto dramático, servindo fins específicos, as músicas adquirem uma função dramatúrgica no musical e ajudam a contar a história” (MIRANDA, 2014, p. 82). Em outras palavras, a inserção das canções, sendo elas compostas especialmente para o espetáculo ou pré-existentes, não deve ser arbitrária. Segundo Miranda,

existem momentos, circunstâncias da trama que exigem a inserção de uma canção. Entretanto, é fundamental que os

personagens demonstrem o motivo que os levaram a expressar seus sentimentos e emoções através da música, caso contrário, as músicas se tornariam exercícios vazios. As músicas sempre expressam os sentimentos e/ou preocupações que caracterizam a própria vida – alegria, mágoa, amor, desgosto, indignação, arrependimento, ódio, raiva – quando esses sentimentos extravasam, os personagens cantam. (MIRANDA, 2014, p. 82)

É importante observar que, na adaptação de um livro ou de um roteiro teatral para o teatro musical, as canções podem cumprir o papel do olhar do narrador, apresentar a situação inicial e os personagens, traduzir em música os sentimentos e pensamentos expressos de outra forma por um solilóquio ou um narrador e acompanhar o personagem na tomada de decisões.

Gabriel Leibold Pinto (2019) lembra que “repetir a encenação de uma peça famosa como *Romeu e Julieta* não significa fazer as mesmas escolhas que outros encenadores, diretores, produtores fizeram com relação à peça” (PINTO, 2019, p. 3). Um exemplo de releitura contemporânea da peça é o musical nacional para o teatro *Romeu e Julieta ao som de Marisa Monte* (2018), dirigido por Guilherme Leme Garcia com adaptação e roteiro musical de Gustavo Gasparani e Eduardo Rieche, em que a história de amor proibido é transposta, no nível linguístico, do inglês para o português, e no nível de gênero, do dramático para o musical (MARTINS, 2019). No entanto, não há alterações notáveis em termos temporais, nem geográficos: a ação é ambientada nos mesmos lugares que na peça de Shakespeare (MARTINS, 2019, p. 57).

Segundo Marcia Martins (2019), essa decisão se deve à proposta dos realizadores, que desejavam fazer um espetáculo *pop* voltado para o público jovem, “uma montagem atemporal, embora com alguns toques de contemporaneidade, dentre os quais destaca-se a interpolação de canções populares” (MARTINS, 2019, p. 57). O critério de escolha das canções era que as respectivas letras “pudessem fazer as vezes de texto, isto é, que ajudassem a contar a história e/ou ilustrar determinados estados de espírito das personagens” (MARTINS, 2019, p. 58), além de substituir ou dialogar com os solilóquios sem incorrer em redundância. No final, o musical ficou com 26 canções, 15 delas com autoria parcial ou total de Marisa Monte, além de obras de outros compositores.

Apesar da intenção ostensiva dos adaptadores de apenas recriar a obra de Shakespeare em um musical ao som da música popular brasileira, sobretudo da cantora e compositora mencionada no título da adaptação, Martins (2019) enfatiza que, em nome dessa contemporaneidade, do público-alvo e do local de recepção, o texto passou por alterações de registro e de elenco, e os pronomes de tratamento usados foram apenas *você*, *senhor* e *senhora*. Sobre a adaptação

linguística, Martins (2019) afirma que os adaptadores fizeram uma pesquisa extensa em traduções da peça para o português e outras línguas latinas, para produzir um texto que se adequasse à proposta do seu espetáculo.

Uma preocupação que tiveram sempre presente foi a de empregar um registro contemporâneo, evitando, por exemplo, a segunda pessoa do singular ou do plural, usada em muitas traduções [de peças de Shakespeare] para a língua portuguesa, mas que nos dias de hoje, segundo os adaptadores, conferem ao texto um ar desnecessariamente pomposo. (MARTINS, 2019, p. 62)

Além disso, os adaptadores inseriram representatividade na obra, por meio dos personagens Mercúcio, Julieta, Teobaldo e Sra. Capuleto, interpretados respectivamente pelos atores pretos Ícaro Silva, Bárbara Sut, Pedro Caetano e Kacau Gomes, sendo que a personagem Julieta usa dreadlocks no cabelo. Outra decisão tomada tendo em vista a representatividade foi a inserção de figurantes femininas entre os que duelam no início do musical.

O musical para a Broadway *West Side Story* (1957) é outra adaptação de *Romeu e Julieta* para o teatro musical, que por sua vez teve outras duas adaptações fílmicas, em 1961 e 2021. Em *West Side Story*, a transposição ocorre em mais níveis do que em *Romeu e Julieta ao som de Marisa Monte*. Existe a transposição do gênero drama para o musical, de registro, do inglês elisabetano para o contemporâneo, e a mudança temporal e geográfica. A ação em Verona no século XVI é transposta para o Upper West Side, em Nova York nos anos 1950. E a briga entre as famílias rivais dá lugar a uma disputa territorial com fundo de racismo e xenofobia entre gangues de imigrantes europeus católicos, os Jets, e porto-riquenhos, os Sharks.

Os nomes dos personagens também mudam. Em lugar de Romeu e Julieta, o casal protagonista é composto por Tony e Maria, sendo ele o melhor amigo de Riff, líder dos Jets, e ela, porto-riquenha, irmã de Bernardo, líder dos Sharks. Sendo uma adaptação de *Romeu e Julieta*, há vários pontos em comum entre o musical e a peça: os acontecimentos do início do filme até a morte de Tony duram três dias. Há correspondentes entre os personagens da peça de Shakespeare e do musical, e entre cenas de ambas as tramas. A transposição de elementos, como do balcão para a escada de incêndio, e das espadas tipo rapier para armas de fogo e facas, também permitem a identificação da adaptação. Porém, no musical, não há o suicídio do casal, apenas Tony morre.

O musical *West Side Story* (1957), concebido por Jerome Robbins, conta com músicas originais, compostas por Leonard Bernstein, com letras de Stephen

Sondheim e libreto de Arthur Laurents. Sua primeira exibição contou com os atores Larry Kert no papel de Tony, Carol Lawrence no papel de Maria, Chita Rivera no papel de Anita, Ken LeRoy como Bernardo, e Michael Callan como Riff. Importante ressaltar que, nesse elenco, todos os atores eram nascidos nos Estados Unidos. Chita Rivera era a atriz mais próxima que se tinha de um elenco latino, e era porto-riquenha por parte de pai.

Miranda (2014) apresenta as seguintes categorias de canção no teatro musical: de apresentação, de expressão, de decisão, de transição e de entretenimento, conforme suas funções na trama. Vale salientar que essas categorias não são estanques, ou seja, uma mesma canção pode ser simultaneamente de abertura e de entretenimento, ou de expressão e de transição, por exemplo.

A primeira categoria, canção de apresentação, “estabelece o tom de abertura que poderá ou não se confirmar no decorrer da ação” (MIRANDA, 2014, p. 82) e é decisiva no engajamento da atenção do público, além de situar as expectativas sobre o resto do espetáculo. Por isso, precisa ser a melhor, ou uma das melhores. A autora apresenta um dos objetivos principais desse tipo de canção, e explica que a preferência do público é que o número de abertura ocorra antes mesmo da primeira fala.

Quando um musical é inteiramente cantado ou quando as músicas são escritas especificamente para aquele musical, o número de abertura pode tornar-se um instrumento dramático eficaz. Neste caso, no final do número de abertura, a audiência já terá tido acesso às informações que, de forma geral, estão contidas na exposição do enredo como, por exemplo, o local onde o enredo transcorrerá, o tipo de personagens inseridos nele e qual será a atmosfera básica que irá prevalecer. (MIRANDA, 2014, p. 82)

No musical *West Side Story* (1957), o número de apresentação é a canção dos Jets, “Jet Song”, em que a gangue dos Jets apresenta ao espectador o grupo e as ideias que ele representa, bem como os deveres atrelados a fazer parte do grupo: sobretudo, a proteção com a qual um membro dos Jets pode contar.

Quando se é um Jet  
Se a coisa for parar no ventilador  
Você tem seus irmãos,  
E família também  
Nunca está só  
Nunca está isolado  
Você está só em casa,  
E se chegar visita

Está protegido<sup>13</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre)

No meio da canção, Riff apresenta indiretamente o protagonista Tony, quando afirma que ele certamente aceitará participar da próxima briga com os Sharks, ainda que os demais duvidem. O número de abertura apresenta ainda os acontecimentos a seguir, quando Riff menciona o baile no ginásio da escola, onde será marcada a briga, e ordena que seus comparsas apareçam vestidos para a ocasião.

A canção de expressão possibilita que o público conheça melhor o personagem, ao permitir que este externalize seus medos, amarguras, sonhos e intenções através da música. Segundo Miranda, trata-se de “uma espécie de caracterização que pode ser apropriada ou não. Percebe-se, portanto, que este tipo de música está ajudando a enriquecer e a contar a história, o enredo” (MIRANDA, 2014, p. 84-85).

Na canção de decisão, o personagem reflete sobre um problema, sozinho ou acompanhado, e ao final, faz uma escolha. Um exemplo de canção de decisão é “Tonight”, de *West Side Story* (1957), cantada por Tony para se convencer de que algo especial o espera no baile.

Pressinto que um milagre,  
Vai acontecer,  
Vai vir pra mim!  
Pode ser? Pode sim.  
Algo bom, vem pra mim,  
Se eu aguardar.  
Algo vem, ou não sei, o que vem  
Mas eu sei  
Vai ser incrível!<sup>14</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre)

---

<sup>13</sup> When you're a Jet  
If the spit hits the fan  
You got brothers around,  
You're a family man  
You're never alone  
You're never disconnected  
You're home on your own,  
When company's expected  
You're well protected

<sup>14</sup> I gotta feeling there's a miracle due  
Gonna come true  
Coming to me  
Could it be  
Yes, it could  
Something's coming  
Something good  
If I can wait  
Something's coming  
I don't know what it is  
But it is gonna be great

A canção de transição, por sua vez, diz mais a respeito da posição no musical do que da letra. Ela pode ser de decisão ou de expressão, mas deve estar entre um ato e outro, e está relacionada “com o momento de mudança ou de conversão no posicionamento do casal, o que vai refletir definitivamente no direcionamento da ação dramática” (MIRANDA, 2014, p. 93).

Também no musical *West Side Story* (1957), duas canções podem ser consideradas de transição, sendo que “The Rumble” marca o confronto entre os Sharks e os Jets, que alterará o futuro dos personagens. É quando Riff e Bernardo morrem e Tony se torna o assassino do irmão de Maria. Logo depois do intervalo, a canção de expressão “I feel pretty” é também de transição, por marcar o momento em que, alheia aos últimos acontecimentos, Maria se sente “nas nuvens” após trocar juras de amor com Tony durante o casamento simulado dos dois. É o momento de felicidade antes da perda de sua inocência.

Por último, mas não menos importante, a canção de entretenimento é acompanhada “por danças e pelos instrumentos musicais ao vivo[,] o que nos remete ao início dos musicais, quando eles ainda tinham a função primordial de entreter os espectadores com apresentações de belas canções e danças (MIRANDA, 2014, p. 85).

Hutcheon (2011) comenta que uma adaptação de um clássico para uma forma de arte tida como elevada, como ópera ou balé, parece ter melhor aceitação do público do que uma adaptação audiovisual da mesma obra; no entanto, a recepção é ambígua, com o produto adaptado frequentemente tido como inferior, menos complexo, do que o texto de origem. As adaptações fílmicas, em particular, são constantemente vistas com desconfiança e descrédito pelo público, adepto de uma concepção segundo a qual a transposição de um produto para outros meios deve render um produto simultaneamente idêntico ao original, e cujas alterações correspondam ao seu conceito de fidelidade a uma suposta essência da obra.

A autora discorda dessa hierarquia, principalmente da ideia de que alguns tipos de adaptação seriam formas de arte mais elevadas do que outros. Afinal, cada um desses gêneros de adaptações representa uma forma diferente de contar uma história. As ferramentas utilizadas pelos adaptadores são as mesmas, todos têm que fazer escolhas e seleções que simplificam e refletem seu olhar sobre o mundo. E todas essas histórias “são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas” (HUTCHEON, 2011, p. 23-24), originárias do mesmo “velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar — ou, mais precisamente, de partilhar — diversas histórias” (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Com o surgimento do cinema, no final do século XIX, a vontade de contar histórias persistia. Ainda segundo Cartmell (2012), os primeiros filmes, ainda mudos, eram adaptações literárias, feitas com a expectativa de democratizar a literatura, e eram bem recebidos justamente por serem histórias conhecidas do público.

Embora possa haver outros motivos por que os cineastas do período do cinema mudo recorreram à literatura para os seus enredos, como o fato de as histórias serem conhecidas e não dependerem da explicação dos diálogos, ou o fato de que as adaptações eram uma forma de levar as grandes obras da literatura para a massa, alguns cineastas acreditavam que a relação de dependência com a literatura, ou “a grande arte”, elevaria o status do filme.<sup>15</sup> (CARTMELL, 2012, p. 2)

Para Deborah Cartmell, “desde o início do século XX, a literatura claramente adapta técnicas e gêneros cinematográficos, criando novos tipos de ficção, mas para alguns, a influência do cinema é prejudicial à qualidade do romance”<sup>16</sup> (CARTMELL, 2012, p. 5).

Atualmente, são comuns afirmações depreciativas sobre adaptações, segundo as quais “o livro é sempre melhor”, além de julgamentos negativos de valor a respeito de um produto adaptado, com base em preferências pessoais. Imelda Whelehan (1999) salienta essa questão:

Muitos críticos já focaram no processo de transferência do romance para o filme, quando uma grande obra literária renomada é adaptada para o cinema, e as expectativas sobre a “fidelidade” da versão cinematográfica vêm à tona. Para muitos, o resultado da comparação entre um romance e sua versão fílmica é um favorecimento quase inconsciente da obra ficcional de origem, em detrimento do filme adaptado, o que faz com que o principal objetivo da comparação seja aferir o sucesso daquele filme em transpor o que se entende como os principais significados e valores do texto de origem.<sup>17</sup> (WHELEHAN, 1999, p. 3)

---

<sup>15</sup> While other reasons can be found for why filmmakers in the silent period turned to literature for their plot lines, such as the stories were well known and were not dependent on dialogue to explain them, or adaptations were a way of bringing the great works of literature to the masses, some filmmakers were of the view that a dependency on literature or “great art” would also elevate the status of the film.

<sup>16</sup> Since the beginning of the twentieth century, it is clear that literature adapts film techniques and cinematic genres creating new types of fiction but, for some, the influence of film has a damaging effect on the quality of the novel.

<sup>17</sup> Many commentators have focused on the process of the transference from novel to film, where often a well-known work of great literature is adapted for the cinema and expectations about the ‘fidelity’ of the screen version come to the fore. For many people the comparison of a novel and its film version results in an almost unconscious prioritizing of the fictional origin over the resulting film, and so the main purpose of comparison becomes the measurement of the success of the film in its capacity to realize what are held to be the core meanings and values of the originary text.

Conseqüentemente, a reação inicial do público diante de uma nova adaptação audiovisual é mista: há entusiasmo e empolgação diante das possibilidades criativas do adaptador, mas também temor e desconfiança diante da suposta perda iminente do valor do original. Hutcheon atribui essa visão negativa a uma possível frustração das expectativas de um fã “que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto — e talvez de algum valor de entretenimento — para poder fazê-lo” (HUTCHEON, 2011, p. 24).

As duas adaptações cinematográficas de *West Side Story*, lançadas respectivamente em 1961 e 2021, às quais me referirei, daqui por diante, como *WSS1961* e *WSS2021*, vivenciaram essa desconfiança. *WSS2021*, em especial, apesar de contar com o renomado diretor Steven Spielberg, enfrentou rejeição por não ser o clássico fílmico com o qual o público já estava familiarizado.

A primeira adaptação fílmica de *West Side Story* ainda contava com um elenco majoritariamente caucasiano. Os papéis de Maria e Tony agora eram de Natalie Wood e Richard Beymer, enquanto Riff e Bernardo eram interpretados por Russ Tamblyn e George Chakiris. Novamente, a atriz escalada como Anita era a única latina do elenco, Rita Moreno. A sinopse permaneceu a mesma, mas houve alterações nas letras das músicas e na sua ordem. Uma dessas alterações foi promovida pela atriz Rita Moreno, na letra da canção “America”.

Ao contrário da posição dos detratores de adaptações para o cinema, segundo os quais o processo de transferência de romances para filmes implica uma simplificação dos personagens da obra escrita, por uma suposta inépcia do meio audiovisual em transmitir pensamentos, sentimentos ou estados psicológicos complexos, na época em que *WSS1961* foi lançado, o formato cinematográfico contava com recursos que o musical para os palcos não possuía, como a possibilidade de transmitir as emoções dos personagens por plano fechado, além das músicas.

Imelda Whelehan (1999) critica esses detratores, e salienta que tal mentalidade negativa

demonstra, ao mesmo tempo, uma ignorância a respeito de estratégias de narrativa cinematográfica e uma pressuposição de que a ficção representa dramas psicológicos, pensamento, sonhos e memória de uma forma transparente, sem a necessidade de mediação artificial. O pressuposto segundo o qual a ficção [escrita] é mais “complexa” do que os filmes é uma forma de favorecer a “arte” na ficção, além de enfraquecer a possibilidade de condução de estudos aprofundados sobre os registros verbais, visuais e auditivos presentes no cinema e

insinuar que o cinema não consegue transmitir metáfora nem simbolismo.<sup>18</sup> (WHELEHAN, 1999, p. 6)

Neste trabalho, procuro argumentar que a forma como o acréscimo de uma outra língua falada pelos personagens, além do inglês, e da decisão do diretor em não traduzir essa segunda língua, indica uma posição política do diretor e de sua equipe. Quando essa posição não corresponde exatamente ao discurso hegemônico nos contextos de produção e/ou de recepção, mas vocaliza as posições ideológicas e políticas de um grupo discriminado, não hegemônico, essas decisões criativas apontam para uma postura mais ativista, pois não visam apenas refletir o pensamento do senso comum sobre os imigrantes latinos, mas também transformá-lo pela reflexão acerca da situação sócio, política e cultural desse grupo que está posto à margem. Isso se confirma na fala de Steven Spielberg sobre os paralelos e diferenças entre as produções. Em *West Side Story: The making of the Steven Spielberg film*, de Laurent Bouzereau (2021), o diretor Steven Spielberg declara:

[O filme] é *Romeu e Julieta*, mas é também uma alegoria muito relevante para o que está acontecendo nas nossas fronteiras e nos sistemas nesse país, que rejeitam qualquer um que não seja branco. Esta é uma parte importante da nossa história. Os personagens dizem e fazem coisas nessa versão que não diziam ou faziam nos palcos, nem na adaptação de 1961, e grande parte dessa diferença veio da nossa determinação de explorar mais a fundo o enredo, o contexto histórico e como eram de fato os moradores jovens da Lincoln Square e de San Juan Hill — os Sharks e os Jets — na época. A comunidade porto-riquenha envolvida em *West Side Story* existia na época, principalmente entre as ruas 64 e 72 West. Essa comunidade tem uma história rica e importante que quisemos incorporar na nossa versão do musical. De certa maneira, o resultado foi o que alguns podem considerar uma versão mais realista ou até obscura de *West Side Story*.<sup>19</sup> (BOUZEREAU, 2021, p. 33)

A declaração dialoga diretamente com a afirmação de Linda Hutcheon sobre o processo de trabalho dos adaptadores, que “tornam as ideias concretas ou reais,

---

<sup>18</sup> demonstrates both an ignorance of film narrative strategies and an assumption that fiction deals with psychological dramas, thought, dream and memory in a transparent way that needs no artificial mediation. The assumption that fiction is more 'complex' than film is another way of privileging 'art' in fiction and undermines the possibility of serious study of the verbal, visual and audio registers of the film, as well as suggesting that film is incapable of metaphor or symbolism.

<sup>19</sup> This is *Romeo and Juliet*, but it's also a very relevant allegory for what's happening along our borders and for the systems in this country that reject anyone who isn't white. That's a big part of our story. The characters say and do things in our *West Side Story* they didn't say or do onstage or in the 1961 film, and much of that difference came from our determination to explore the story, its historical context, and what the young people of Lincoln Square and San Juan Hill were really like — the Sharks and the Jets. The Puerto Rican community that's involved in *West Side Story* existed at that time mainly between West Sixty-Fourth and West Seventy-Second Streets. There's a rich and important history of that community which we wanted to incorporate in our version of the musical. In some ways this has resulted in what some might consider to be a more realistic or even darker version of *West Side Story*.

fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante” (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Hutcheon elabora a discussão sobre as alterações que os elementos de uma obra podem sofrer, durante a adaptação:

As unidades separadas da história (ou da *fábula*) também podem ser transmidiadas – bem como resumidas em versões condensadas ou traduzidas para outros idiomas [...]. Porém, elas podem perfeitamente mudar – radicalmente, em sua grande maioria – durante o processo de adaptação, e não apenas no ordenamento do enredo, embora esse seja o caso mais óbvio. O ritmo pode ser transformado, o tempo comprimido ou expandido. Mudanças na focalização ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas. (HUTCHEON, 2011, p. 34)

Nos critérios listados no início da seção, Hutcheon afirma que a adaptação deve ser “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (HUTCHEON, 2011, p. 30). Essa declaração é mais comumente feita nos paratextos, em títulos, nomes de personagens e elementos em comum entre os dois produtos, mas não se restringe a eles, podendo ser feita pelos próprios criadores da obra, por adaptadores ou pelo público. Ao alegar que as obras devem ser reconhecíveis, a autora se refere ao elemento da identificação, de extrema importância para a experiência: “Parte tanto do prazer quanto da frustração de experimentar uma adaptação está na familiaridade criada através da repetição e da memória” (HUTCHEON, 2011, p. 46). Porém o adaptador de uma obra pode ter motivos para não deixar explícita (no título, no subtítulo, no material de divulgação da obra adaptada, nos elementos de publicidade ou nos nomes de personagens) a relação intertextual entre as duas obras, em parte por um desejo de evitar o preconceito e a desconfiança comumente atrelados a adaptações. Esse argumento é corroborado por Hutcheon: “A visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido” (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Um outro fator por trás dessa hesitação pode ser lúdico, o que remete ao terceiro critério listado, o de engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. O adaptador (diretor ou roteirista) pode desejar deixar as relações implícitas para promover um jogo de “encontrar as semelhanças”. Ou seja, se o engajamento estiver presente, o espectador possivelmente encontrará elementos em comum entre ambas as obras, com ou sem um título em comum.

Este é o prazer intertextual da adaptação que alguns consideram elitista e outros veem como enriquecedor. Tal como a imitação clássica, a adaptação estimula “o prazer intelectual e estético” (DUQUESNAY, 1979, p. 68) de compreender a interação entre as obras, de abrir os possíveis significados de um texto ao diálogo intertextual. A adaptação e a obra adaptada juntam-se na compreensão do público em torno de suas complexas interações [...]. (HUTCHEON, 2011, p. 161)

No caso de *WSS2021*, podem-se observar dois tipos de engajamento entre as obras. Há o engajamento explícito entre a versão de 2021 e as anteriores, como a de 1961 e o musical para a Broadway, em que se verificam os mesmos títulos, nomes de personagens e números musicais, embora com alterações entre si. Em 2021, Steven Spielberg observa o período atual, ao trazer uma maior complexidade para o enredo e desfazer o maniqueísmo presente nas versões anteriores. O olhar para o imigrante, sobretudo o imigrante latino, é um dos principais elementos transformados nessa versão, no intuito seja de denunciar o racismo presente, seja de dar voz a essa parcela marginalizada da população.

Há também o engajamento, não explícito no título nem nos nomes de personagens, mas ainda assim facilmente identificável, entre *Romeu e Julieta* e o musical *West Side Story* (1957), seja nos elementos, como a escada de incêndio como alegoria para a sacada, ou a cena do casamento improvisado de Tony e Maria, seja nos paralelos entre os personagens, como no caso de Anita e a Ama, Bernardo e Teobaldo, e Riff e Mercúcio/Benvólio. No documentário *Something's coming* (2021), o apresentador da ABC Chris Connelly afirma que “embora eles não tenham o balcão do Shakespeare para declarar seu amor um pelo outro, eles têm uma escada de incêndio em Nova York”<sup>20</sup> (SOMETHING'S... 2021). A filha de Leonard Bernstein, Jamie Bernstein, comenta que a história do amor proibido presente em *Romeu e Julieta* e transposta para o musical “ainda nos afeta, porque *Romeu e Julieta* e, conseqüentemente, *West Side Story*, têm como tema a tentativa de o amor triunfar sobre o ódio”<sup>21</sup> (SOMETHING'S... 2021).

Em minha pesquisa, procuro identificar, entre outros aspectos, como essas relações entre as obras, tanto no nível da adaptação de *Romeu e Julieta* para o musical, quanto no nível de uma adaptação fílmica e outra do musical, influenciam a forma de vermos os personagens e o que é alterado para subverter essa narrativa desfavorável. No musical *West Side Story* (1957) e na adaptação cinematográfica de 1961, os paralelos traçados entre os porto-riquenhos e as

<sup>20</sup> While they don't have Shakespeare's balcony to declare their love to each other on, they do have a New York City fire escape.

<sup>21</sup> It still speaks to us because *Romeo and Juliet*, and subsequently, *West Side Story*, are both about love trying to rise above hatred.

figuras antagonistas de *Romeu e Julieta* influenciavam de forma negativa o olhar do espectador para eles, levando-os a pensar que Teobaldo é o antagonista aguerrido, enquanto Mercúcio é quem recrimina as duas casas pela guerra entre elas. Ainda assim, como veremos mais adiante, o próprio antagonismo em *Romeu e Julieta* é condicionado à perspectiva dos protagonistas e não se mostra inteiramente confiável, principalmente se levamos em conta as vezes em que Mercúcio provoca os conflitos com Teobaldo ou assedia a Ama.

Tanto na tragédia *Romeu e Julieta*, quanto no musical da Broadway e em *WSS1961*, ambas as “casas” são igualmente responsáveis pelo conflito. Já na versão de 2021, Spielberg deixa claro nas falas dos policiais, dos Sharks e dos próprios Jets, até mesmo nas cenas sem fala, que são os Jets que arruinam o patrimônio da comunidade porto-riquenha e aterrorizam os latinos, enquanto os Sharks procuram apenas se defender das agressões e fazer justiça.

### 2.1.3

#### **Adaptação segundo Julie Sanders**

Em *Adaptation and Appropriation*, Julie Sanders (2006) afirma que as práticas de adaptação e apropriação seriam ramificações da prática da intertextualidade, uma combinação, por assim dizer, de textos e tradições textuais diferentes. A autora discute conceitos ligados à intertextualidade, entendida como textos e tradições textuais distintos intercalados, e inicia a discussão sobre adaptação apresentando antes a visão da intertextualidade — tanto do impulso em direção a ela quanto seu produto em forma de narrativa — como um ponto central da produção contemporânea. Um dos conceitos mencionados por Sanders (2006) é o de intercalação, o qual posteriormente foi associado ao conceito pós-colonial de hibridização. A autora salienta que a hibridização foi primeiramente investigada pelo cientista Gregor Mendel para explicar fatores genéticos dominantes e recessivos, bem como as probabilidades genéticas de adquirir certos traços fenotípicos. Sanders critica então a aplicação dos conceitos de Mendel a culturas quando feita para promover a homogeneização do multiculturalismo e justificar a dominação de uma cultura por outra, principalmente no aspecto colonial ou imperial, e explica que, para Homi Bhabha, a única forma de alcançar a inovação através da hibridização seria por meio do respeito à diferença essencial, que se opõe a essa homogeneização (SANDERS, 2006).

Essa noção de [fatores] dominantes e recessivos foi um conceito postulado pela primeira vez em meados do século XIX, por Gregor Mendel, cientista que conduzia experimentos em padrões hereditários [...], mas essa terminologia foi adotada na área da literatura para articular um debate sobre dominância e supressão, crucial para qualquer análise de relações intertextuais.<sup>22</sup> (SANDERS, 2006, p. 18)

Sanders (2006) menciona então os vários termos evocados nos estudos de adaptação, salientando que as diferenças entre adaptações e apropriações são bastante significativas, como se pode constatar a seguir:

Os estudos de adaptação mobilizam uma ampla variedade de termos ativos: versão, variação, interpretação, continuação, transformação, imitação, pastiche, paródia, falsificação, distorção, transposição, revalidação, revisão, reescrita, eco. Conforme sugerido por esta lista de termos, as adaptações e apropriações podem ter objetivos e intenções bastante diferentes, ou até opostos entre si.<sup>23</sup> (SANDERS, 2006, p. 18)

A autora afirma que não há uma delimitação clara de fronteiras entre um termo e outro, e os estudos conduzidos se concentram mais na interação de um texto com outros textos e obras do que em uma resposta definitiva para a questão.

As definições de adaptação de Sanders (2006) e Hutcheon (2011) convergem no nível mais superficial, ou seja, ao afirmar que a adaptação seria um ato de “remediação”, que compreenderia uma transformação durante a transposição de um texto de um meio para outro. Sanders afirma que tal transposição é, em si, um ato de *re-visão* (“*re-vision*”), conforme mencionado na seção anterior, por levar uma obra de um gênero para outro (SANDERS, 2006, p. 18). Sanders (2006) continua em consonância com Hutcheon (2011) ao afirmar que, para que uma obra seja considerada uma adaptação, é quase sempre necessário que exista uma declaração explícita e reconhecida da relação intertextual com outra, no título, no cartaz de um filme, na capa de uma *graphic novel*, nos nomes dos personagens etc. Além disso, para a autora, o sucesso de uma adaptação seria condicionado ao reconhecimento dessa relação intertextual pelo público, e a melhor forma de garantir o reconhecimento dessa relação, sem depender da sorte, seria evidenciá-la já no título (SANDERS, 2006, p. 22). A autora salienta ainda que

<sup>22</sup> This notion of the dominant and the recessive was an idea first posited by the scientific experimenter in patterns of heredity [...], but in the literary field it has been adopted to articulate a debate about dominance and suppression that is crucial for any consideration of intertextual relationships.

<sup>23</sup> adaptation studies mobilize a wide vocabulary of active terms: version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo. As this list of terms suggests, adaptations and appropriations can possess starkly different, even opposing, aims and intentions.

O desejo de explicitar a relação com o texto-fonte se deve à forma como as reações a adaptações dependem de uma evocação complexa de conceitos de semelhança e diferença. Esses conceitos só podem ser ativados pelo leitor ou espectador atento à relação intertextual, o que requer o emprego de textos e fontes conhecidos.<sup>24</sup> (SANDERS, 2006, p. 22)

Segundo Sanders (2006), os critérios de identificação de adaptações ou apropriações variariam conforme o grau de proximidade dessa relação, ou seja, quanto mais próxima e explícita for a relação de intertextualidade entre uma obra derivativa e o texto fonte, ou textos fontes, de onde ela se originar, maior será a chance de ser considerada uma adaptação. Em outras palavras,

uma adaptação acusa uma relação com um texto-fonte ou original; uma versão cinematográfica do *Hamlet*, de Shakespeare, mesmo que claramente seja uma releitura feita com os esforços conjuntos do diretor, do roteirista, dos atores e com as demandas específicas da transposição de uma peça de teatro para um filme, continua sendo *Hamlet*, uma versão específica daquele texto de origem, ainda que submetida a mudanças pertinentes à época em que é ambientado e ao gênero textual do produto adaptado. Na apropriação, por outro lado, há um distanciamento maior do texto-fonte, e uma aproximação de um produto cultural e domínio completamente diferentes. Essa transformação pode ou não envolver uma mudança de gênero textual, e pode exigir uma sobreposição intelectual de (no mínimo) um texto em relação a outro, algo que consideramos essencial para a experiência de ler e assistir adaptações.<sup>25</sup> (SANDERS, 2006, p. 26)

Além disso, Sanders parece identificar uma obra como uma apropriação quando o contexto da história é transformado, ainda que os elementos em comum deixem clara a relação de intertextualidade. O problema reside justamente nesse ponto. Se partirmos do princípio de que toda adaptação implica uma alteração, classificar as adaptações quanto aos tipos de alterações feitas penderia perigosamente para ideias essencialistas de fidelidade ao texto fonte, o que seria contraditório, na medida em que a própria autora afirma que “é no limite da

---

<sup>24</sup> The desire to make the relationship with the source explicit links to the manner in which the responses to adaptations depend upon a complex invocation of ideas of similarity and difference. These ideas can only be mobilized by a reader or spectator alert to the intertextual relationship, and this in turn requires the deployment of well-known texts or sources.

<sup>25</sup> An adaptation signals a relationship with an informing source text or original; a cinematic version of Shakespeare's *Hamlet*, for example, although clearly reinterpreted by the collaborative efforts of director, scriptwriter, actors, and the generic demands of the movement from stage drama to film, remains ostensibly *Hamlet*, a specific version, albeit achieved in alternative temporal and generic modes, of that seminal cultural text. On the other hand, appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain. This may or may not involve a generic shift, and it may still require the intellectual juxtaposition of (at least) one text against another that we have suggested is central to the reading and spectating experience of adaptations.

infidelidade que as adaptações mais criativas costumam surgir”<sup>26</sup> (SANDERS, 2006, p. 20).

A contribuição de Julie Sanders para os estudos de adaptação é inegável e se estende ao presente trabalho, sobretudo quando a autora salienta que é corriqueira a prática da adaptação como comentários feitos ao texto-fonte, seja por meio de uma releitura do ponto de vista original, seja ao imaginar motivações para as ações dos personagens, seja ao permitir que os silenciados e marginalizados tenham voz (SANDERS, 2006, p. 19). A autora afirma ainda que:

a adaptação pode consistir em uma tentativa mais simples de tornar os textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos espectadores ou leitores, por meio dos processos de aproximação e atualização. Essa pode ser a motivação artística por trás de muitas adaptações de romances ditos “clássicos” ou de obras dramáticas para a televisão e para o cinema. Shakespeare tem sido um dos principais focos, e até um beneficiário, dessas “aproximações” ou atualizações.<sup>27</sup> (SANDERS, 2006, p. 18-19)

Esse ponto dialoga justamente com o motivo relatado por Steven Spielberg para o *remake* de *West Side Story*: subverter a narrativa sobre os imigrantes latinos.

Contudo, a categoria das apropriações segundo Sanders (2006) gera mais questionamentos do que respostas, e faz a autora oscilar de uma delimitação mais exclusiva e inflexível (como a necessidade de explicitação da relação intertextual para que a obra seja considerada adaptação), para critérios ambíguos e arbitrários que, ora excluem uma obra, ora contemplam outras com características comparáveis à daquela que fora excluída anteriormente. Por exemplo, duas das obras mencionadas por Julie Sanders, *Romeu + Julieta* (1996) e *WSS1961*, que fazem parte do presente estudo, são consideradas inegavelmente adaptações de *Romeu e Julieta*, segundo as categorias de Linda Hutcheon (2011). Julie Sanders, no entanto, classifica somente *Romeu + Julieta* como adaptação, uma vez que,

ao transpor a tragédia da Verona de Shakespeare, do início da modernidade para um cenário norte-americano contemporâneo, Luhrmann mantém o sentido do roteiro da peça, de guerra urbana entre gangues, mas confere a ele uma ressonância perturbadoramente tópica e imediata. As espadas e floretes do roteiro de Shakespeare, na Verona Beach idealizada vividamente por Luhrmann, tornam-se as marcas registradas da

<sup>26</sup> it is usually at the very point of infidelity that the most creative acts of adaptation and appropriation take place.

<sup>27</sup> Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the processes of proximation and updating. This can be seen as an artistic drive in many adaptations of so-called ‘classic’ novels or drama for television and cinema. Shakespeare has been a particular focus, a beneficiary even, of these ‘proximations’ or updatings.

arma mais popular da modernidade: o revólver.<sup>28</sup> (SANDERS, 2006, p. 20)

Quanto ao musical para a Broadway *West Side Story*, Sanders (2006) o insere em outra categoria. A autora propõe que se divida a categoria “apropriações” em duas subcategorias: textos incorporados e apropriações sustentadas. As apropriações sustentadas são aquelas que fazem referências explícitas a um texto-fonte sem atribuir créditos a ele. Um exemplo seria o romance *O diário de Bridget Jones* (1998), de Helen Fielding, em que há referências a Jane Austen e ao seu livro *Orgulho e Preconceito* (1813) por meio da construção dos personagens, do enredo, dos nomes dos personagens e da primeira fala. Na adaptação cinematográfica, a apropriação vai além, quando a diretora Sharon Maguire escala atores presentes também na adaptação do livro de Jane Austen, como o ator Colin Firth, que interpretou Sr. Darcy na série *Orgulho e Preconceito*, e de certa forma “reprisou” o papel na adaptação de Bridget Jones, em 2001, como Mark Darcy. Há ainda, no filme de 2001, um empréstimo da famosa frase inicial de *Orgulho e Preconceito* (1813): “É uma verdade universalmente conhecida que...” (O DIÁRIO... 2001).

Já os textos incorporados são, segundo a autora, adaptações em que a referência a um ou mais textos-fonte pode ser identificada, mas cuja identificação não é necessária para a compreensão do público, pois funcionam de forma autônoma. Ela inclui *West Side Story* (1957) e sua adaptação de 1961 como exemplo de obra em que o conhecimento da relação com o texto-fonte enriquece a experiência do público, mas não é necessário.

Trata-se de uma adaptação, então, mas em outro modo. *West Side Story* pode funcionar, e funciona por conta própria como musical, sem a necessidade da conexão com *Romeu e Julieta*, embora ainda seja possível sustentar o argumento de que, para o público do musical, o conhecimento da intertextualidade aprofunda e enriquece a gama de reações possíveis. Letras de músicas como “There’s a place for us” (Há um lugar para nós) sem dúvida nos remetem a questões de confinamento espacial na peça de origem; o lema recorrente da gangue dos Jets “Womb to Tomb” (“Do ventre ao túmulo”) evoca a trágica encruzilhada em que os jovens protagonistas da peça se encontram, cujo amor é consumado apenas às portas da morte, e literalmente, às portas do jazigo da família Capuleto. Trata-se de um ótimo exemplo da reformulação mais embasada do texto-fonte, a qual identificamos como intrínseca à apropriação: em

<sup>28</sup> updating Shakespeare’s early modern Veronese tragedy to a contemporary North American setting, Luhrmann retains the playtext’s sense of urban gang feuding but accords it a troublingly immediate and topical resonance. Famously, the much-mentioned swords and rapiers of Shakespeare’s playscript become in Luhrmann’s vividly realized Verona Beach the engraved monikers for the modern era’s weapon of choice, the handgun.

lugar dos movimentos de aproximação ou de interpretação de critérios entre gêneros, que identificamos como cruciais para a adaptação, aqui há uma releitura completa dos termos do original.<sup>29</sup> (SANDERS, 2006, p. 28)

Curiosamente, Sanders aparenta não ter dificuldade em identificar a relação intertextual entre *WSS1961* e *Romeu e Julieta*, seja nas letras de música, nos temas ou nas alegorias, e inclusive nos paralelos existentes entre os personagens. A relação intertextual pode não estar presente no cartaz do filme, mas sem dúvida foi declarada incessantemente, inclusive pelos próprios criadores de *West Side Story* e pela equipe. No site dedicado às versões do musical, por exemplo, o músico Jack Gottlieb afirmou que “é fato conhecido que *West Side Story* (WSS) se baseia diretamente em *Romeu e Julieta* (R&J), de Shakespeare”<sup>30</sup> (WEST, 2020), explicitando a relação com o texto-fonte.

Além disso, o outro critério apresentado pela autora para a identificação de adaptações, ou seja, o reconhecimento pelo público, para que uma obra seja considerada adaptação, se mostra ineficaz aqui. A um primeiro olhar, Sanders (2006) parece desconsiderar ou ignorar os motivos pelos quais uma obra que, de outra forma, seria considerada uma adaptação, não teria a relação intertextual explicitada em seus materiais de divulgação, nos cartazes e em elementos como título e nomes de personagens. Contudo, tanto Hutcheon (2011), anteriormente, quanto Sanders (2006) haviam previsto o aspecto lúdico de identificação de semelhanças pelo público.

A adaptação e a apropriação dependem do cânone literário para terem um compilado de enredos, temas, personagens e ideias compartilhados, que podem ser submetidos a alterações criativas. O espectador ou leitor deve poder participar do jogo de semelhanças e diferenças percebido entre a obra de origem, a fonte ou a inspiração, a fim de apreender completamente a reconstrução ou a reescrita feitas no texto adaptado.<sup>31</sup> (SANDERS, 2006, p. 45)

<sup>29</sup> This is adaptation, then, but it is adaptation in another mode. *West Side Story* can and does stand alone as a musical in its own right, without need of the *Romeo and Juliet* connection, although I would still maintain that for audiences of the musical an intertextual awareness deepens and enriches the range of possible responses. Lyrics such as ‘There’s a place for us’ undoubtedly return us to issues of spatial confinement in the original play; and the Jets’ much reiterated gang tag ‘Womb to Tomb’ evokes the tragic confinement of possibility for the play’s young protagonists whose love is consummated only in the face of death and ultimately, literally, in the encasement of the Capulet family tomb. This is a fine example of the more sustained reworking of the source text which we have identified as intrinsic to appropriation: rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original.

<sup>30</sup> It is widely known that *West Side Story* (WSS) is based directly on Shakespeare’s *Romeo and Juliet* (R&J).

<sup>31</sup> Adaptation and appropriation are dependent on the literary canon for the provision of a shared body of storylines, themes, characters, and ideas upon which their creative variations can be made. The spectator or reader must be able to participate in the play of similarity and difference perceived

Sendo assim, restam duas perguntas: em que consistiria, exatamente, essa suposta reformulação mais embasada do texto fonte? E por que o produto resultante não é uma adaptação como as outras?

A situação fica ainda mais confusa quando a autora evoca a sugestão de categorias de adaptações como se fosse de Deborah Cartmell (1999)<sup>32</sup>, mas proposta de fato por Geoffrey Wagner (1975). Segundo Cartmell (1999), as categorias se resumem em:

“transposição”, em que o texto literário é transferido o mais precisamente possível para o meio fílmico (como o *Hamlet* de Branagh, em 1996, por exemplo); “comentários”, em que há alteração do original (como em *A letra escarlata* de Joffe, em 1995), e “analogia”, em que o texto original é usado como ponto de partida (como em *As patricinhas de Beverly Hills* de Amy Heckerling, em 1995).<sup>33</sup> (CARTMELL, 1999, p. 24)

Sobre a primeira categoria de Cartmell/Wagner, “transposição”, Sanders (2006) explica que muitas adaptações “possuem camadas mais profundas de transposição, realocando os textos-fonte não apenas em termos de gênero, mas também em nível cultural, geográfico e temporal”<sup>34</sup> (SANDERS, 2006, p. 19-20). O próprio nome da categoria induz ao erro, visto que chamar de transposição uma das subdivisões de uma atividade que quase sempre envolve transposição, inviabiliza ou dificulta a classificação, pois, como apontar para a adaptação que envolveria maior grau de transposição do que as demais?

A segunda categoria mencionada por Sanders como atribuída a Cartmell é a de “comentários”, em que a obra é adaptada com vistas a inserir críticas a pontos que poderiam ser melhorados (SANDERS, 2006, p. 21-22).

A terceira categoria proposta é “analogia”. São adaptações que funcionam de forma autônoma, em que a obra é transposta tomando como base uma outra obra. A compreensão, ou não, por parte do leitor ou do público de que se trata de uma adaptação pode complementar a experiência do leitor ou do espectador, mas

---

between the original, source, or inspiration to appreciate fully the reshaping or rewriting undertaken by the adaptive text.

<sup>32</sup> Importante ressaltar que, a despeito da referência de Sanders (2006) a Cartmell (1999), a divisão tripartida da adaptação em transposição, comentários e analogia é proposta por Geoffrey Wagner em *The Novel and the Cinema* (1975). No livro *Adaptations, From Text to Screen, Screen to Text* (1999), Deborah Cartmell e Imelda Whelehan meramente comentam a existência da divisão, que Cartmell considera insuficiente para abarcar outros tipos de adaptações.

<sup>33</sup> 'transposition', in which the literary text is transferred as accurately as possible to film (Branagh's *Hamlet*, 1996, for instance); 'commentary', in which the original is altered (as in Joffe's *Scarlet Letter*, 1995), and 'analogy', in which the original text is used as a point of departure (as in Amy Heckerling's *Clueless*, 1995).

<sup>34</sup> But many adaptations, of novels and other generic forms, contain further layers of transposition, relocating their source texts not just generically, but in cultural, geographical and temporal terms.

não é necessária para a fruição da obra transposta. Um dos exemplos de adaptação citados pela autora é o do filme *As patricinhas de Beverly Hills* (1995), adaptado do livro de Jane Austen, *Emma* (1815).

O exemplo apresentado por Sanders de adaptação via analogia, segundo Cartmell, apresenta uma contradição. Sanders (2006) inclui *West Side Story* como exemplo daquilo que categoriza como adaptações que funcionam de forma autônoma, chamando-as, no entanto, de textos incorporados, dentro de apropriações. Contudo, assim como no musical *West Side Story* (1957) e suas subsequentes adaptações, o filme *As patricinhas de Beverly Hills* (1995) é adaptado de um clássico e ambientado no século XX. Em ambos os casos, a relação intertextual entre texto-fonte e adaptação não é declarada abertamente, nem no título, nem nos nomes dos personagens. As semelhanças, nos dois casos, existem somente em termos de paralelos de enredo e caracterização de personagens.

Outro problema é que essas categorias não permitem uma classificação precisa. É possível afirmar, por exemplo, que o musical *West Side Story* (1957) se inclui nas três categorias, junto com as adaptações *WSS1961* e *WSS2021*. Quanto ao musical, há uma aproximação, ao trazer a obra para o século XX, com o tema da imigração como mote para os acontecimentos do enredo.

O comentário ocorre quando por exemplo, em *WSS2021*, há uma subversão e revisão dos valores sobre imigrantes, etnia e racismo com relação a *WSS1961* e ao musical de 1957. O termo subversão, aqui, deve ser interpretado no sentido de causar turbulências e transformações no *status quo* e de trazer à discussão o tratamento dispensado aos imigrantes nos Estados Unidos. Em *WSS1961*, a atriz Rita Moreno promove uma transformação, ainda que em pequena escala, ao reivindicar uma outra letra para a música *America*, no que é atendida. A atriz também tenta alertar os diretores para a questão da maquiagem escura e uniforme aplicada nos atores que representariam personagens latinos, porém, infelizmente, sua tentativa não tem sucesso. Na produção dirigida por Steven Spielberg, os comentários comparando a vida dos imigrantes caucasianos à dos latinos, falantes de espanhol, estão presentes nas letras de música, no acréscimo de falas, de cenas, na troca de etnia de personagens e na própria inserção de falas em espanhol, que por sua vez possibilitou a discussão do grau de racismo presente nos diferentes contextos em que é dada a ordem “falem inglês!”. Os atores escalados para o papel dos porto-riquenhos Sharks não são mais atores caucasianos maquiados com o mesmo tom de marrom, e sim latinos, falantes de espanhol.

Um aspecto notável de *WSS2021* que reforça o seu papel de “comentário” das versões anteriores é a escalação da própria atriz Rita Moreno em duas frentes: ela retorna em um papel inédito como Valentina, a viúva do Doc, e como produtora executiva, de modo que suas reivindicações, nem sempre aceitas em *WSS1961*, fossem escutadas e implementadas na adaptação mais recente.

Em *WSS2021*, há também a inclusão de cenas que contextualizam e comentam o racismo direcionado aos imigrantes, sobretudo latinos, como a cena em que o policial pega o copo de um casal de pele negra na festa no ginásio e cheira para ver se tem bebida alcoólica, agindo com base na ideia racista perpetuada de que pessoas pretas têm problemas com bebida. Além disso, segundo a própria Sanders (2006), *West Side Story* (1957) funciona de forma autônoma, o que o insere também na terceira categoria.

## 2.2

### Estudos Shakespearianos

#### 2.2.1

#### “O que há em um nome?” Os caminhos e nomes de *Romeu e Julieta* até Shakespeare

Um dos autores clássicos mais adaptados ao longo dos séculos é William Shakespeare. *Romeu e Julieta* (1595-1596), que segundo Anna Camati, é uma de suas “peças de maior apelo popular de todos os tempos” (CAMATI, 2021, p. 122), pode ser considerada também uma das adaptações mais famosas da história de amor proibido entre dois jovens em meio ao ódio de famílias inimigas, que tem origem bem anterior à obra shakespeariana. *Romeu e Julieta* foi a primeira tragédia de amor do bardo, tendo sido adaptada para uma infinidade de formatos, tais como outras montagens teatrais, óperas, musicais, balés e filmes, entre outros (CAMATI, 2021, p. 122). Cada um desses formatos encerra uma narrativa distinta da mesma história. Cada qual, um reflexo da sua própria época, com um olhar do diretor para o momento e o local do qual ele faz parte.

Porém, engana-se quem pensa que *Romeu e Julieta* é “originalmente” criação exclusiva de Shakespeare. No reino das adaptações, essa história seria um castelo de espelhos, em que cada reflexo apresentasse uma pequena variação da imagem, a tal ponto que já não seria possível saber qual é “o original”, e qual é o reflexo, tamanha é a complexidade de sua trajetória.

René Weis (2012) afirma que “*Romeu e Julieta* ostenta um pedigree que remonta até os contos de fadas, como indicado pela afinidade com a história de *Píramo e Tisbe*”<sup>35</sup> (WEIS, 2012, p. 55). Na narrativa de Ovídio, Píramo e Tisbe eram dois jovens vizinhos, que cresceram juntos e acabaram por se apaixonar, apesar da rivalidade entre seus pais. Os dois se falavam por uma fenda entre as duas casas. Ansiosos por viverem sua história de amor em paz, fizeram planos de se encontrarem em uma amoreira branca próxima a uma fonte. No dia combinado, Tisbe compareceu. Nessa tragédia, o pivô do mal-entendido que altera os planos do casal é o surgimento de uma leoa, que havia acabado de se alimentar. Tisbe se esconde, mas deixa cair seu lenço, que o animal estraçalha e suja de sangue. Ao ver o objeto, Píramo conclui que sua amada estava morta, e também tira sua vida. Tisbe, por sua vez, ao encontrar o corpo do amado, decide também se matar. Courtney Lehmann traça esse paralelo entre as duas obras, não apenas pelas múltiplas encarnações da tragédia shakespeariana, mas também por ser uma espécie de lenda, uma peça “com uma longa história em outra forma narrativa, o que, por si, é resultado de séculos de transformações de expectativas e de modos de transmissão”<sup>36</sup> (LEHMANN, 2010, p. 3-4).

É importante enfatizar que, para o arcabouço do presente trabalho, serão consideradas as influências mais marcantes à tragédia de *Romeu e Julieta* como um todo, não apenas as que influenciaram diretamente Shakespeare a criar sua versão mais conhecida. Dessa forma, serão valorizadas as obras de Luigi Da Porto, de Matteo Bandello e de Arthur Brooke, em articulação com a discussão crítica de René Weis (2012) e de Blakemore Evans (2003), porém dando atenção também às influências sobre o enredo da história, inclusive “suas raízes no folclore e na mitologia” (EVANS, 2003, p. 6).

A trajetória de *Romeu e Julieta* data de antes do século XIII. Courtney Lehmann (2010) afirma que uma das suas influências mais antigas surgiu no *Purgatorio* de Dante, segundo volume da *Divina Comédia* (1316). Em *Purgatorio*, Dante apresenta pela primeira vez a rivalidade entre duas famílias italianas, os Montecchi e os Cappelletti, representada em forma de conto de advertência sobre as consequências de uma guerra civil. Segundo Weis (2012),

Dante menciona os Montecchios e Capuletos como exemplos de um conflito civil a que o novo imperador romano [...], Alberto I da Germânia, deveria se atentar: “Vieni a veder Montecchi e

<sup>35</sup> The story of Romeo and Juliet boasts a pedigree that reaches back ultimately into fairy tale, as its affinities with the tale of Pyramus and Thisbe also suggest.

<sup>36</sup> With a long history as another narrative form, which, in and of itself, is equally mired in centuries of changing cultural expectations and modes of transmission.

Cappelletti”, escreve Dante no sexto canto do *Purgatorio*; os Montecchi eram uma família de Gibelinos, de Verona (partidários do imperador), e os Cappelletti eram Guelfos (partidários do papado) de Cremona.<sup>37</sup> (WEIS, 2012, p. 55)

Ao longo do volume, há diversas histórias com elementos que, posteriormente, fariam parte de *Decamerão*, de Giovanni Bocaccio, algumas décadas mais tarde, em 1353. As referências estão distribuídas em forma de pastiche, ao longo de várias das histórias do livro, como no romance de separação vivido pelo casal Madonna Catalina e Gentil Carisendi. Os elementos e temas recorrentes em contos do livro, como a união do casal proibida pelos pais, a subida no balcão e o suicídio conjunto na história de Girolamo e Salvestra, a poção que induz ao sono profundo na história de Fermondo, o anúncio equivocado da morte da protagonista e seu casamento arranjado com outro jovem, entre outros elementos, eram “detalhes que o próprio Boccaccio compilou da literatura continental anônima, cantada pelos trovadores e publicada em manuscritos em circulação”<sup>38</sup> (LEHMANN, 2010, p. 8).

Em meados do século XV, Masuccio Salernitano escreveu uma versão impressa da lenda que sofreu imitações até se tornar a versão de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Aqui, há a presença da noção de predeterminação, e os amantes se chamam Mariotto Mignanelli e Gianozza Saraceni. A versão de Masuccio foi a primeira cujo objetivo maior era uma “crítica à corrupção do clero e à lascívia feminina”<sup>39</sup> (LEHMANN, 2010, p. 10). Sendo assim, como esperado, a imagem do frei é negativa, sendo associado à corrupção, por aceitar suborno para unir o casal em matrimônio, além da insinuação de uma relação inapropriada entre o frei e Mariotto, e a morte do rapaz por um grupo de frades que o acusam de roubar o túmulo de Gianozza. A moça, por sua vez, é sexualmente agressiva: deseja se casar apenas para saborear os frutos do amor. O mal-entendido que leva à morte dos dois se inicia com o extravio da mensagem do frei sobre os planos de fuga, quando o mensageiro é morto por corsários, no caminho de Alexandria. Essa é também a única versão em que há a presença concreta da farsa: Gianozza se veste de monge para ir atrás do amado, em Alexandria e em Siena.

Luigi Da Porto é o primeiro a dar os nomes Giulietta e Romeo aos amantes e a situar a história em Verona. Da Porto declara, na dedicatória, ter ouvido a

---

<sup>37</sup> Dante refers to the Montagues and Capulets as examples of civil strife that the new (1298) Holy Roman Emperor Albert I of Habsburg needs to be aware of: ‘Vieni a veder Montecchi e Cappelletti’, Dante writes in the sixth canto of the *Purgatorio*; the Montecchi were a Ghibelline family of Verona (supporters of the emperor), the Cappelletti Guelfs (of the papal faction) from Cremona.

<sup>38</sup> details that Boccaccio himself culls from anonymous continental literature, sung by troubadours or circulated in manuscripts

<sup>39</sup> critique of the corrupt clergy and the lasciviousness of women

história de um arqueiro, e que pretende recontá-la, anunciando, portanto, se tratar de uma adaptação. Os detalhes da versão de Da Porto, adaptados da versão de Masuccio e de *Píramo e Tisbe*, de Ovídio, são os que aparecerão na versão de Shakespeare, em maior ou menor grau. Na versão de Da Porto, Giulietta se apaixona primeiro por Romeo, no baile dos Capeletti. A beleza do rapaz é considerada andrógina, e ele é comparado a uma ninfa, superando inclusive a beleza das moças presentes. Nessa versão, o personagem de Mercúcio, aqui chamado Marcuccio, aparece, mas não é desenvolvido. Só o que se sabe a seu respeito é que suas mãos são geladas, em contraste às mãos quentes de Romeu. Outro detalhe nessa versão é a questão do tempo concedido para o desabrochar do romance, que também estará presente na versão de Bandello e de Arthur Brooke: após o baile, ainda se passam dias até que Romeo suba a sacada de Giulietta. Depois de casados, os dois também desfrutam de vários dias juntos até a briga com Teobaldo e o banimento de Romeo. Além disso, essa é uma das únicas versões em que Romeo mata Teobaldo intencionalmente, inflamado por suas provocações.

Assim como na versão de Da Porto, na de Matteo Bandello a relação do casal dura várias semanas, vindo a terminar apenas na Páscoa. O autor expande detalhes apresentados por Da Porto, apresentando pela primeira vez a Ama de Giulietta, que se torna aliada do casal, e a moça por quem Romeu estava apaixonado antes de conhecer Julieta, embora ela ainda não tenha nome. Aqui Romeu também é considerado o rapaz mais belo de Verona. O personagem Marcuccio, nesta versão, tem mais destaque nessa leitura, com indicação de seu senso de humor e caráter lascivo.

A versão de Bandello também dá pistas do destino de Romeu, como quando indica que ele tem o hábito de beber da poção sutil do amor. Outro elemento presente é a escada de cordas por onde Romeu sobe até o balcão, uma referência presente desde Boccaccio. A noite de núpcias do casal é descrita também com riqueza de detalhes. Um elemento empregado por Bandello, que segundo Blakemore Evans (2003) é aproveitado em adaptações posteriores, como *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, e as adaptações fílmicas de *West Side Story*, *WSS1961* e *WSS2021*, é a cena da morte do casal, em que Julieta acorda assim que Romeu toma a poção, dando ao casal mais alguns momentos juntos para se despedirem. Em *Romeu + Julieta* (1996), Baz Luhrmann abre uma margem para que Romeu perceba que Julieta está viva, quando ela mexe o dedo. Ele não percebe, e Julieta abre os olhos segundos antes que ele

beba a poção. É o movimento que ela faz para tentar impedi-lo que o assusta e faz com que ele vire o frasco e beba acidentalmente o líquido.

Apesar de sua adaptação de *Romeu e Julieta* ser uma das fontes mais diretas de Shakespeare, ao escrever o poema longo *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562) o tom de Arthur Brooke é moralista e anticatólico, estritamente contra a confissão auricular, refletindo o sentimento da época, em meio à reforma protestante, que acontecera apenas 30 anos antes. O poema de Brooke é um conto de advertência, alertando para os perigos da desobediência aos desígnios dos pais, e o desfecho nada mais é do que uma consequência das ações condenáveis dos jovens. Não por acaso, a história é contada como real, e segundo Brooke, tem como fonte os relatos das testemunhas da guerra civil entre as famílias.

Nessa versão, os eventos também se desenrolam ao longo de vários dias, do Natal à Páscoa, quando ocorre o duelo entre Teobaldo e Romeu. Nesse momento, Mercúcio também não é morto por Teobaldo, e sequer aparece na briga entre ele e Romeu. Sua presença como a conhecemos se consolida somente com Shakespeare. O jovem Capuleto, por sua vez, é atingido acidentalmente pelo adversário; a personagem da Ama, na visão de Brooke, é considerada tagarela, fofqueira e possivelmente mentirosa. Shakespeare aproveita essa descrição da Ama para a construção da personagem, inclusive na cena em que ela fala sobre a criação de Julieta, tal característica não é tida de forma maliciosa em Brooke, e a relação entre a ama e a “sua criança” é genuína.

Quanto à construção de personagens e enredo, a adaptação de Brooke era a mais completa, já contando com o personagem Mercúcio um pouco mais desenvolvido, com a motivação de Romeu para ir à festa dos Capuleto, na forma da Rosalina, e a personagem da Ama como aliada de Julieta. Porém, essa versão não acrescentava muitos elementos inéditos, comparada às anteriores.

Além disso, quanto à forma, o poema de Arthur Brooke deixava a desejar. Shakespeare contava com um estilo próprio, enquanto o poema “apesar de seus méritos, era comum, prolixo, com um excesso de clichês poéticos, e com um estilo pesado e pseudo-rebuscado”<sup>40</sup> (EVANS, 2003, p. 8). Para que fosse adaptada por Shakespeare em uma peça de teatro, “a narrativa descompromissada de Brooke precisaria de foco, reestruturação, e de uma amarração mais firme”<sup>41</sup> (EVANS, 2003, p. 8). Ainda assim, Shakespeare usou muitas das construções de Brooke.

---

<sup>40</sup> Despite Brooke's virtues, however, the poem is pedestrian, long-winded, overdecorated with 'poetic' commonplaces, and written in a lumbering pseudo-high style.

<sup>41</sup> To convert it into a play, Brooke's leisurely narrative required tightening, focusing, and restructuring.

Segundo Evans (2003), “Shakespeare trabalhou diretamente com o Romeus de Brooke, e os ecos verbais reverberam ao longo da peça”<sup>42</sup> (p. 7).

No resumo esquematizado a seguir, é possível observar, em ordem cronológica, as inovações apresentadas em cada adaptação e aproveitadas por Arthur Brooke e, posteriormente, por Shakespeare. Os dados foram tirados do site The Bill Shakespeare Project (WALTHALL, 2010):

- No século III, a versão de Efesíacas de Xenofonte apresenta pela primeira vez a separação dos amantes e uma poção mortal falsa.
- Em 1476, surge a adaptação de Masuccio Salernitano, que cria *Mariotto e Gianozza*. A releitura de Masuccio contém um casamento secreto com ajuda do padre cúmplice do casal, uma luta que termina em morte e o exílio do personagem correspondente ao “Romeu”, além de um casamento arranjado, uma poção sonífera e a primeira ocorrência da mensagem extraviada.
- Em 1530, a história de Masuccio adaptada por Luigi Da Porto é publicada como *Giulietta e Romeo*. É a primeira ocorrência dos nomes dos amantes e das famílias (Montecchi e Capelletti), a primeira vez que o autor menciona Verona e as mortes dos amantes causadas por adaga e veneno, respectivamente. Luigi Da Porto apresenta também os personagens que servem de base para Mercúcio, Teobaldo e Páris
- Em 1554, Matteo Bandello escreve *Giulietta e Romeo* em italiano. É a primeira ocorrência da depressão inicial de Romeu, da rivalidade que leva às brigas em público, e a primeira aparição dos personagens que mais tarde se tornam a Ama e Benvólio;
- Em 1559, a história é traduzida para o francês e passa a fazer parte do *Histoires Tragiques* (1559), de Pierre Boaistuau.
- Em 1562, o poema de Boaistuau é traduzido para o inglês e adaptado por Arthur Brooke, que escreve *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562).
- Por fim, entre 1595 e 1596, surge a peça *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, a adaptação mais conhecida da obra. Shakespeare adapta aspectos das histórias anteriores, principalmente do poema de Arthur Brooke, remove o teor moralista e desenvolve a Ama, Páris e Mercúcio.

<sup>42</sup> Shakespeare worked directly with Brooke's Romeus, for verbal echoes resound throughout the play;

## 2.2.2

### As faces do Frei Lourenço: o anticatolicismo na Europa e sua repercussão

Uma questão predominante entre as versões de *Romeu e Julieta* que antecederam a de Shakespeare, principalmente a de Arthur Brooke, é uma ambivalência quanto ao tratamento do Frei Lourenço. Essa ambivalência possivelmente refletia o sentimento quanto à fé católica e os abusos cometidos pelo clero durante a Idade Média.

A partir das informações apresentadas no esquema cronológico, e com base nos dados do site World History Encyclopedia (MARK, 2022), é possível concluir que, na época em que a versão de Masuccio Salernitano foi publicada, 1476, a Europa vivia a Idade Média, período em que a peste negra assolava a população e a única forma de Cristianismo era o Catolicismo. Na época, o clero exercia enorme influência sobre todos, dos reis aos servos. No entanto, a corrupção da igreja era flagrante. Nenhum dos seus ensinamentos e ordens eram questionados, por serem tidos como a voz de Deus na Terra, enquanto serviam aos seus próprios interesses, acumulando riquezas em forma de indulgências e exploração. Qualquer transgressão da população, até mesmo de um rei, poderia ser punida com a excomunhão. Além das pessoas, em sua maioria, serem analfabetas em vernáculo, a Bíblia era em latim, sua tradução não era permitida e, portanto, não havia a possibilidade sequer de se questionar alguma passagem do livro sagrado. O conhecimento era reservado aos monges, que viviam em abadias e monastérios. Além disso, os fiéis não se rebelavam por medo de serem condenados ao inferno (MARK, 2022).

A pandemia da peste bubônica, mais conhecida como peste negra, que acometeu a população entre 1347 e 1352, fez com que os fiéis comesçassem a duvidar do poder do clero, incapaz de impedir o contágio generalizado e as mortes. Um dos críticos do papado era Dante Alighieri. O poeta italiano,

que fora exilado de Florença em 1301 por apoiar os oponentes de Bonifácio VIII, atacou o papado não apenas em sua *Divina Comédia*, mas também em sua *De Monarchia*. Nesse tratado, Dante argumentou que papas deveriam abandonar toda autoridade [...], e que a paz temporal requeria uma monarquia universal sob a autoridade do imperador. (LINDBERG, 2017, posição 1376)

Segundo Carter Lindberg, a principal crise na Idade Média era de valores, uma crise causada por diversos fatores, a começar pela queda dos chamados

símbolos de segurança (LINDBERG, 2017, posição 1351). Não se tratava de uma crise “primeiramente econômica, política ou feudal; era uma crise de símbolos de segurança que chegou ao ápice quando atingiu a fiadora desses símbolos: a Igreja” (LINDBERG, 2017, posição 1351). Diante do surgimento de dissidentes, o clero simplesmente passou a oprimi-los e a promover uma caça aos hereges, que culminou na Reforma Protestante, de 1517 a 1648, período em que as versões mais recentes de *Romeu e Julieta*, inclusive a de Shakespeare, foram publicadas. A versão de Masuccio foi escrita entre a epidemia e a Reforma Protestante. E a referência à contaminação é incluída na versão de Bandello: a mensagem do Frei Lourenço para Romeu é extraviada quando o mensageiro é posto em quarentena, sob suspeita de contaminação.

No século XVI, época em que as versões de Luigi Da Porto (1530), Matteo Bandello (1554) e Arthur Brooke (1562) foram publicadas, a Europa vivenciava uma série de transformações, motivadas pela Reforma Protestante, movimento de afastamento e subsequente rompimento com o clero medieval, iniciado por Martinho Lutero, um padre alemão extremamente culto, que começou a se rebelar abertamente contra os desmandos do clero e criticar seus abusos, como a cobrança de altas indulgências. Lutero também defendia que a Bíblia fosse traduzida para as línguas vernáculas europeias, para que a sua interpretação não ficasse apenas a cargo do clero.

Outro fator para a crise do papado e a reforma protestante foi o surgimento do Absolutismo e a dissolução do controle do Papa sobre os reis, que agora detinham todo o poder sobre a nação, inclusive religioso. Na Inglaterra, por exemplo, o Absolutismo teve início com a dinastia Tudor, quando o rei Henrique VIII desejou anular seu casamento com Catarina de Aragão, filha dos reis católicos da Espanha, Isabel e Fernando, e se casar novamente, com Ana Bolena. Segundo o historiador Lindberg Carter (2017), a decisão foi política: o rei Henrique VII propusera o casamento entre o rei Henrique VIII e Catarina de Aragão, para manter a aliança conquistada com a Espanha. Catarina era cunhada de Henrique VIII, viúva de seu irmão Artur, morto na guerra. Devido ao grau de parentesco entre os dois, a união com Catarina não era permitida pela igreja, por isso Henrique VIII precisou obter permissão especial com o Papa. No entanto, a dificuldade da rainha em gerar herdeiros do sexo masculino ameaçava a dinastia Tudor, criando um problema para o monarca. Quando Henrique VIII buscou a anulação com base nesse grau de parentesco, a Igreja negou o pedido, por desautorizar a ordem do Papa que o antecederia, enfraquecendo, por consequência, a crença da infalibilidade papal, já contestada por Martinho Lutero (LINDBERG, 2017).

Com a criação da Igreja Anglicana, Henrique VIII não visava tanto o rompimento religioso com o Catolicismo, mas com a autoridade papal sobre a soberania do rei. Segundo Carter Lindberg (2017), quem atendeu o desejo do rei foi Thomas Cromwell (c. 1485–1540), que recorreu às universidades inglesas e outras partes da Europa para que se chegasse a uma conclusão com relação à questão da dissolução da união do rei com sua esposa (LINDBERG, 2017). Além disso, o chanceler propôs que a Coroa passasse a ser cabeça da Igreja na Inglaterra, substituindo o Papa.

Quando, em 1533, a Corte inglesa permitiu a anulação do casamento, o rei Henrique VIII foi excomungado, e a anulação, revogada. Em resposta, o rei decretou o Ato de Supremacia, segundo o qual, o rei teria poder e autoridade plenos, inclusive de revogar excomunhão. Lindberg explica, todavia, que esse rompimento da Igreja inglesa com o Papa e a sujeição da autoridade papal à Coroa, através do parlamento, dependiam de mais uma questão: “o fortalecimento da opinião política antipapal e erastiana. O erastianismo, nomeado a partir do teólogo suíço Thomas Erastus (1524-83), defendia a autoridade do Estado sobre a Igreja, incluindo a sujeição da excomunhão à aprovação do governo” (LINDBERG, 2017, posição 7536).

Mesmo que criticasse os métodos da Igreja sob comando do papa, a Igreja Anglicana nada mais era do que uma versão levemente alterada do catolicismo. O Estatuto dos seis artigos, decretado em 1539, reafirmava os dogmas católicos. E de fato, tornou-se rapidamente um instrumento de opressão de fiéis e opositores, apenas com outro chefe, que declarava herege e condenava à morte quem não o obedecesse. Além disso, em 1536 e 1539,

Henrique consolidou ainda mais sua posição como líder da Igreja inglesa ao suprimir os mosteiros menores e, em seguida, os maiores. A dissolução dos mosteiros — que levaram, tristemente, à destruição de diversas obras de arte e de arquitetura — eliminou, de fato, o último refúgio do papismo. (LINDBERG, 2017, posição 7560)

Durante o breve reinado de Eduardo VI, filho de Henrique VIII com Jane Seymour, a relação com os protestantes foi pacífica. O rei de apenas nove anos tinha saúde frágil, e quem de fato tomava as decisões eram seus conselheiros e seu tio e lorde protetor, Eduardo Seymour, desde a sua coroação até a sua morte, em 6 de julho de 1553. Nesse período, a Reforma foi estabelecida na Inglaterra, e sob influência de Seymour no parlamento, a perseguição contra os protestantes não só teve fim, como também houve o retorno daqueles que fugiram no reinado

de Henrique VIII e a vinda de mais reformadores de outras partes da Europa (LINDBERG, 2017, posição 7625).

Lindberg (2017) salienta que o sentimento anticatólico se intensificou com Maria Tudor, filha de Catarina de Aragão com Henrique VIII, que assume o trono após a morte do irmão. Em seu afã de retomar a fé católica na Inglaterra após a reforma protestante e salvar a alma dos ingleses, Maria Tudor conseguiu a façanha de enfurecer a classe feudal, perseguir e exilar líderes protestantes. Além disso, ela se casou com Felipe II de Espanha, em um plano do imperador Carlos V para atrair a Inglaterra à órbita dos Habsburgos, o que deixou os ingleses insatisfeitos. Mesmo aqueles que não estavam alinhados com o favorecimento dos protestantes não queriam a influência estrangeira no governo, menos ainda um retorno da influência papal e clerical sobre a Coroa (LINDBERG, 2017, posição 7689). Além disso, “ao exilar cerca de 800 protestantes proeminentes em Frankfurt, Genebra e Estrasburgo, [a rainha] criou um exército de reformistas zelosos, treinados no protestantismo continental e ansiosos por retornar e recapturar a Inglaterra em prol da fé evangélica” (LINDBERG, 2017, posição 7682). Em apenas cinco anos de reinado, de 1553 a 1558, Maria Tudor “deixou um antagonismo indelével na mente inglesa com respeito a tudo que se relacionava ao catolicismo e à Espanha” (LINDBERG, 2017, posição 7682).

Tamanhos eram o mal-estar e o ressentimento contra o catolicismo, que isso acabou por influenciar algumas versões de *Romeu e Julieta*, principalmente a representação do Frei Lourenço. Na época em que a versão de Arthur Brooke foi escrita, 1562, a Inglaterra acabava de entrar na Era Elisabetana (de 1558 a 1603) (CARTWRIGHT, 2020), pouco depois do Concílio de Trento, que consolidou a Contrarreforma, tentativa da Igreja Católica de reconquistar fiéis (MARK, 2022). Segundo as informações no site World History Encyclopedia,

no período durante o Concílio de Trento, e mesmo depois, as autoridades Católicas corrigiram a venda de indulgências, melhoraram a educação formal do clero, estabeleceram novas regras para as ordens monásticas, apresentaram doutrinas importantes sobre o uso da arte, da música e da arquitetura na adoração, e procuraram reestabelecer o lugar central da igreja na vida das pessoas.<sup>43</sup> (MARK, 2022)

Segundo o historiador Carter Lindberg, no reinado de Elisabete I, a preocupação principal da monarca era estabelecer uma *via media*, um meio-termo

---

<sup>43</sup> Throughout the period of the Council of Trent, and afterwards, Catholic authorities amended the sales of indulgences, improved the education of the clergy, established new rules for monastic orders, introduced profoundly significant doctrines regarding the use of art, music, and architecture in worship, and worked toward returning the Church to its prior centrality in people's lives.

entre o catolicismo imposto por Maria Tudor e os protestantes mais radicais, alinhados com o calvinismo (LINDBERG, 2017). Lindberg afirma que esse meio-termo entre os extremos foi motivado politicamente, “já que um negava a legitimidade da monarca enquanto o outro abolia o episcopado, o qual, segundo Elisabete acreditava, apoiava a monarquia” (LINDBERG, 2017, posição 7761-7767).

Durante seu reinado, que durou 45 anos, Elisabete Tudor estabeleceu uma “correspondência rara de propósito e projeto entre a Coroa e o povo” (LINDBERG, 2017, posição 7724). Procurando não repetir os erros cometidos pela irmã, a “Rainha Virgem”, assim chamada pela sua recusa em se casar, “manteve tanto católicos quanto protestantes radicais sob controle” (LINDBERG, 2017, posição 7756). Se seu reinado não apaziguou exatamente a animosidade entre esses dois lados, não teve como característica inflamá-las ainda mais. Uma de suas medidas foi passar a permitir imagens, crucifixos e vestimentas aprovados pelo *Livro de Oração*, agradando aos católicos, de um lado, enquanto contrariava os protestantes radicais que permaneceram na Igreja Anglicana, para quem qualquer vestígio romano devia ser apagado da Igreja e que defendiam a extirpação dos elementos ligados ao catolicismo. Por outro lado, com o objetivo de reter a sucessão apostólica, Elisabete I nomeou Matthew Parker como arcebispo de Canterbury. O cristão moderado havia sido discípulo de Martin Bucer, e consagrado por três bispos expulsos por sua antecessora no trono. A rainha substituiu também os membros do clero que criavam objeções às suas medidas, nomeando ministros mais favoráveis às catedrais eclesiásticas (LINDBERG, 2017, posição 7772).

A preocupação da rainha Elisabete era manter a soberania e a dinastia. Mesmo mantendo conselheiros em sua maioria protestantes, a monarca não era nem fervorosamente protestante, nem, muito menos, católica. Seus discursos falavam aos dois lados, de formas diferentes. Para a monarca, essas tensões por religião desmantelavam o país.

O reinado de Elisabete foi marcado por ser a época em que William Shakespeare apresentou *Romeu e Julieta* no teatro Globe. Ao contrário do poema de Brooke, a peça de Shakespeare não tinha como característica um tom moralizante, de modo que, apesar de também criticar a guerra civil e retratar o Frei Lourenço como irresponsável, a tensão religiosa não transparece com tanta intensidade.

### 2.2.3

#### A tragédia de *Romeu e Julieta* de Shakespeare

A versão de Shakespeare de *Romeu e Julieta* contém diversas camadas adaptativas, em que elementos das versões anteriores ressurgem, em graus diferentes de transformação. No entanto, nessa releitura em particular, esses elementos recorrentes são mais desenvolvidos, de forma mais cuidadosa e deliberada, a fim de atingir o efeito desejado. O tom da peça não é moralizante, ainda que seja uma crítica aos males da Guerra Civil. Um desses elementos é o tempo da ação. Segundo Courtney Lehmann, no poema de Arthur Brooke, por exemplo, a corte entre o casal, e suas subsequentes visitas conjugais, “ocorrem ao longo de vários meses (do Natal à Páscoa), ao contrário da peça de Shakespeare, em que duram apenas poucos dias”<sup>44</sup> (LEHMANN, 2010, p. 24). Ao comprimir os acontecimentos do enredo em um período de três dias, em vez de vários meses, Shakespeare cria um senso de urgência no espectador. Outro elemento é a caracterização dos personagens, mais complexa no *Romeu e Julieta* de Shakespeare e sem o tom moralista de Arthur Brooke. O Mercúcio de Shakespeare, por exemplo, é mais complexo, falante e até vulgar, presente em diversas cenas decisivas. Na cena em que Romeu é persuadido a ir ao baile dos Capuleto, Mercúcio faz o discurso a respeito da Rainha Mab para convencê-lo (I.iv). O personagem também provoca Teobaldo e o incita à luta, mesmo quando Romeu se recusa a brigar com o recém-familiar.

Meu caro Rei dos Gatos, quero apenas uma de tuas nove vidas. Essa eu pretendo espetar agora mesmo; quanto às oito que sobram, eu talvez me contente em lhes dar apenas uma surra de prancha, mas apenas se te comportares bem. Vais sacar tua espada pelas orelhas? Puxa rápido; ou *minha* espada vai cortar as *tuas* orelhas antes que saques. (III.i.80-86)

Após ser atingido por Teobaldo, Mercúcio deseja que uma praga recaia sobre as duas casas, sobretudo porque Romeu tentou impedi-lo de lutar e, ao se interpor entre Teobaldo e o amigo, permitiu que este último fosse atingido sem poder se defender.

Não, não é tão fundo quanto um poço, nem tão largo quanto a porta de uma igreja. Mas é o bastante. Vai dar pro gasto. Se alguém me procurar amanhã, vai descobrir que virei um homem

---

<sup>44</sup> Romeus and Juliet's courtship – and, more specifically in Brooke, their clandestine conjugal visits – occur over a period of several months (from Christmas to Easter) as opposed to mere days in Shakespeare's play.

sério, sério como um túmulo. Estou esburacado demais, eu garanto, para ficar neste mundo. Malditas sejam vossas duas casas! Chagas de Cristo! Quem diria que um cão, um rato, um camundongo, um gato poderia arranhar um homem até a morte! Um exibido, um embusteiro, um vilão que luta como num livro de aritmética! Por que diabos te meteste entre nós dois? Fui ferido debaixo do teu braço. (III.i.102-112)

Mercúcio oferece um contraponto à natureza introspectiva de Romeu, ao apresentar sua perspectiva puramente carnal sobre o amor, e um olhar mais prático para o mundo ao afirmar que “os sonhadores mentem bem” (I.iv. 55).

Outro que recebe uma caracterização diferente e mais aprofundada na versão shakespeariana é Teobaldo, que nas anteriores, inclusive na de Brooke, aparecia somente na cena da briga final com Romeu. Blakemore Evans (2003) especifica, sobre Teobaldo, que:

Shakespeare [...] apresenta Teobaldo na primeira cena, em seu papel autoatribuído de líder dos jovens Capuleto, e reforça essa característica, mostrando que é encrenqueiro no baile dos Capuleto (I.v), mais uma indicação da função decisiva de Teobaldo que não tem lugar em Brooke. Shakespeare consegue então aproveitar um personagem já bem definido para o momento da crise em III.i, passando para o público a sensação de uma profunda hostilidade pessoal de Teobaldo contra Romeu, criando assim uma dramática e eficaz relação de causa e efeito.<sup>45</sup> (EVANS, 2003, p. 9)

Na versão shakespeariana de *Romeu e Julieta*, a Ama de Julieta também está presente, retratada de forma mais favorável, ainda que como cúmplice do enlace do casal. Nessa versão<sup>46</sup>, ela tem liberdade para participar das conversas com os pais de Julieta, e tenta interferir inclusive na briga entre ela e o pai, quando a jovem recusa o casamento com o Conde Páris. A Ama é apresentada por Shakespeare como cúmplice de Julieta. Sua personalidade é descrita como alegre, bastante conversadeira e distraída, com tendência a se deixar levar por seus devaneios, como quando ela se perde na mesma lembrança e a repete mais de uma vez, até a própria Julieta pedir que ela pare de falar um pouco (I.iii). A Ama demonstra também sua malícia ao se referir de forma efusiva ao Conde Páris como “um homem, jovem dama! Um rapagão! Uma estampa de homem! Um monumento!” (I.iii.82-83).

---

<sup>45</sup> Shakespeare [...] introduces Tybalt in the first scene in his self-appointed role as leader of the younger Capulets and then underscores this by showing him as a troublemaker at the Capulet Feast (1.5), a further foreshadowing of Tybalt's later decisive function that finds no place in Brooke. Shakespeare can thus draw on an already sharply defined character at the moment of crisis in 3.1, creating a sense of Tybalt's apparently strong personal hostility to Romeo and achieving a dramatically effective cause-and-effect relationship.

<sup>46</sup> Será usada, como referência ao *Romeu e Julieta* de Shakespeare, a edição da New Cambridge Shakespeare.

Uma das questões mais inconsistentes nas versões anteriores a Shakespeare era o caráter ambivalente do Frei Lourenço. Apesar do sentimento anticatólico, a versão de Shakespeare não visava atacar os membros do clero tão abertamente, optando por um tom cristão mais sutil e diplomático, em que o frei é ponderado, preocupado com a precipitação dos sentimentos de Romeu por Julieta, haja vista a intensidade desses mesmos sentimentos um dia antes por Rosalina. Todavia, Frei Lourenço é igualmente irresponsável, e se arrisca ao concordar em celebrar o casamento de Romeu e Julieta, pensando na possibilidade da reconciliação entre as famílias Capuleto e Montecchio, ainda que descuidado quanto às possíveis consequências do enlace clandestino (EVANS, 2003, p. 24). Blakemore Evans (2003) comenta esse caráter ambíguo do Frei, quando afirma que

ele tem boas intenções, mas suas ações são precipitadas, sem levar em conta os riscos envolvidos no casamento clandestino de Romeu. Quando os acontecimentos saem do controle, Frei Lourenço é forçado, movido, até certo ponto, pelo perigoso envolvimento pessoal, a propor o subterfúgio da poção do sono para Julieta (IV.i). Sendo assim, o que antes era uma possível obra da “graça<sup>47</sup>” — usar um casamento entre as famílias para dar fim à rixa —, é transformado pelas escolhas do Frei, de um “recurso desesperado” em uma obra da “difícil escolha” (“Virtude extraviada vira vício”, II.iii.21) [...] Shakespeare cria, assim, um personagem cuja função de comentarista moral ortodoxo — foco esse, inexistente com Brooke — parece destoar de outros aspectos do seu caráter e de suas ações como homem. Desse modo, a ambiguidade gerada pela reação crítica ao Frei Lourenço não é uma surpresa, nem totalmente desmotivada. Conforme indicado anteriormente, Shakespeare queria que a voz da razão fosse, ao mesmo tempo, veemente e acolhedora, que deixasse clara a liberdade de escolha do homem entre a “graça” e o “livre-arbítrio”, para amenizar o efeito desumanizador causado pela insistência enfática e amplamente disseminada na obra do Destino. Mas Shakespeare também queria um Frei Lourenço falho e humano, cujo contraste moral não fosse acentuado demais, a ponto de comprometer a simpatia do público pelas ações do casal principal.<sup>48</sup> (EVANS, 2003, p. 24-25)

<sup>47</sup> O uso do termo “graça” aqui é sinônimo de “boas obras” conforme o utilizado por Carter Lindberg (2017) (tradução de Elissamai Bauleo) quando afirma que, segundo Tomás de Aquino, “a graça não despreza a natureza, mas a completa”.

<sup>48</sup> His intentions are good, but his action is precipitate, without any consideration of the dangers involved in Romeo’s clandestine marriage. When events get out of hand, Friar Lawrence is pushed, to some extent out of a dangerous personal involvement, into proposing the subterfuge of the sleeping potion to Juliet (4.1). In a sense, then, what began as a potential work of ‘grace’ — to heal the feud by a marriage between the families, — is twisted instead, by the friar’s choice, of ‘desperate’ means, into something verging on a work of ‘rude will’ (‘Virtue itself turns vice, being misapplied’, 2.3.21) [...] Shakespeare thus creates a character in which the Friar’s function as orthodox moral commentator — an emphasis which is not in Brooke — seems to be at odds with aspects of his character and actions as a man. The ambiguity of the critical response to Friar Lawrence, therefore, is not surprising or entirely unjustified. As we suggested earlier, Shakespeare wanted the moral voice, insistently, but quietly implying men’s freedom to choose ‘grace’ or ‘rude will’, to offset the dehumanizing effect of his pervasive and strong emphasis on the operation of Fate. But he also

## 2.2.4

### “Duas casas, desiguais em dignidade”: o contexto histórico de *Romeu e Julieta*

De acordo com Chris Fitter (2000), a imagem da Inglaterra elisabetana como modelo de civilização entre 1594 e 1596, período em que se especula que a peça *Romeu e Julieta* foi escrita por Shakespeare, é um equívoco, e não leva em consideração o clima tenso daquele momento histórico. No contexto em que Shakespeare criou a peça, um dos problemas sociais disseminados pela sociedade londrina era a xenofobia. A hostilidade e o desprezo dos ingleses contra os italianos, espanhóis e outros grupos étnicos da península Ibérica, como os judeus, eram motivados por diversos fatores. O primeiro era o religioso, pelo já conhecido antagonismo dos ingleses, protestantes, contra o catolicismo, que, por sua vez, era uma religião predominante entre os italianos e espanhóis. O segundo era cultural. De acordo com Lehmann, era comum que os jovens aspirantes a cavalheiros passassem um tempo na Europa, especificamente na Itália, a fim de aprimorar seus estudos em antiguidade clássica, além de aperfeiçoar a proficiência em línguas estrangeiras. Tal prática era tida como um mal necessário, “visto que as mulheres italianas eram consideradas promíscuas natas, capazes de se prostituir diante das massas ao atuarem como atrizes de teatro”<sup>49</sup> (LEHMANN, 2010, p. 61). A atuação de mulheres no teatro era inconcebível e inadmissível para os ingleses, que empregavam meninos para papéis femininos, os *boy actors*. Os ingleses também consideravam a migração metafórica da Itália para a Inglaterra, por meio da tradução de clássicos italianos para o inglês, uma corrupção dos valores nacionais. Por último, havia o motivo econômico e político por trás da xenofobia, motivado em grande parte pela crise e pelo descontentamento com as medidas da Coroa contra a população na Inglaterra elisabetana, que passava fome devido a uma série de problemas de colheita e falta de grãos. Lehmann (2010) explica que, em uma das primeiras falas de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, Benvólio reclama da alta temperatura em Verona: “Em dias como hoje, assim tão quentes, o louco sangue agita-se, fervente” (III.i.4-5). Porém, “havia algo de especial no verão inglês, que essa fala

---

wanted a fallibly human Friar Lawrence, who would not, by a too marked moral contrast, endanger our sympathy with the actions of the young lovers.

<sup>49</sup> since Italian women were considered to be innately promiscuous, going so far as to prostitute their bodies to the gaze of the masses by performing as actresses in stage

evoca ao mesmo tempo”<sup>50</sup> (LEHMANN, 2010, p. 64). A autora esclarece que, no verão de 1595, época em que a peça teria sido publicada,

os cidadãos de Londres participavam de manifestações pacíficas exigindo regulação de mercado para produtos de agricultura de subsistência — grãos, por exemplo — que estavam sendo exportados para outros países, para o benefício da Coroa, enquanto as classes mais baixas passavam fome. Em 1596, o Barão de Burghley, com pleno conhecimento da crise, apresentou uma medida conclamando a “contenção alimentar” a fim de que os pobres pudessem receber mais esmola. Em *Romeu e Julieta*, no entanto, o sr. Capuleto é retratado como alguém movido pela ganância, pelo excesso e pela ostentação: ele não apenas realiza diversos banquetes ao longo da peça, como também tem falas que denunciam essa falta de comedimento, como ao mandar que um de seus criados contrate “uns vinte cozinheiros” para celebrar o casamento iminente de Páris com Julieta.<sup>51</sup> (LEHMANN, 2010, p. 65-66)

*Romeu e Julieta* expõe e questiona os valores morais da elite da época em contraste com os dos cidadãos comuns. Fitter (2000) complementa que, nesse cenário, a produção continha muitos elementos de uma peça de protesto, pois Shakespeare se posicionou e inseriu em sua obra uma crítica aos excessos da elite, contrapondo-os às dificuldades dos pobres, como a fome e o analfabetismo (FITTER, 2000, p. 155-156). Lehmann, por sua vez (2010, p. 65), explica que, na peça, o tema dos excessos e da abundância em Verona, principalmente por parte da família Capuleto, refletia a insatisfação do povo, indignado com essa escassez na vida real. A população estava insatisfeita com a crise econômica, em que poucos ostentavam luxos enquanto muitos passavam necessidade, um problema presente ainda nos dias de hoje, a julgar pela recorrência desses temas, principalmente nas adaptações nacionais.

Além da crítica à desigualdade social, a peça denuncia o descontentamento com a impunidade dos ricos e poderosos, em que uma pessoa que roubasse para comer era morta, mas quem fosse rico, podia matar duas ou três pessoas e ficar impune (LEHMANN, 2010, p. 67). Segundo Chris Fitter (2000), a impunidade que se passava na aristocracia inglesa, cujos excessos, ostentação

<sup>50</sup> but there was something particularly unique about the English summer that this line, by extension, simultaneously invokes.

<sup>51</sup> the citizens of London engaged in peaceful demonstrations to demand market regulation for sustenance-based products — grain, for example — which was being exported to foreign countries to profit the Crown while the lower classes were starving. In 1596, Lord Burghley, keenly aware of the crisis, introduced a commandment calling for the ‘Restraint of Eating’ so that the poor might benefit from greater charity. In *Romeo and Juliet*, however, Capulet is depicted as a figure driven by greed, excess, and conspicuous consumption: not only does he furnish several feasts throughout the course of the drama, but also, he is outfitted with lines that flaunt ‘restraint’, impulsively ordering one of his servants to ‘go hire me twenty cunning cooks’ to celebrate Paris’s pending marriage to Juliet.

e ocasionais crimes eram relevados pela Coroa britânica e seus agentes, era tamanha que causava revolta nos cidadãos comuns. Essa indignação se agravava pelo rigor excessivo com que os protestos dos londrinos famintos eram reprimidos, a ponto de motivar levantes populares. Lehmann (2010) afirma que a violência e a alta mortalidade acometiam todas as classes. De um lado, os cidadãos mais pobres morriam de fome ou assassinados como punição da Coroa em decorrência das greves e levantes. De outro,

a aristocracia aderiu aos passatempos mortais da moda, os duelos e violências entre gangues, popularizados não apenas pela publicação do manual de esgrima de Vincentio Saviolo em 1595, mas também pela invenção da rapieira — uma arma que podia matar em um instante, ao contrário da espada e do broquel, relativamente mais pesados e sem corte.<sup>52</sup> (LEHMANN, 2010, p. 66)

Tal impunidade é presente na figura do Príncipe Éscalo, que tenta, em vão, manter a ordem em Verona em meio a uma verdadeira guerra entre duas famílias nobres. Lehmann afirma que “o que costuma passar despercebido é o fato de que os cidadãos ‘necessitados’, ‘mais pobres’ ou ‘camponeses’, em *Romeu e Julieta*, são justamente os que mantêm a paz”<sup>53</sup> (LEHMANN, 2010, p. 68).

Tendo todos esses fatores por trás da hostilidade contra os estrangeiros, sobretudo os italianos, a questão é saber como foi possível a criação da peça *Romeu e Julieta* por Shakespeare, em meio ao clima de xenofobia que se instaurava. A peça não tinha um tom moralizante, como no caso do poema de Arthur Brooke, que condenava os protagonistas por uma falha de caráter. Era a história de dois jovens que se apaixonavam, levando o público a torcer, vibrar e sofrer por eles a cada exibição.

Shakespeare está mais inclinado a nos “encantar” com a sua poesia lírica e criar uma identificação do público com o dilema dos protagonistas e com sua tragédia humana. Talvez a única forma que possibilitou a Shakespeare criar uma história de “amor” tão irresistível tenha sido por meio de uma espécie de pequeno genocídio no final da peça, em que os únicos filhos – e herdeiros – de dois patriarcas italianos incorrigíveis se matam e erradicam duas linhagens da aristocracia italiana com um só golpe.<sup>54</sup> (LEHMANN, 2010, p. 62-63)

<sup>52</sup> the aristocracy engaged in the fashionable and deadly pastime of dueling and gang violence, made popular not only by the publication of Vincentio Saviolo's fencing manual in 1595, but also by the invention of the rapier — a weapon which, unlike the relatively heavy, blunt sword and buckler, could kill in an instant (LEHMANN, 2010, p. 66).

<sup>53</sup> what too often goes unnoticed is the fact that the ‘base’, ‘poorer’ or ‘popular sort’ in *Romeo and Juliet* are precisely the ones keeping the peace.

<sup>54</sup> Shakespeare is more inclined to ‘enchant’ us with his lyrical poetry as well as enable audiences to identify with the plight of the titular heroes and their tale of human tragedy. Perhaps the only way that Shakespeare is able to stage such a compelling ‘love’ story is because the play ends in a kind of petit

Portanto, mesmo que a xenofobia não seja um tema explícito no enredo de *Romeu e Julieta* em si, ela permeia o contexto histórico em que a adaptação shakespeariana foi criada, assim como os demais problemas sociais que assolavam a Inglaterra entre 1594 e 1596, presentes em algumas adaptações da peça.

### 2.2.5

#### **“Pago à tua pobreza, e não ao tino”: os conflitos sociais nas adaptações de *Romeu e Julieta***

Ao longo do presente trabalho, apresentarei algumas das adaptações de *Romeu e Julieta* posteriores à versão de Shakespeare, sobretudo uma, em formato de musical, a qual, por sua vez, foi submetida a outras releituras. Pode-se dizer que o musical *West Side Story* engloba dois tipos de adaptação, nas quais pretendo me aprofundar mais adiante. O primeiro tipo é a mudança de ambientação: a mesma história do casal de Verona, com uma roupagem distinta, transposta para Nova York na década de 1950. O segundo é uma mudança de meio, do teatro musical para o cinema.

Nas adaptações clássicas de *Romeu e Julieta*, situadas em Verona e na Idade Média, não é explicado o motivo da rivalidade entre as duas famílias. Essa questão permanece em aberto, território frequentemente explorado nas adaptações mais livres, ambientadas em outras épocas e locais. Em *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, o motivo do conflito entre as duas famílias também não é revelado. Contudo, insinua-se que seja uma concorrência, a julgar pelas imagens dos prédios comerciais com o brasão das famílias Capuleto e Montecchio, respectivamente.

Nas duas produções filmicas nacionais *Maré, nossa história de amor* (2007), de Lúcia Murat, e em *Era uma vez* (2008), de Brenno Silveira, o conflito é social. Em *Maré* (2007), as famílias dão lugar a facções inimigas, se assemelhando à história supostamente real dos Montecchi e dos Cappelletti. Nessa versão, o casal não se mata, mas é assassinado pelos membros das duas facções rivais, com cores distintivas, vermelho e azul, remetendo, intencionalmente ou não, às cores em *West Side Story*. Em *Era uma vez* (2008), as casas inimigas que impedem o enlace do casal Dé e Nina são suas realidades opostas, o asfalto e o morro.

---

genocide, in which the only children – and heirs – of two incorrigible Italian patriarchs kill themselves, eradicating two lines of the Italian aristocracy with one efficient strike. (LEHMANN, 2010, p. 62-63).

Em *West Side Story* (1957) e suas adaptações cinematográficas, a disputa entre os grupos é ostensivamente por território, mas em última instância é social, sendo que, em *WSS2021*, é pela própria sobrevivência. Cada um dos elementos observados em tantas versões de *Romeu e Julieta* que antecederam à versão de Shakespeare, e nela própria, se encontram nesta.

O segundo tipo de adaptação ocorre entre uma versão e outra do próprio musical, alterada segundo a época em que foi criada, com os recursos tecnológicos e o conhecimento disponíveis para, simultaneamente, refletir as mudanças ocorridas na perspectiva quanto a questões de etnia e imigração nos Estados Unidos na década de 1950 e, por extensão, nos dias de hoje.

Outro fator que influencia o olhar do roteirista e do diretor para uma obra é o capital simbólico do qual ele desfruta para fazer escolhas criativas ousadas. No ensaio *The Forms of Capital*, Pierre Bourdieu (1986) apresenta os conceitos de capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico, e explica suas condições de aquisição e transmissão:

O capital pode se apresentar de três formas principais: como *capital econômico*, que pode ser convertido imediatamente e diretamente em dinheiro e institucionalizado na forma de direitos de propriedade; como *capital cultural*, que, em certas condições, pode ser convertido em capital econômico e institucionalizado por meio de qualificação educacional; e como *capital social*, que consiste em obrigações sociais (“contatos”), e que, em certos casos, pode ser convertido em capital econômico e institucionalizado como título de nobreza.<sup>55</sup> (BOURDIEU, 1986, p. 16)

O *capital simbólico*, por sua vez, resulta da distribuição das outras formas de capital em termos de reconhecimento ou valor social; é poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor esse reconhecimento (BOURDIEU, 1987 citado por CAMPOS; LIMA, 2018).

Portanto, essas formas de capital também têm a ver com fama e reputação, e são ilustradas na forma como as escolhas feitas pelos roteiristas e diretores são aceitas pelo público e pela crítica nas adaptações de *Romeu e Julieta*, como *Romeu + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann, e na relação entre *West Side Story* (1957) e as suas duas adaptações fílmicas, sobretudo nas escolhas feitas por Steven Spielberg em *WSS2021*. Spielberg escreveu e dirigiu sucessos de

---

<sup>55</sup> capital can present itself in three fundamental guises: as *economic capital*, which is immediately and directly convertible into money and may be institutionalized in the form of property rights; as *cultural capital*, which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of educational qualifications; and as *social capital*, made up of social obligations (“connections”), which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of a title of nobility.

bilheteria e de crítica, como *Tubarão* (1975), *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (1977), *E.T. O Extraterrestre* (1982), *A Cor Púrpura* (1985), *Jurassic Park - Parque dos dinossauros* (1993), *A Lista de Schindler* (1993), *Amistad* (1997), *O Resgate do Soldado Ryan* (1998), *A. I. - Inteligência Artificial* (2001), entre tantos outros. Tal experiência rendeu a ele prêmios e reconhecimento por seus feitos, dentre os quais dois Oscars por melhor diretor, por *A lista de Schindler* (1993) e *O Resgate do Soldado Ryan* (1998) (JACKSON, 2007, p. xxiv). Sua reputação como diretor entre seus colegas e diante do público do mundo inteiro, juntamente com a experiência e o prestígio profissionais, lhe permitem ousar em suas escolhas criativas, porque não precisa mais provar o seu valor. Como afirma Kathi Jackson, autora do livro *Steven Spielberg: A Biography*, “O próprio nome do Steven Spielberg é usado como referência de cinema, poder e riqueza”<sup>56</sup>(JACKSON, 2007, p. 92). O tipo de escolhas criativas feitas em *WSS2021* exige que o diretor desfrute de um certo prestígio no meio, ou seja, desse capital simbólico acumulado ao longo de anos como diretor de renome, para que o filme tenha chance de ser bem recebido, e mesmo assim, são escolhas arriscadas.

Pode-se dizer que o musical *West Side Story* (1957) é uma adaptação da versão de Shakespeare da história de *Romeu e Julieta*. Porém, tal como as muitas transformações pelas quais a narrativa dos amantes de Verona passou, do cancionero popular e do folclore até se tornar a versão de Shakespeare, há elementos do musical e de suas adaptações que ecoam as vozes de versões anteriores da peça. É possível ver ecos da relação entre o Frei Lourenço e Romeu, da versão de Shakespeare, em Valentina com Tony, inclusive no cuidado e no apelo para que ele não mergulhe tão depressa na relação, mas também ao acolhê-lo, quando o rapaz está na iminência de retornar à cadeia por ter matado Bernardo, um paralelo com o banimento de Romeu a Mântua. Aqui, o mensageiro não é retido por uma quarentena pela Peste, nem morto por corsários. Em *WSS1957* e suas subsequentes adaptações, a mensageira é Anita, que tenta dar o recado de Maria para Tony, mas é impedida pelo ataque dos Jets e, em uma cena chocante, quase violentada por todo o bando. E é a mesma Anita que extravia o recado, dizendo que Maria foi assassinada por Chino.

Em *Romeu e Julieta* de Shakespeare, há a presença da farsa, por meio da máscara usada por Romeu no baile dos Capuleto. Romeu impede que Julieta se disfarce de pajem para fugir com ele. Mas existe o plano de que eles fujam quando

---

<sup>56</sup> Steven Spielberg's very name is used to exemplify movies, power, and wealth.

ela despertar do sono induzido pela poção. Em *WSS2021* quem se disfarça é Maria. Nessa releitura, há uma farsa lúdica quando Maria usa um lenço para fingir ser rica na loja de departamentos durante a canção “I feel pretty”, ou seja, para ser vista como outra pessoa, e há a fuga da moça, cobrindo o cabelo com um lenço. Anita também usa um lenço na cabeça ao ir até o Bar do Doc.

Mas *WSS2021* traz também ecos das versões de *Romeu e Julieta* anteriores a Shakespeare, como na dura crítica de Masuccio e de Brooke à figura do Frei, aqui representada pela crítica de Anita à proteção que Valentina dá aos Jets, abrigando-os mesmo quando tentam violentá-la. Na música “A boy like that/I have a love” é possível traçar um paralelo com o apelo da ama de Julieta para que ela se case com Páris. Em *WSS1961*, Anita conhece Tony, de relance, no baile, e posteriormente, na loja, chegando a dar cobertura aos dois antes da morte do namorado. Em *WSS2021*, ela troca apenas duas palavras com Tony, durante o baile: “Quer começar a 3ª. Guerra Mundial?<sup>57</sup>” (*WEST...2021*, tradução de Paula Abritta). Em ambas as versões, ela é favorável ao enlace do casal, até que Teobaldo, ou aqui, Bernardo, morre. Anita sofre mais do que a Ama, no entanto, por ter um relacionamento com Bernardo. Suas palavras duras para Maria não vêm apenas de uma preocupação com a moça, mas de um lugar de ódio por Tony tirar a vida do homem que ela ama.

Ambas as versões mostram um Tony relutante em atacar Bernardo na briga entre os Sharks e os Jets na segunda metade do filme, espelhando a hesitação de Romeu em atacar Teobaldo. Em *WSS2021*, porém, Tony tem um passado. Há um perigo extra em suas ações, porque sabemos que ele já foi para a cadeia por quase ter matado um rapaz. E apesar da relutância, quando Riff morre nas mãos de Bernardo, Tony o ataca para valer, parando apenas quando o recém cunhado está morto, um quase aceno para a versão de *Romeu e Julieta* de Da Porto, em que a morte de Teobaldo não é acidental, e Romeu perde o controle.

## 2.3

### A virada ativista

#### 2.3.1

#### Maria Tymoczko

---

<sup>57</sup> No audio original: Do you wanna start World War III?

Em *Translation, Resistance, Activism*, Maria Tymoczko (2010) discute a virada ativista e discorre sobre o que são traduções ativistas e o que as torna possíveis. A autora afirma que as intervenções tradutórias se fazem perceber por meio das alterações em elementos do texto como conteúdo, estilo, inclinações políticas e, mais ainda, no que não é traduzido (TYMOCZKO, 2010, p. 6). Segundo Tymoczko, esses silêncios, ou trechos inteiros que não são traduzidos em um dado texto, “são fundamentais para revelar a política tradutória em um contexto cultural específico”<sup>58</sup> (TYMOCZKO, 2010, p. 6).

Tymoczko (2010) explica que desde o surgimento dos Estudos Descritivos da Tradução, surgia um interesse nos aspectos culturais por trás das traduções, sobre a importância destas na criação da cultura e da literatura de um país. Segundo a autora, a abordagem descritivista passou a associar “as viradas na tradução a padrões históricos e geopolíticos maiores na cultura de chegada, revelando um controle político sobre as escolhas dos tradutores, e iniciativas culturais e políticas implícitas assumidas pelos tradutores”<sup>59</sup> (TYMOCZKO, 2010, p. 7).

Tymoczko concorda com Venuti (2019) quando afirma que, por esse motivo, a tradução invariavelmente envolve manipulação, tendo o tradutor consciência disso ou não. O simples fato de não haver correspondência absoluta entre idiomas possibilita essa parcialidade das traduções. A autora relata então que, com base nessa parcialidade intrínseca às traduções, começaram a surgir, a partir dos anos 1990, “chamados à ação”, feitos por um grupo de teóricos de tradução para quem as traduções para idiomas falados em culturas que desfrutavam de um certo prestígio eram desiguais e violentas. Tais traduções teriam um caráter colonialista, promovendo um apagamento, ou invisibilidade, das culturas menos privilegiadas. Para esses teóricos, como Lawrence Venuti (2019), a subversão e desconstrução dessa relação não seria apenas possível, mas necessária, e viável por meio de certas técnicas, como traduções mais estrangeirizadoras nas culturas anglófonas.

Maria Tymoczko (2010) reconhece o mérito de Lawrence Venuti, que, por conchamar outros tradutores à ação e por estimular debates sobre aspectos da tradução como ética, ideologia e agentividade,<sup>60</sup> foi um pioneiro que sedimentou

---

<sup>58</sup> Thus, silences and gaps in specific translated texts—like the non-translation (or zero translation) of entire texts – are fundamental in revealing the politics of translation in a particular cultural context.

<sup>59</sup> Descriptive studies have correlated translation shifts with larger historical and geopolitical patterns in receiving cultures, revealing political constraints on translators’ choices and implicit cultural and political initiatives undertaken by translators.

<sup>60</sup> A opção por “agentividade”, para falar do que em inglês chama-se por *agency*, foi uma escolha tradutória feita por mim, conforme o uso do termo na tese de doutorado da Profa. Teresa Carneiro (2014), já que nos Estudos da Tradução os termos “agentividade” e “agência” indicam o mesmo conceito.

as bases para a virada ativista, transformando assim os Estudos de Tradução. Entretanto, ela ainda assim tece críticas ao caráter excessivamente teórico, pouco prático, radical e restrito das ideias e propostas de Venuti, que, a seu ver, pecavam pelo tom prescritivo. A teórica cita, como exemplo, o livro *A invisibilidade do tradutor* (2021), em que o autor defende fervorosamente a estratégia de estrangeirização nas traduções para o inglês.

A teórica (TYMOCZKO, 2010) não poupou de suas críticas outros teóricos que, assim como Venuti, prescrevem estratégias para traduções ativistas. Segundo Tymoczko, tais traduções são vãs, uma vez que, a seu ver, o ativismo já ocorre naturalmente, na escolha dos textos e das soluções adotadas no curso de uma tradução. A autora também criticou o uso do termo *resistência* ao se falar de tradução ativista, por remeter, segundo ela, a uma postura semelhante à de Venuti (2019).

Os estudos de caso gerados por Venuti e por outros às vezes discutem resistência como se o antagonista, ou o oponente, fosse óbvio, mas os estudos descritivos de traduções que usam essa terminologia atribuem a resistência na tradução a oponentes diversos e altamente variáveis, como colonialismo, imperialismo, neoimperialismo, capitalismo, hegemonia ocidental, regimes específicos como o dos Estados Unidos, condições sociais opressoras, o patriarcado, normas burguesas, Cristianismo e outras religiões, normas linguísticas dominantes, além de muitos outros. Às vezes, o objeto da resistência não é declarado e se mostra extremamente vago.<sup>61</sup> (TYMOCZKO, 2010, p. 8)

### 2.3.2

#### Mona Baker

Outra tradutora que integra a virada ativista dos Estudos de Tradução e defende, assim como Venuti (2019), que o tradutor tem o poder e a responsabilidade de transformar realidades e dar voz aos oprimidos, é a egípcia Mona Baker. Contudo, enquanto Venuti defende a adoção de uma ética da diferença por meio de traduções estrangeirizadoras, Mona Baker (2010) postula que essa interferência pode ser feita por meio da identificação e transformação de narrativas a favor de quem normalmente não teria voz.

---

<sup>61</sup> Case studies generated by Venuti and others at times discuss resistance as if the antagonist or opponent were obvious, but descriptive studies of translations using this terminology ascribe resistance in translation to diverse and highly variable opponents including colonialism, imperialism, neo imperialism, capitalism, Western domination, specific regimes such as that of the United States, various oppressive social conditions, the patriarchy, bourgeois norms, Christianity and other religions, dominant linguistic norms, and many others. Sometimes the object of resistance is unstated and vague in the extreme.

Baker explica que as narrativas são histórias públicas e pessoais que criamos para nós ou para outros sobre o nosso mundo e realidade, e que guiam nosso comportamento. Essas narrativas podem ser apreendidas e analisadas a partir de diversos discursos sobre um mesmo tópico, inseridos em um grupo com ideologias em comum, por exemplo. Esses discursos serão alimentados por narrativas mais amplas. A autora também afirma que todos nós somos contadores de histórias e todos estamos inseridos em diversas narrativas, o que não nos impede de questioná-las.

Na qualidade de contadores de histórias e de público, tomamos decisões com base em “bons motivos” para isso, mas o que consideramos bons motivos é determinado pela nossa história, cultura, vivência de mundo e, por fim, pelas histórias nas quais acreditamos sobre o mundo em que vivemos.<sup>62</sup> (BAKER, 2010, p. 28)

Em seguida, a autora apresenta a classificação de narrativas quanto ao tipo. As narrativas ontológicas são narrativas sobre nós, sobre onde vivemos, e a nossa realidade. Podem ser interpessoais, mas sempre focadas no indivíduo. As narrativas públicas são as histórias criadas e disseminadas socialmente, em nível institucional, de família, sociedade, escolas, lançamento de candidatos, biografia de autor etc. As narrativas conceituais dizem respeito aos conceitos e explicações didáticas construídos pelos pesquisadores em qualquer campo do conhecimento. As metanarrativas são aquelas criadas dentro de um período, estruturadas com um teor de urgência, para promover um pânico que impossibilite as pessoas de escolherem o outro lado, como no caso da guerra ao terror.

Mona Baker (2010) fala da suma importância do trabalho dos tradutores e intérpretes para a disseminação dessas narrativas além de barreiras culturais e linguísticas, o que não aconteceria sem a intervenção desses agentes. Ela acredita que “as narrativas claramente não atravessam fronteiras linguísticas e culturais sem o envolvimento direto de tradutores e intérpretes”<sup>63</sup> (BAKER, 2010, p. 27). Fala também do aumento do número de tradutores e intérpretes cuja missão é criar ou florear narrativas para combater as narrativas públicas e as metanarrativas de seu tempo. A autora explica que “cada vez mais tradutores e intérpretes, profissionais ou não, estão procurando ativamente elaborar narrativas

---

<sup>62</sup> As both storytellers and audience, we make decisions on the basis of good reasons, but what we consider good reasons is determined by our history, culture, experience of the world, and, ultimately, the stories we come to believe about the world in which we live.

<sup>63</sup> Clearly narratives do not travel across linguistic and cultural boundaries and do not develop into global meta narratives without the direct involvement of translators and interpreters

alternativas para enfrentar as narrativas públicas e metanarrativas de nossos tempos”<sup>64</sup> (BAKER, 2010, p. 27). Segundo Baker:

[h]oje em dia, a internet se tornou um espaço simbólico, onde ativistas pela paz e grupos marginalizados que desejam questionar os discursos dominantes podem elaborar e praticar uma ordem moral em sintonia com suas próprias narrativas de mundo. A tradução permite que esses grupos elaborem as suas narrativas alternativas ao longo de fronteiras nacionais e linguísticas, para criar uma comunidade internacional unida por uma visão de mundo parecida, e ainda livre de fronteiras linguísticas. Ao mesmo tempo, os profissionais que fornecem essas traduções estão começando a se organizar de diversas formas para elaborar suas próprias narrativas e desempenhar um papel distinto como tradutores, moldando uma visão alternativa do mundo.<sup>65</sup> (BAKER, 2010, p. 39-40)

Para Mona Baker, os teóricos da narrativa estão cientes de que somente as formas tradicionais e concretas de ativismo contra padrões de dominação existentes já não bastam, sendo necessário questionar diretamente “as histórias que sustentam esses padrões. Como mediadores linguísticos, os tradutores e intérpretes estão em uma posição única para dar início a esse tipo de intervenção discursiva em nível global”<sup>66</sup> (BAKER, 2010, p. 30). A autora também salienta que a teoria narrativa fornece duas perspectivas para examinar o discurso e o trabalho desses tipos de grupos voluntários que afirmam procurar fazer a diferença. Ela afirma que, “no primeiro exemplo, é possível examinar o tipo de narrativa elaborada por esses grupos e como elas são mediadas por eles, em termos tanto de seleção do material a ser traduzido quanto dos modos específicos de tradução adotados”<sup>67</sup> (BAKER, 2010, p. 34-35).

Mona Baker apresenta então uma série de perguntas que podem ser úteis nesse intuito.

<sup>64</sup> growing numbers of professional and non-professional translators and interpreters are actively setting out to elaborate alternative narratives that can challenge the oppressive public and meta narratives of our time.

<sup>65</sup> Today, the worldwide web has become a symbolic space in which peace activists and marginalized groups who wish to challenge dominant discourses can elaborate and practice a moral order in tune with their own narratives of the world. Translation enables such groups to elaborate their alternative narratives across national and linguistic boundaries, to create an international community bound by a similar vision of the world and unhindered by linguistic frontiers. At the same time, the professionals who provide these translations are beginning to organize themselves in various ways in order to elaborate their own narratives and play a distinct role as translators in shaping an alternative vision of the world. (Baker, 2010, p. 39-40)

<sup>66</sup> must involve a direct challenge to the stories that sustain these patterns. As language mediators, translators and interpreters are uniquely placed to initiate this type of discursive intervention at a global level.

<sup>67</sup> In the first instance it is possible to examine the type of narratives these groups elaborate and to ask how they mediate those narratives, both in terms of the selection of material to be translated and the specific modes of translation adopted.

Que tipo de textos os membros dessas comunidades ativistas selecionam para traduzir? Eles floreiam essas narrativas para dar, àqueles que não tiveram voz ou que foram marginalizados, uma chance de serem ouvidos? [...] [E]les omitem ou acrescentam material no corpo do texto, ou usam paratextos para guiar a interpretação de cada narrativa por parte do leitor?<sup>68</sup> (BAKER, 2010, p. 34-35)

Conforme apresentado na Introdução, essas perguntas serão utilizadas com o intuito de identificar até que ponto uma adaptação apenas segue a tendência de pensamento do coletivo no contexto de recepção, e até que ponto se propõe a ser um projeto ativista.

### 2.3.3

#### Michaela Wolf

Em seu artigo *The Sociology of Translation and its “Activist Turn”*, Michaela Wolf (2012) apresenta uma definição do que é “virada”, destaca a sua importância para os Estudos de Tradução e do Tradutor, e descreve o surgimento da “virada sociológica”, que motiva uma transformação da visão dos tradutores a respeito da natureza do seu trabalho, e posteriormente cria as condições para a “virada ativista”. Segundo a autora (WOLF, 2012), um paradigma, ou virada, revela uma quebra de perspectiva sobre um determinado assunto, com um afastamento ou expansão da visão tradicional sem necessariamente envolver um rompimento completo, tomando essa visão como ponto de partida para o desenvolvimento de uma nova.

Wolf descreve os paradigmas pelos quais os Estudos de Tradução passaram desde a década de 1960, quando a atividade tradutória e o estudo da tradução eram vistos como uma mera ramificação da literatura comparada, passando pela “virada cultural” na década de 1990, pela ‘virada sociológica’ e a ‘virada do poder’ na década de 2000” (WOLF, 2012, p. 129), até a proposta de se criar um campo denominado “Estudos do Tradutor”, em 2009.

Michaela Wolf (2012) aponta para a inclinação da disciplina dos Estudos de Tradução para essas viradas paradigmáticas, por motivos óbvios, segundo a autora:

---

<sup>68</sup> Questions such as the following are productive in this regard. What type of texts do members of such activist communities select for translation? Do they embellish certain narratives in order to give those whose voices are suppressed and marginalized a better chance of being heard? (...) Do they omit or add material within the body of the text, or do they rely on paratexts to guide the reader's interpretation of each narrative?

Primeiro porque o tema da disciplina é localizado — por natureza — nas zonas de contato entre as várias culturas envolvidas em um processo tradutório. Portanto, ela é constantemente exposta a diferentes contextos e organizações de comunicação. O segundo motivo pode ser encontrado na própria constituição ou estrutura da disciplina. Desde quando esta começou a ser estabelecida, as várias formas de comunicação que moldam as questões tratadas no campo dos Estudos de Tradução nos impõem a ir além das fronteiras disciplinares.<sup>69</sup> (WOLF, 2012, p. 131)

Wolf (2012) explica que, anteriormente, as abordagens não focavam nas repercussões da produção do texto ou do seu entorno, nem discutiam os fatores externos por trás do impacto da tradução, o que muda com Susan Bassnett e André Lefevere (1990). Os dois dão início à virada cultural ao criticarem a ideia de padrões absolutos e estanques na tradução, ressaltando que estes se encontram em constante transformação; afinal, “traduções feitas em épocas distintas costumam ser feitas em condições diferentes, e ficam diferentes de anteriores”<sup>70</sup> (LEFEVERE; BASSNETT, 1990, p. 5), sem prejuízo à sua qualidade. E afirmam que elas não seriam melhores ou piores por isso, simplesmente teriam sido produzidas para atender a outras demandas (LEFEVERE; BASSNETT, 1990).

Wolf (2012) declara a “virada cultural” o mais importante divisor de águas para a disciplina desde a década de 1960, por ter ocasionado uma expansão duradoura e consistente da estrutura da pesquisa e da

elaboração de questões mais amplas que permitiram a inclusão de perspectivas históricas e informações referentes ao contexto no debate acerca dos procedimentos tradutórios e das traduções como produtos culturais, colocando o macro-contexto das traduções em primeiro plano.<sup>71</sup> (WOLF, 2012, p. 131)

A autora (WOLF, 2012) salienta ainda que, mesmo com a expansão da definição da própria atividade tradutória além de uma mera atividade duplamente contextualizada, conforme defendido por Bassnett e Lefevere (1990), a tradução de fato “reflete as condições históricas e culturais em que foram feitas”<sup>72</sup> (WOLF, 2012, p. 132). Como consequência, redirecionam-se, então, os olhares do tradutor

<sup>69</sup> first, the discipline's subject is — by nature — located in the contact zones between the various cultures involved in a translation process. Consequently, it is continuously exposed to different contextualizations and arrangements of communication. The second reason can be found in the constitution or structure of the discipline itself. The various shapes of communication which mold the issues dealt with in the realm of translation studies, from the very beginning of the discipline's establishment process, call for us to go beyond disciplinary boundaries.

<sup>70</sup> Translations made at different times therefore tend to be made under different conditions and to turn out differently

<sup>71</sup> which enabled the inclusion of historical perspectives and contextual information in the discussion of translation procedures and translation as cultural products, thus foregrounding the macro-context of translation.

<sup>72</sup> reflect the historical and cultural conditions under which they have been produced.

e do pesquisador da área para além dos aspectos estritamente linguísticos da tradução, rumo à cultura do país de recepção e a fatores como a época em que tais traduções foram publicadas, a transformação do mercado, as exigências estilísticas de cada período, a forma como o autor e sua obra são vistos em cada contexto, a maneira como o assunto se relaciona ao período histórico em que a tradução se situa, a expertise do tradutor e seu prestígio no contexto de recepção e os agentes da tradução, entre outros fatores (LEFEVERE; BASSNETT, 1990).

Outro produto importante da virada cultural, que repercutiu na virada sociológica, na virada do poder e na virada ativista, foi a redefinição do objeto de estudo, que passou a ser o texto imbricado na rede de signos culturais da fonte e da meta. A virada sociológica foi uma mudança paradigmática que se caracteriza pelo entendimento de que a tradução é uma atividade profundamente afetada por configurações sociais (WOLF, 2012, p. 133). O foco da observação busca transcender as considerações culturais e passa pelos mecanismos subjacentes ao processo tradutório, como, por exemplo, o tradutor em si, suas motivações, os agentes que influenciam decisões como o que traduzir, de que forma e para quem. Em outras palavras, se a virada cultural chamou a atenção para a necessidade de contextualizar a tradução, entendendo-a como produto de uma cultura e não mais como uma operação linguística puramente formal, a principal motivação da virada sociológica é a premissa de que as traduções estão sempre situadas em contextos sociais. Os indivíduos que as realizam não só pertencem a um sistema social, como também respondem a instituições sociais dos mais variados tipos, em grande parte responsáveis por selecionar, produzir e distribuir as traduções (WOLF, 2009).

Segundo Wolf (2012), a “virada sociológica” teria contribuído para a construção de um discurso público sobre a tradução, sobre a imagem que os tradutores fazem de si mesmos e sobre o processo em si. Com isso, foram desenvolvidas novas metodologias, a fim de enfatizar o processo, os fatores por trás da tomada de decisão dos tradutores, as condutas, e as relações de poder subjacentes, mostrando que a tradução não é uma tarefa neutra (WOLF, 2012, p. 132). Consequentemente, o olhar para as relações de poder que permeiam os processos tradutórios volta-se para a posição do tradutor e da tradução na sociedade, levando a uma renovação de metodologias e a um aprofundamento da “compreensão dos mecanismos subjacentes e às manifestações de invisibilidade do tradutor”<sup>73</sup> (WOLF, 2012, p. 133).

---

<sup>73</sup> understanding of the mechanisms that underlie the manifestations of translatorial invisibility

Wolf discute também a conduta da classe dos tradutores frente à própria atividade profissional. A autora afirma que essa conduta é adquirida ao longo de anos, por meio da prática social, e vincula a subserviência da classe frente à atividade ao status social baixo de que os tradutores desfrutam, afirmando que esta se deve à aceitação de certas normas historicamente condicionadas (WOLF, 2012, p. 133).

Tais pesquisas em sociologia da tradução, bem como os seus resultados, alimentaram também uma transformação da reflexão acerca da conduta dos tradutores, com aumento da autoconfiança e autocrítica desses profissionais. Segundo a autora, ideias falaciosas e equivocadas de neutralidade e invisibilidade, disseminadas ao longo de décadas, não terão fim enquanto os tradutores não se responsabilizarem pela própria prática cultural e social, responsabilidade essa “moldada por fatores sociopolíticos”<sup>74</sup> (WOLF, 2012, p. 136). Esse aspecto da virada sociológica é particularmente pertinente para a “virada ativista”, visto que, ao questionar a conduta subserviente dos tradutores frente ao texto e a imparcialidade das relações por trás das escolhas tradutórias e das narrativas, a possibilidade de subvertê-las a favor das culturas não hegemônicas e provocar mudanças sociais se apresenta de forma mais sólida.

De fato, Wolf (2012) aborda o aspecto político da tradução e da interpretação e enfatiza ainda que cabe aos

tradutores e às instituições de capacitação profissional de tradutores ou associações profissionais saber que, em uma situação em que o controle político e os seus respectivos mecanismos reguladores detêm hegemonia da produção e do intercâmbio econômico, social e cultural, o papel desempenhado [por esses profissionais] é de tamanha importância que eles devem lidar ativamente com questões relevantes para o passado, o presente e o futuro da humanidade.<sup>75</sup> (WOLF, 2012, p. 137)

Segundo Gould e Tahmasebian (2020), “esse ativismo pode ter várias formas. Embora tenha, necessariamente, uma faceta pública, seu status público pode não ser visível para todos”<sup>76</sup> (GOULD; TAHMASEBIAN, 2020, p. 2). Michaela Wolf (2012) cita exemplos de ativismo na interpretação e na tradução em que, uma vez derrubadas essas concepções falsas de neutralidade absoluta do

<sup>74</sup> shaped by sociopolitical factors

<sup>75</sup> individual translators and translation training institutions or professional associations should be aware that in a situation where political control and its accompanying regulatory mechanisms have been ruling economic, social, and cultural production and exchange, their role is increasingly important to the point that they have to engage with questions relevant for the past, present, and future of humanity

<sup>76</sup> Activism, [...] can take many forms. Although it necessarily has a public dimension, the public status of activism may not be visible to everyone.

tradutor e da autoridade do “texto-fonte”, e reconhecidas as dinâmicas desiguais de poder, a atividade tradutória passou a ser “associada às lutas globais por decolonização e direitos políticos”<sup>77</sup> (WOLF, 2012, p. 141). A autora também deixa claro que há uma demanda para esse tipo de tradução, por ser ilusória a ideia de que há uma única versão ou narrativa de acontecimentos. Contudo, historicamente essas narrativas têm sido controladas por quem detém hegemonia, um poder concentrado nas mãos de poucos e de maneira eurocêntrica. Segundo Wolf, “expor esses mecanismos e trazer à luz a força da tradução na construção desse espetáculo midiático global é um projeto político”<sup>78</sup> (WOLF, 2012, p. 139). Diante disso, salienta a posição única de que o tradutor e o intérprete ativista desfrutam, com o potencial de subverter essas dinâmicas e retomar tais narrativas a favor dos grupos historicamente menos favorecidos e protelados politicamente. Segundo a autora, os profissionais da tradução e da interpretação tomaram para si a tarefa de interferir na narrativa a favor do menos favorecido, “engajados na promoção da emancipação dos grupos marginalizados e discriminados, e no estabelecimento de um equilíbrio entre as línguas e culturas”<sup>79</sup> (WOLF, 2012, p. 141).

Gould e Tahmasebian (2020) ressaltam que as concepções de ativismo na tradução também variam. Alguns veem como um trabalho acadêmico, enquanto, para outros, tal atitude pode colocar em jogo a liberdade do tradutor. E tem aqueles ainda para quem

o ativismo na tradução está no cerne na sua agenda anticolonial, e outros que veem o ativismo como o mero ato de traduzir com amor, fidelidade e esmero. Para todos nós, leitores, tradutores e ativistas, tal interseção tem significados e funções instáveis, e abre possibilidades igualmente mutáveis e sujeitas à revisão constante.<sup>80</sup>(GOULD; TAHMASEBIAN, 2020, p. 1-2)

Os autores descrevem quatro paradigmas do ativismo na tradução. O ativismo como testemunho, em que a barreira entre o autor e o tradutor torna-se indefinida. É o caso de traduções de obras que já tinham cunho ativista, como canções de protesto compostas durante ditaduras ou diários de revolução. O segundo paradigma diz respeito ao tradutor/intérprete que transcende seu papel

<sup>77</sup> associated with the worldwide struggles for decolonization and for political rights

<sup>78</sup> Disclosing these mechanisms and foregrounding the force of translation in the construction of this global media spectacle is a political project.

<sup>79</sup> engaged in promoting the emancipation of marginalized and discriminated groups and in creating balance between languages and cultures.

<sup>80</sup> translational activism lies at the heart of their anticolonial agenda. For yet others, translational activism refers to simple acts of translating with love, fidelity, and care. For all of us, readers, translators, and activists alike, the meaning and function of this intersection, along with the possibilities it opens, are unstable and subject to constant revision.

originalmente atribuído e dá voz a povos oprimidos. Eles transpõem um mundo para outro (GOULD; TAHMASEBIAN, 2020, p. 2), ou seja, não basta que dominem uma língua para fazerem esse trabalho; eles devem ir além, e conhecer profundamente a cultura traduzida e aquela para a qual está traduzindo. Em casos de pedidos de asilo político, por exemplo, esse conhecimento aprofundado deve se estender inclusive ao sistema do país do qual se quer obter o asilo. O terceiro paradigma é o do mediador vernacular, que é aquele que domina línguas minoritárias, ou pouco acessíveis, e permite o acesso a elas ou promove a sua visibilidade. Os autores salientam a importância desse trabalho, sobretudo ao garantir o direito de uma pessoa falar e ser ouvida em sua língua nativa em um tribunal, por exemplo. Por último, há o tradutor e intérprete revolucionário, que pode estar presente fisicamente no campo de batalha ou virtualmente. Nessa modalidade, os autores mencionam ainda o ativismo coletivo, que ultrapassa as barreiras liberais da agentividade individual.

No âmbito do ativismo na tradução, os autores Gould e Tahmasebian (2020) abordam um aspecto que interessa a esta pesquisa, por tocar no tópico da alteração de narrativas a fim de promover visibilidade e transformar, na realidade, o olhar sobre um grupo, a partir daquela obra, de ficção ou não. Primeiramente, ao alertar para o perigo de se ignorar ou desvalorizar o papel do tradutor na concessão de voz a grupos minoritários, o que levaria à proliferação de estereótipos.

O papel do tradutor-intérprete nesse contexto é dissipar os mitos e preconceitos acumulados pela falta de contato próximo com quem é representado, principalmente em contextos de guerras e outras circunstâncias onde há desequilíbrio desmedido na distribuição e no abuso de poder.<sup>81</sup>(GOULD; TAHMASEBIAN, 2020, p. 3)

Os autores questionam as concepções tradicionais de ativismo que prescrevem precisão ou fidelidade ao original, defendendo que, para ser considerada ativista por eles, uma tradução deve provocar, comover, incitar o público a agir, e que tal comoção nem sempre é gerada por uma tradução “obediente” às palavras escritas no original. Às vezes, esse objetivo é atingido fazendo-se o oposto: alterando o significado e o tom do original. Para eles, esse tipo de intervenção não representaria uma violação das normas implícitas na tradução, mas uma reconfiguração dessas normas. Nesse sentido, qualquer

---

<sup>81</sup> The translator-interpreter's role in this context is to dispel the myths and prejudices that accumulate through lack of first-hand contact with the represented subjects, particularly in contexts of war and other circumstances marked by grossly disproportionate distributions and abuses of power

fidelidade almejada deve ser a um projeto ou à intenção do tradutor, dentro do contexto de recepção.

Essa definição se relaciona intimamente com o trabalho desenvolvido por Steven Spielberg em *WSS2021*, com todos os esforços tomados pelo diretor e pela equipe responsável pelo filme no intuito de dar voz, no filme, aos imigrantes porto-riquenhos, e latinos como um todo, levando-nos a pensar até que ponto a representatividade promovida se restringe ao esperado, dentro do panorama atual, para o século XXI, ou se vai além.

## 2.4

### Lawrence Venuti

Uma das principais bandeiras de Lawrence Venuti nos Estudos de Tradução é a sua luta contra o etnocentrismo. Tanto em *A invisibilidade do tradutor* (2021) quanto em *Escândalos da tradução* (2019), o autor discute a questão da relação desigual e da violência existente na tradução de um idioma com menos prestígio para um idioma falado em um país que detenha hegemonia, como a língua inglesa, por exemplo.

Venuti (2019) denuncia questões como a estigmatização da tradução enquanto escrita, o tratamento que tradutores recebem da lei de direitos autorais, bem como da academia, das editoras que os exploram, das organizações governamentais e da Igreja, e acusa ainda a presença da tradução em todas as esferas da economia mundial, fortalecendo-a e possibilitando a comunicação e o domínio das multinacionais sobre países em desenvolvimento, além de sedimentar essa relação de domínio. Segundo o autor,

[s]e os efeitos de uma tradução se revelam conservadores ou transgressores vai depender fundamentalmente das estratégias discursivas desenvolvidas pelo tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na sua recepção, inclusive o layout da página e a arte da capa do livro impresso, a cópia para divulgação, a opinião dos resenhistas, o uso que é feito da tradução nas instituições socioculturais, o modo como é lida e ensinada. Tais fatores medeiam o impacto de toda e qualquer tradução, ajudando a posicionar os sujeitos domésticos, equipando-os com práticas de leitura específicas, afiliando-os a determinadas comunidades e valores culturais, fortalecendo ou transpondo limites institucionais. (VENUTI, 2019, p. 139)

De acordo com Venuti (2019), no processo de domesticação é frequente a adoção, consciente ou não, dos valores culturais vigentes na língua meta. Esses padrões tradutórios podem reforçar estereótipos, excluir valores e debates que

não estejam a serviço dessa cultura, ou estigmatizar determinados grupos étnicos. Segundo o autor,

[a] tradução é frequentemente vista com suspeita porque, inevitavelmente, domestica textos estrangeiros, inscrevendo neles valores linguísticos e culturais inteligíveis para comunidades domésticas específicas. Esse processo de inscrição opera em cada um dos estágios: na produção, circulação e recepção da tradução. Tem início já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido, sempre uma exclusão de outros textos e literaturas estrangeiras, que responde a interesses domésticos particulares. Continua de forma mais contundente no desenvolvimento de uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos, sempre uma escolha de certos valores domésticos em detrimento de outros. (VENUTI, 2019, p. 137)

A tradução pode, por sua vez, propagar e perpetuar ideias vigentes a respeito da cultura “traduzida” no país de chegada, sejam elas condizentes com tal cultura ou fruto de estereótipos construídos ao longo do tempo. Isso se reflete inclusive na escolha de qual texto traduzir, de qual cultura aproximar ou distanciar do público-alvo. Venuti afirma que o processo tem início na seleção do texto estrangeiro que será traduzido, uma vez que a escolha visa atender a um interesse da cultura tradutora (VENUTI, 2019, p. 137). O processo continua “no desenvolvimento de uma estratégia de tradução que reescreve o texto estrangeiro em discursos e dialetos domésticos, sempre uma escolha de certos valores [...] em detrimento de outros” (VENUTI, 2019, p. 137). Venuti explica, ainda, que os textos que fazem parte da literatura estrangeira, por sua vez, são desvinculados do contexto histórico e “das tradições literárias estrangeiras nas quais estabelecem seu significado” (VENUTI, 2019, p. 138).

O autor reforça a responsabilidade sociopolítica da tradução nas relações geopolíticas, visto que pode refletir e reforçar afinidades ou antagonismos, bem como a hegemonia de uma nação. Isso porque, segundo ele,

[o]s padrões tradutórios que venham a ser razoavelmente estabelecidos fixam estereótipos para culturas estrangeiras, excluindo valores, debates e conflitos que não estejam a serviço de agendas domésticas. Ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo. (VENUTI, 2019, p. 138)

Além disso, com o tempo a tradução passa a integrar a base da diplomacia entre diferentes nações, em termos de alianças, antagonismos e estabelecimento de hegemonias (VENUTI, 2019). Venuti (2019) afirma que essas interferências

são inevitáveis, mas sugere que o tradutor tem o poder de se interpor entre, de um lado, as instituições e países hegemônicos, e de outro, as culturas dominadas, e apresenta, como uma das soluções possíveis para instituições etnocêntricas, adotar uma abordagem predominantemente estrangeirizadora onde houver oportunidade.

Venuti propõe que os tradutores adotem uma ética tradutória que não se restrinja a valores como fidelidade, porque a própria fidelidade é um conceito problemático, uma vez que a tradução é o resultado da interpretação de um texto estrangeiro, e “que varia de acordo com situações culturais diferentes em momentos históricos diferentes” (VENUTI, 2019, p. 166). Porém,

cânones de precisão são articulados e aplicados na cultura doméstica e são, portanto, basicamente etnocêntricos, não importando o quanto sejam aparentemente verídicos ou linguisticamente corretos. Os valores éticos implícitos em tais cânones são geralmente profissionais ou institucionais, estabelecidos por agências e autoridades oficiais, especialistas acadêmicos, editores e críticos e, subsequentemente, assimilados pelos tradutores, que adotam atitudes variadas em relação a esses valores, da aceitação e ambivalência até o questionamento e a revisão. (VENUTI, 2019, p. 166)

O autor (VENUTI, 2019) alerta, ainda, para a necessidade de se avaliar os efeitos possíveis de uma tradução, e se as consequências desta serão éticas ou se reforçarão uma situação de dominação. O autor denuncia a presença, em instituições, de uma ética tradutória da mesmidade, que busca manter os valores e discursos canônicos como *status quo*, e explica o que seria essa ética:

Instituições, sejam elas acadêmicas ou religiosas, comerciais ou políticas, mostram uma preferência por uma ética tradutória de mesmidade, uma tradução que possibilite e ratifique discursos e cânones, interpretações e pedagogias, campanhas publicitárias e liturgias existentes, pelo menos para assegurar a reprodução contínua e tranquila da instituição. (VENUTI, 2019, p. 166-167)

Em contraste com à ética da mesmidade e visando se opor a ela, Venuti propõe uma ética da diferença, que procura analisar qual seria o discurso dominante, bem como os valores prezados pelas instituições que já exercem domínio, e procurar subvertê-los. De acordo com Venuti,

[u]ma prática tradutória que redireciona rigorosamente seu etnocentrismo pode muito bem subverter as ideologias e as instituições domésticas. Formaria, também, uma identidade cultural, mas uma que é crítica e contingente a um só tempo, avaliando constantemente as relações entre uma cultura doméstica e seus Outros estrangeiros e desenvolvendo projetos tradutórios baseados unicamente em avaliações mutáveis. Essa identidade será verdadeiramente intercultural, não meramente

no sentido de assentar-se em duas culturas, a doméstica e a estrangeira, mas no de cruzar as fronteiras culturais entre os vários públicos domésticos. (VENUTI, 2019, p. 170)

O autor conclama outros tradutores a tomar consciência de seu potencial revolucionário: “a tradução é escandalosa porque pode criar valores e práticas diferentes, qualquer que seja o cenário doméstico” (VENUTI, 2019, p. 167). O tradutor que aderisse a tal projeto, segundo Venuti, estaria disposto e pronto a “ser infiel às normas culturais domésticas que governam o processo tradutório de formação de identidade, chamando atenção para o que elas permitem e limitam, admitem e excluem no encontro com os textos estrangeiros” (VENUTI, 2019, p. 168). Além disso, Venuti também instrui, de forma mais específica, aqueles tradutores dispostos a aderir à ética da diferença quanto à maneira de proceder.

Qualquer agenda de resistência cultural para a tradução deve tomar formas especificamente culturais, deve escolher textos estrangeiros e métodos tradutórios que se desviem daqueles que são atualmente canônicos ou dominantes. (VENUTI, 2019, p. 172)

## 2.5 A virada ativista e a questão da imigração

*West Side Story* conta a história de uma tragédia de amor, tal como em *Romeu e Julieta*, mas também se trata de uma tragédia social, de um projeto falho de assimilação a uma nova cultura, em que o casal principal tentou, em vão, fazer com que o amor superasse as diferenças sociais, o ódio e a intolerância. Ao trazer a tragédia de *Romeu e Julieta* para a Nova York dos anos 1950, os criadores do musical para teatro *West Side Story* aproximaram do público contemporâneo o conflito entre as famílias. Ao trazer a mesma história de 1957 e 1961 para 2021, com um olhar contemporâneo sobre relações interculturais, Spielberg tornou a história ainda mais atual.

Segundo o sociólogo cubano Rubén Rubaut, “poucos conceitos na história da sociologia norte-americana têm sido tão abrangentes e significativos como o de ‘assimilação’, nem tão embebidos em ironia e contradições. Poucos exploraram e tocaram tanto o cerne da experiência americana”<sup>82</sup> (RUBAUT, 1999, p. 172). Rubaut explica que, há muito tempo, o conceito de assimilação

tem feito parte do discurso público e transbordado para a narrativa nacional, fornecendo uma explicação elementar para

---

<sup>82</sup> Few concepts in the history of American sociology have been as all-encompassing and consequential as ‘assimilation’, or as fraught with irony and paradox. Few have so tapped and touched the pulse of the American experience.

um feito de proporções fenomenais – a capacidade impressionante que uma autointitulada nação de imigrantes tem de absorver, tal qual uma imensa esponja global, dezenas de milhões de recém-chegados de todas as classes sociais, culturas e países no mundo inteiro. E ainda assim, poucos conceitos foram tão mal utilizados e incompreendidos, ou se sustentado em camadas tão profundas de pretensões etnocêntricas. Poucos embaralharam o real e o retórico de maneira tão completa, confundindo descrições do que é observável com prescrições do que é desejável.<sup>83</sup> (RUBAUT, 1999, p. 172)

Em *WSS2021*, o principal conflito entre os personagens surge da forma como eles percebem o seu tratamento enquanto imigrantes, nos Estados Unidos, nos anos 1950. Desemprego, maus-tratos, miséria, fazem parte de seu cotidiano. De um lado, os Jets, imigrantes caucasianos, descendentes de poloneses, irlandeses e russos, entre outros grupos, que não conseguem emprego e têm famílias desestruturadas, enquanto veem cada vez mais imigrantes chegarem. Do outro, os Sharks, porto-riquenhos que chegaram nos Estados Unidos em busca de uma vida melhor, com melhores oportunidades. Ambos os grupos são vistos como um estorvo pela força policial, ameaçando a aposentadoria do Tenente Schrank. Os policiais, por sua vez, incitam os Jets contra os Sharks, para que aqueles façam o “trabalho sujo” de se livrar dos latinos no bairro, ao mesmo tempo que ignoram as reclamações de violência e vandalismo feitas pelos porto-riquenhos e ironizam o seu uso do espanhol. Porém, a interação entre os policiais com os Jets e os Sharks tem outra camada, se notarmos que Schrank e Krupke são sobrenomes alemães, de modo que é possível inferir que os policiais também são de famílias imigrantes. Isso indica um ciclo vicioso em que a xenofobia é perpetuada pelas próprias vítimas, que se ressentem da chegada de mais imigrantes.

Em uma interação com Bernardo nas primeiras cenas, Riff diz que tem mais direito de estar nos Estados Unidos do que os porto-riquenhos, porque ele nasceu no país (WEST... 2021). Essa fala é logo desmentida pelo policial Schrank, que chama os Jets de “the last of the can’t-make-it-Caucasians”, os últimos caucasianos que não conseguiram ascender socialmente, com o sonho americano. Na mesma cena, o policial os menospreza, dizendo que todos os outros grupos de imigrantes antes deles subiram na vida, mas que eles não tinham

---

<sup>83</sup> That master concept long ago penetrated the public discourse and seeped into the national narrative, offering an elemental explanation for a phenomenal accomplishment – the remarkable capacity of a self-professed nation of immigrants to absorb, like a giant global sponge, tens of millions of newcomers of all classes, cultures and countries from all over the world. And yet, few concepts have been so misused and misunderstood, or erected on such deep layers of ethnocentric pretensions. Few have so thoroughly conflated the real with the rhetorical, mixing descriptions of what is observable with prescriptions of what is desirable. (RUBAUT, 1999, p. 172)

futuro, e que, possivelmente, ainda seriam expulsos de prédios luxuosos por porto-riquenhos que teriam se tornado porteiros. Os Jets, pelo que entendemos a partir do filme, nasceram nos Estados Unidos, porém são descendentes (filhos ou netos) de imigrantes europeus, como Tony, que, a julgar pelos comentários feitos acerca do seu nome, é polonês<sup>84</sup>. Bernardo comenta: “Ele é polaco. É isso que ele é. Um belo verme polaco”<sup>85</sup>(WEST... 2021, tradução de Paula Abritta) e posteriormente, “Eu te proíbo de ver esse maldito polaco<sup>86</sup>” (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta), mas não há informações quanto ao seu status migratório ou sua geração de imigrantes residentes nos Estados Unidos.

O ponto de vista dos policiais sobre os Jets serem os últimos caucasianos a não conseguirem vencer na vida, por um lado, e de Riff, que age como se tivesse mais direitos do que os porto-riquenhos, ilustra a transição entre a primeira e a segunda metade do século XX, após a primeira leva de imigrantes, grupo entre os quais os parentes dos Jets possivelmente estavam incluídos. A fala do policial Schrank replica a narrativa, já ultrapassada, sobre o sucesso e a ascensão social de filhos de imigrantes, rebatida por Joel Perlmann segundo a qual “todos os descendentes da última grande leva migratória começaram sem nada, mas acabaram alcançando ou superando seus antecessores WASP, que estavam em melhor situação, em outros tempos”<sup>87</sup> (PERLMANN; WALDINGER, 1999, p. 223). WASP é uma sigla que significa *White Anglo-Saxon Protestant*, ou seja, branco, anglo-saxão e protestante. Essa sigla designava um feixe identitário nos Estados Unidos, correspondente aos descendentes dos que chegaram no país na época das treze colônias, e representava a ideia de branquitude até a primeira metade do século XX. Atualmente, é atribuída a membros da elite branca.

Sendo assim, até esse período, mais especificamente de 1890 a 1920, os imigrantes europeus de países não-anglo-saxões sequer eram considerados brancos, segundo os padrões de recenseamento dos Estados Unidos. (HIRSCHMAN et. al, 1999). Afinal, se apenas os nascidos e descendentes de moradores de países anglo-saxões que também fossem protestantes eram considerados brancos, isso excluiria os judeus e os imigrantes de nações majoritariamente católicas, como Irlanda, Polônia, Rússia, Itália e Escandinávia. Curiosamente, o grupo étnico do qual os membros do Jets possivelmente faziam parte.

---

<sup>84</sup> Não fica claro se ele é nascido nos Estados Unidos ou se imigrou na infância.

<sup>85</sup> No áudio original: He is a Polack. That's what he is.

<sup>86</sup> No áudio original: te proíbo ver a ese estúpido *Polack!*

<sup>87</sup> the descendants of the last great migration started out at the very bottom, but they have now either caught up with, or surpassed, their WASP betters of yore.

A explicação de Joel Perlmann e Roger Waldinger (1999) justifica a posição em que os Jets se encontram no início de *West Side Story*. Assim como os Sharks, eles são marginalizados, ambos pertencendo a grupos católicos. Os únicos traços distintivos entre eles que permitem que os policiais os tratem ligeiramente melhor do que os porto-riquenhos, e que eles se sintam superiores aos Sharks, são a cor da pele e o idioma. Segundo os autores (PERLMANN; WALDINGER, 1999), os imigrantes que vieram antes dos Jets tiveram mais sucesso na assimilação, levando à comparação feita pelo policial Schrank, porque

tinham uma ascendência europeia em comum com os WASPs, que predominavam na época, o que atenuava a discriminação. A economia fabril do período também possibilitava uma ascensão social multigeracional. Para melhorar de vida, os filhos de imigrantes só precisavam cursar o Ensino Médio, e depois haveria ofertas de empregos em fábricas, com bons salários, esperando por eles.<sup>88</sup> (PERLMANN; WALDINGER, 1999, p. 223)

O que os policiais, e os próprios Jets, liderados por Riff, representam, é um olhar etnocêntrico segundo o qual a diferença, o que se destaca, é tida como algo inferior, menor. O policial Schrank fala espanhol em tom jocoso com os membros dos Sharks. Riff faz o mesmo quando quer se intrometer nas conversas do grupo rival, ao mesmo tempo que ironiza o sotaque dos latinos, dizendo “Quantas vezes eu preciso te dizer, Bernardo, que não falo *spic*” (WEST... 2021), traduzido como “não falo *cucaracha*” na legenda. *Spic* é um termo racista, definido pelo dicionário Collins online como substantivo, uma gíria pejorativa, ofensiva, dirigida a uma pessoa hispano-americana, referindo-se à sua pronúncia da palavra *speak* (COLLINS, 2023). Em diversas cenas, os policiais ou outras figuras de autoridade ordenam que os latinos falem inglês, pois estão nos Estados Unidos.

Rumbaut (1999) explica que é cada vez mais difícil dissociar o termo *assimilação* de demandas anglo-conformistas, porque *assimilar* é compreendido por grupos minoritários como a imposição dos valores e do modo de vida da cultura hegemônica, branca, protestante e de ascendência anglo-saxônica, no caso dos norte-americanos. Isso se deve em parte a programas de americanização, ou de medidas, às vezes, coercitivas, para tornar um processo descrito por observadores sociais uma prática obrigatória. Rumbaut associa essa assimilação forçada ao “etnocentrismo condescendente incorporado a

<sup>88</sup> shared a common European heritage with the then-dominant WASPs, and that blunted discrimination's edge. The old factory-based economy also allowed for a multigenerational move up the totem pole. Immigrant children could do better if they just hung on through the high school years, after which time well-paid manufacturing jobs would be open to them.

pressuposições que associam o ‘estrangeiro’ ao que é ‘inferior’, e o jeito da cultura e sociedade ‘anfitriãs’ ou ‘principais’ ao que é ‘superior’<sup>89</sup> (1999, p.174).

Em *West Side Story*, Steven Spielberg salienta essa questão ao inserir falas em espanhol, que causam estranhamento no público e também nos demais personagens que não falam o idioma. Quando os policiais, os Jets e os professores da escola no baile do ginásio não entendem o sotaque e as frases dos porto-riquenhos, os atacam.

A ideia, segundo Rumbaut, de que a assimilação é um processo linear, que contribui para o aprimoramento do ajuste do imigrante à vida nos Estados Unidos,

parte da premissa de um modelo de déficit implícito: para conseguir avançar, os imigrantes precisam aprender a se “tornar americanos” para superar suas deficiências quanto à nova língua e cultura, ao novo sistema de saúde e de ensino, à nova economia e sociedade. Ao se desfazer do antigo e adquirir o novo com o tempo, eles superarão esses obstáculos e terão sucesso – um processo que se conclui até a segunda ou terceira geração.<sup>90</sup> (RUMBAUT, 1999, p. 174)

Hirschman, Kasinitz e Josh deWind (1999) reforçam o coro, afirmando que, anteriormente, as pesquisas publicadas sobre imigração focavam apenas em famílias de imigrantes europeus, e “partiam do pressuposto de que a única forma de ascensão socioeconômica dos imigrantes seria por meio da aceitação e adoção dos padrões socioculturais da classe média anglo-americana”<sup>91</sup> (HIRSCHMAN et al., 1999, p. 127). Os autores explicam que essa perspectiva se transformou nos últimos anos. A ideia de que os Estados Unidos consistiriam uma única “cultura principal” veio a se diluir com o tempo, ao mesmo tempo em que a diversidade encontrada pelos imigrantes ao chegarem no país aumentou. Como reflexo dessa mudança de perspectiva, atualmente se usa mais o termo *adaptação e incorporação* de imigrantes.

Essa premissa está presente ao longo de *WSS2021* por meio dos personagens Anita e Chino, que estão nos Estados Unidos há mais tempo e desejam vencer na vida, e Maria, que, na versão de 2021, chegou há apenas um mês. E é questionada, quando os imigrantes porto-riquenhos se deparam com o fato de que, mesmo que falem inglês, a cor da pele e seu sotaque ainda dificultam

<sup>89</sup> the patronizing ethnocentrism built into assumptions that equated “foreign” with “inferior” and the ways of the “host” or “core” Society and culture with “superior”.

<sup>90</sup> is premised on an implicit deficit model: to get ahead immigrants need to learn how to “become American” to overcome their deficits with respect to the new language and culture, the new health care and educational systems the new economy and society. As they shed the old and acquire the new over time, they surmount those obstacles and make their way more successfully – a process more or less completed by the second or third generation.

<sup>91</sup> carried the assumption that immigrants could only move up the socioeconomic ladder through acceptance and adoption of Anglo-American middle-class cultural and social standards.

sua vida, ao serem cobrados a mais ao comprar “a crédito” ou “ao adquirir um apartamento na cobertura” nos Estados Unidos, como ilustrado na música “America”.

Bernardo faz questão de se impor quanto a isso e contra o movimento de assimilação, principalmente em *WSS2021*, visto que, em *WSS1961*, foram incluídas poucas palavras soltas em espanhol. Enquanto Anita tenta falar inglês para melhorar a pronúncia, ele responde às provocações e fala espanhol como uma espécie de código com os seus conterrâneos quando as autoridades exigem o uso do inglês, chegando a puxar o coro do hino nacional de Porto Rico, “La Borinqueña”, em tom de desafio. Tal qual o beligerante Teobaldo em *Romeu e Julieta*, Bernardo aqui é a voz do confronto, da resistência. A diferença é que, especificamente nesta narrativa, a revolta do líder dos Sharks tem motivos mais claros e compreensíveis. A língua materna é usada pelos personagens porto-riquenhos ora como um código, ora como a língua materna confortável à qual recorrem em momentos de aflição ou dor, e ora em tom de afirmação de identidade, de não conformidade com a assimilação e apagamento de sua cultura, como quando Anita afirma, em espanhol, que não é americana, e sim porto-riquenha.

Na adaptação fílmica de 2021 (*WEST...2021*), há vários indícios desse atrito, nos diálogos e nas letras das músicas. Em “Officer Krupke”, os Jets atribuem seu comportamento ao fato de crescerem em uma família desestruturada, sem perspectivas de futuro, e afirmam que a sua única possibilidade de trabalho é vender refrigerantes. Em um desabafo com Tony, Riff confessa que todos os dias se depara com a chegada de mais gente de quem ele não gosta. Valentina, por outro lado, avisa ao seu funcionário e protegido, Tony, que os amigos dele a toleram apenas pelo seu status de viúva de um homem branco, mas que não gostam de porto-riquenhos.

Os Sharks expressam sua frustração diante das expectativas que mantêm ao emigrar para os Estados Unidos, comparadas ao sonho americano frustrado nas músicas “America”, e “Somewhere”, ou nas falas que antecedem o número “I feel pretty” em que Maria finge ser uma cliente rica comprando uma echarpe, enquanto suas colegas conversam sobre os cheques recebidos em troca da desapropriação dos prédios do bairro. Ao contrário das versões anteriores, em que o número “America” era confinado à laje do prédio onde moravam os porto-riquenhos, em *WSS2021* eles tomam as ruas, como se dissessem: “Ei! Estamos aqui, olhem para nós! Fazemos parte dessa comunidade também!”.

Em ambos os casos, há um descontentamento com o que se esperava do sonho americano, como se a assimilação cultural ao novo país fosse um bilhete que garantisse empregos e direitos, no caso dos Jets, ou tratamento digno, no caso dos Sharks. Ao longo do filme, Anita faz questão de melhorar o inglês, para se misturar mais. Ela é a voz do sonho americano e das vantagens da nova vida, na música “America”, e é quem tem seus sonhos de família e felicidade destruídos.

Rumbaut (1999) defende que a assimilação não é, por si só, um processo negativo, nem que deve ser usado de forma determinista, mas que

nem o assimilador, nem o assimilado, são estáticos, fixos no tempo; ambos são criações permanentemente inacabadas, com graus inquietantes de autonomia. Talvez o principal paradoxo da assimilação à maneira americana esteja no fato de que, durante a assimilação, aquele que está sujeito ao processo seja submetido a uma metamorfose e se torne algo bem diferente do que o esperado ou pretendido pelos protagonistas, e seu núcleo se transmute inevitavelmente, mesmo que o nome do continente não se altere: América (nome esse, recebido de um explorador italiano, por sinal).<sup>92</sup> (RUMBAUT, 1999, p. 192)

Pode-se interpretar a transformação da vestimenta de Maria, do início ao final do filme, como uma ilustração da perda da inocência, mas também do processo de transformação e assimilação ao novo país. Maria inicia a história com um vestido branco, transmitindo uma imagem de inocência, pureza e neutralidade no conflito, e se alegra com o primeiro baile de que participará na nova cultura. No entanto, sua identidade como porto-riquenha, como latina, está ali, no cinto e no batom vermelhos. Ao final do filme, ao encontrar Tony, seu vestido é azul, tom declarado como sendo dos Jets, indicando que o processo de assimilação está completo, de uma forma ou de outra. Conforme dito de forma um tanto otimista por Rumbaut, a assimilação não precisa ser traumática, mas com certeza haverá transformações.

Valentina, que em *WSS2021* faz as vezes de Frei Lourenço, comete erros em nome da paz e do afeto por um dos Jets, seu funcionário e protegido, Tony. Viúva de um americano caucasiano anglo-saxão, a senhora fala inglês fluente, ainda que com sotaque, denotando sua adaptação à cultura norte-americana, por exemplo quando ralha com Tony quando este imita seu jeito de falar: “Ei! Caçoa

---

<sup>92</sup> Neither assimilator nor assimilate is a fixed, static thing in any case; both are permanently unfinished creations with vexing degrees of autonomy. The ultimate paradox of assimilation American-style may well be that, in the process, what is being assimilated metamorphoses into something quite dissimilar from what any of the protagonists ever imagined or intended, and the core itself is ineluctably transmuted, even as it keeps its continental name: America (named for an Italian adventurer, at that).

do meu jeito de falar mais uma vez, branquelo...”<sup>93</sup> (WEST...2021, tradução de Paula Abritta).

Ao longo do filme, Valentina adverte Tony quanto ao perigo de andar com os Jets vir a prejudicar o seu futuro. Ela também o alerta, com veemência, sobre o racismo de Riff e dos demais Jets contra os porto-riquenhos. “Tony, fica esperto! Eu sei que adora o Riff, mas ele odeia porto-riquenhos! Você não é assim!”<sup>94</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta), e diz, diante da negativa dele, “Eu me casei com um *gringo*. Ele acha que me tornei *gringa*, só que não. Eu não sou”<sup>95</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta). A partir de suas falas percebe-se que ela conhece os Jets há muitos anos, como quando recrimina Riff por roubar um chocolate em sua loja. “Eu já disse que não te quero na minha loja!”<sup>96</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta). “Você rouba de mim desde criança. Sai daqui por favor!”<sup>97</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Quando Tony mata Bernardo acidentalmente e se refugia no bar de Valentina, os demais Jets também usam o local como esconderijo. É possível dizer que o fato de Valentina testemunhar e impedir por pouco o episódio de violência sexual contra Anita, e ser acusada pela moça de dar teto aos Jets e acobertar Tony depois que ele mata Bernardo, transforma a visão que Anita tem a respeito dela com os Jets. Por outro lado, também transforma Valentina e a sua opinião dos Jets. Nesse momento, a veterana se dá conta que os rapazes que ela viu crescer, e que tolerava, por causa de Tony, extrapolaram os pequenos furtos e as falas racistas, e são capazes de cometer atrocidades. A morte de Tony também a transforma, por tirar-lhe a última pessoa que amava, tendo sido, depois da morte de seu marido Doc, seu derradeiro elo genuíno de afeto com a cultura americana, o que favorecia sua assimilação. Por fim, ela oferece ajuda a Chino, apesar de ele ter matado alguém que Valentina considerava um filho, e de certa forma renova os laços com seus conterrâneos.

Anita também é um exemplo de assimilação traumática. A moça que sempre defendeu o sonho de ter uma nova vida nos Estados Unidos, insistindo que seu namorado e sua cunhada falassem inglês para se adaptarem melhor, sofre um duro trauma com a morte do namorado por Tony. A boa vontade que tinha com os anglo-americanos e com os Jets se esvai, e ela insiste que Maria deve se casar com um dos porto-riquenhos, iguais a ela (canção “A boy like that/

<sup>93</sup> “Hey, you make fun of the way I *talk* one more time, blonde...”

<sup>94</sup> “Tony, wake up! I know you love Riff, but he hates Puerto Ricans! That’s not you!”

<sup>95</sup> “I married a gringo. “He thinks that makes me a gringa, which it don’t. And I *ain’t*.”

<sup>96</sup> “I told you I don’t want you in my store!”

<sup>97</sup> “You’ve been stealing from me since you were six, now get out!”

have a love”). A situação se agrava ainda mais quando, ao tentar entregar o recado de Maria para Tony, é impedida e quase violentada pelos Jets, e culmina com a mentira que diz a Valentina, segundo a qual Maria teria morrido pelas mãos de Chino. Por fim, Anita afirma sua identidade em espanhol.

Maria perde o amor e a inocência, assim como Anita: a dor quase as endurece. Os Sharks e Jets se unem no luto, para carregar o corpo de Tony antes que sejam presos. Ao final do filme, os personagens que sobreviveram invariavelmente saíram transformados.

### 3.

## Adaptações cinematográficas contemporâneas de *Romeu e Julieta*

O tema do conflito social, como um alerta para os males da guerra civil, é recorrente em adaptações mais recentes de *Romeu e Julieta*, que transpõem o enredo para outras épocas e locais. Esse é o caso de três adaptações que abordarei aqui, os filmes *Romeu + Julieta* (1996), de Baz Luhrmann, *Era uma vez* (2008), de Brenno Silveira, e o musical *Maré, nossa história de amor* (2008), de Lúcia Murat, sendo essas últimas produções nacionais em que a ação é transposta para o Rio de Janeiro contemporâneo. Nas três releituras discutidas a seguir, há a presença de gangues rivais e de violência, culminando em uma guerra civil, embora em *Era uma vez* (2008) a rivalidade entre famílias se dê em dois níveis: as classes sociais opostas, representadas por moradores da favela e do asfalto, e a guerra entre as gangues no morro.

### 3.1

#### *Romeu + Julieta* (1996)

Em *Romeu + Julieta* (1996), o motivo do conflito entre as duas famílias não é revelado explicitamente, tal como na peça. Baz Luhrmann transpõe os italianos e a Verona de Shakespeare para os Estados Unidos dos anos 1990, em uma região de fronteira com população latina, a julgar pelas pessoas que transitam na área chamada de Sycamore Grove (na tradução de José Francisco Botelho, bosque de sicômoros) e pelas possíveis origens dos Capuleto, aqui latinos hispânicos de alguma nacionalidade desconhecida. É interessante observar que *sycamore grove* faz referência à fala de Benvólio para os tios:

Num bosque de sicômoros,  
que se estende a oeste da cidade,  
Tão cedo andando, ao vosso filho vi (I. i.120)

O nome do parque não é coincidência, mas provavelmente um recurso para manter e ilustrar a fala desse personagem no filme.

O filme dirigido por Baz Luhrmann deixa claro que se trata de uma adaptação da peça de Shakespeare pelo título em inglês (*William Shakespeare's Romeo + Juliet*), pelos nomes dos personagens, mantidos iguais ou quase iguais,

e pelas falas em inglês elisabetano. Trata-se de uma adaptação, nos termos de Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2006), por apresentar uma releitura da história de *Romeu e Julieta*, ostensivamente inspirada no texto de Shakespeare. Mas é também um pastiche, segundo Courtney Lehmann (2010), por reproduzir de forma quase satírica, em um mosaico, referências de versões anteriores de *Romeu e Julieta* (sobretudo a de Arthur Brooke, apesar de, no título, se referir à obra de Shakespeare), de outras peças de Shakespeare e de elementos da cultura pop dos anos 1990 e de outros gêneros narrativos, inclusive do jornalístico, que emoldura a história, com a narração do prólogo apresentada por âncoras de telejornal. De fato, desde os créditos iniciais, o filme já anuncia que seu *modus operandi* será o do pastiche, modelo supremo da estética contemporânea (LEHMANN, 2010, p. 170).

Curiosamente, ao declarar a autoria de *Romeu + Julieta* já no título, o diretor Baz Luhrmann imprime sua assinatura na adaptação como algo seu, ao mesmo tempo que não faz questão de ser considerado original. O diretor é conhecido por suas adaptações e pastiches, como em *Moulin Rouge* (2001), um musical com *mashups* de canções já conhecidas do público. Lehmann (2010) atribui esse gesto de Baz Luhrmann à cultura pós-moderna, e acrescenta que ele “deseja vencer as muletas referenciais da autoridade textual preexistente, com a criação de uma linguagem distintamente cinematográfica”<sup>98</sup> (LEHMANN, 2010, p. 177).

Somente pelo prólogo, narrado pelos âncoras de telejornal, já é possível apreender muitas informações. Somos apresentados ao contexto por meio de recortes de notícias apresentados em velocidade vertiginosa. As palavras narradas são apresentadas simultaneamente por escrito, em um *lettering* branco sobre fundo preto com alguns trechos em destaque, alternado com frases de manchetes. Vemos também a apresentação dos personagens com seus nomes, prática incomum em filmes, mas corriqueira em peças de teatro. Esse trecho apresenta ainda a árvore genealógica de *Romeu e Julieta*. Em seguida, imagens dos Montecchios e Capuletos em paródias de reportagens e capas de revistas de circulação mundial (revista *Timely* em vez de *Times*) ilustram a rivalidade épica, alternando-se com vídeos de violência urbana, o que dá ao espectador a ideia da dimensão dos estragos feitos pela guerra entre os dois grupos, além de trazer a ação para a realidade. A mensagem que parece querer transmitir é a de que não se trata de uma peça, mas de uma reportagem sobre o que supostamente seria

---

<sup>98</sup> seeks to overcome the citational clutches of preexisting textual authority with the creation of a distinctly cinematographic language.

um caso verídico. Isso remete a outras obras, como a de Arthur Brooke, que afirma o caráter verídico da história. Além disso, há pequenas referências a outras peças de Shakespeare, na forma de *easter eggs* dispersos pelo longa-metragem: “Hubble bubble toil and trouble” (ROMEU... 1996), uma versão da fala das três bruxas de *Macbeth*, é dita pelos jovens Montecchio na cena do posto, ou o nome The Merchant of Venice Beach em uma das lojas do parque de diversões em Sycamore Grove.

Courtney Lehmann (2010) comenta que a sensação do espectador ao ver essas sequências “é puro pastiche: uma mistura da ficção da novela com o programa de variedades e notícias ‘reais’ do horário nobre, mas o limite que separa o sensacionalismo da verdade, e o melodrama do drama documentário, é tênue, na melhor das hipóteses”<sup>99</sup> (LEHMANN, 2010, p. 171).

No filme de Luhrmann, o espectador percebe que a história foi transposta para os Estados Unidos da contemporaneidade pelo figurino, pelo idioma, pela escalação de atores norte-americanos em ascensão na época, Leonardo DiCaprio e Claire Danes, pelo telejornal e imagens da cidade de Verona que, associadas ao recurso de *voice over*, assumem função córica, enunciando o Prólogo, e por se situar na Califórnia dos anos 1990. Apesar disso, há acenos frequentes à peça *Romeu e Julieta* por meio da praia, Verona Beach, fazendo referência à Verona shakespeariana, e também pela presença da sacada de Julieta e do Sycamore Grove, mencionado por Benvólio nas cenas iniciais, que no filme é um parque abandonado onde Romeu se lamenta. Há inclusive referências a outras versões da peça, pela fantasia de Romeu, como cavaleiro medieval, fazendo um aceno à versão de Arthur Brooke, em cujo poema há repetidas referências a Romeu como um cavaleiro (LEHMANN, 2010, p. 190). Essa costura entre o clássico e o contemporâneo permite a identificação do filme *Romeu + Julieta* como *adaptação* da peça de mesmo nome, nos termos de Julie Sanders e Linda Hutcheon, como já mencionado, além de uma adaptação do tipo *transposição* nos termos de Cartmell. Segundo Sanders (2006), essa é justamente uma das características marcantes desse filme, ao substituir cavalos por carros, e usar o nome de armas brancas como rapieira, adaga e espada longa como marcas de revólveres.

A opção do diretor Baz Luhrmann por manter o texto de *Romeu + Julieta* (1996) como na peça é um diferencial no olhar do diretor, e torna o filme uma das adaptações transpostas para os dias atuais que mais se mantêm próximas do texto fonte. As falas permanecem em inglês elisabetano: não há inclusão de falas

<sup>99</sup> is pure pastiche: evening-soap fiction meets evening-magazine ‘real life’, but the lines separating titillation from truth, melodrama from docudrama, are fuzzy at best.

que não estejam no texto da peça, apenas cortes e abreviações. Com esse recurso, os diálogos são removidos do contexto contemporâneo em que a ação se situa, a fim de causarem estranhamento entre o tempo da ação (contemporâneo) e a variante de inglês empregada, correspondente àquele do tempo de Shakespeare. Baz Luhrmann aproveita também a linguagem cinematográfica e recorre a imagens, via cenários, figurino, adereços, entre outros elementos, para inserir informações inéditas e contemporâneas que não estejam nas falas e têm que ser inferidas pelo espectador.

A partir dos outdoors e das matérias em jornais, é possível deduzir que ambas as famílias são poderosas, abastadas, e que a disputa se trata de uma concorrência comercial, a julgar pelos prédios comerciais com o brasão das famílias Capuleto e Montecchio, respectivamente, pelas limusines das duas famílias e pelos brasões. O público é apresentado também a um outdoor do que parece um império de materiais de construção dos Montecchio, indicando o ramo de negócios no qual as famílias são concorrentes.

Na cena do posto de gasolina, os jovens de ambas as famílias são apresentados como arruaceiros, a julgar pela forma como os Montecchio gritam do carro e escandalizam um grupo de freiras com a sua vulgaridade. Com a chegada dos jovens Capuleto, liderados por Teobaldo, os acontecimentos saem do controle até culminarem com uma troca de tiros e a subsequente explosão do posto, afetando uma série de cidadãos e colocando suas vidas em perigo. A confusão é transmitida no noticiário como “3rd civil brawl”, ou seja, o terceiro confronto, e necessita da intervenção policial, liderada pelo chefe de polícia Prince. Essa cena traça um paralelo com a briga inicial dos servos de ambas as casas.

Em *Romeu + Julieta* (1996), há o que parece uma referência tímida às cores das casas rivais, em que a casa dos Capuleto é representada pela cor vermelha, e a dos Montecchios, pela cor azul. Na cena do posto de gasolina, por exemplo, Teobaldo usa um colete vermelho. Mais tarde, no baile, ele está vestido de diabo, novamente com colete vermelho de paetês. Além disso, as paredes da casa são vermelhas, mesma cor do traje que a Ama usa para encontrar-se com Romeu na praia. A paleta de cores dos Montecchio é mais discreta, oscilando entre o azul e o prata ou cinza, surgindo apenas nas vestes de Romeu, com o terno do casamento com Julieta e a camisa florida do Frei Lourenço. Tal padrão de cores reaparecerá em *WSS2021*, com vermelho representando os Sharks, liderados por Bernardo, e azul representando os Jets, liderados por Riff.

Lehmann salienta que o estilo apresentado pelos jovens Montecchio se assemelha ao de um grupo de punks de camisa florida e cabelos coloridos, ao passo que os Capuleto se vestem como uma combinação de velho oeste “macarrônico” de fronteira, com excesso de etnicidade, ambas as gangues estereotipadas. Para a autora (LEHMANN, 2010), esses estereótipos representam uma perda: a falta de estilo próprio, compensado pelo pastiche. No entanto, “essa perda ultrapassa a realidade diegética e abrange o próprio filme, o que cria uma linguagem visual para os espectadores acostumados com filmes populares, por meio de uma incansável intertextualidade cinematográfica”<sup>100</sup> (LEHMANN, 2010, p. 172).

Lehmann (2010) aponta para ecos de filmes clássicos violentos na cena do posto, como o gênero *western*, filmes de gangster, de luta, policiais e comédias de ação. Eu acrescentaria ainda que o movimento das câmeras e a narrativa não linear, com idas, vindas e apresentação de cenas do final, remete aos filmes de Quentin Tarantino.

No filme de Baz Luhrmann, observam-se referências mais óbvias, como o telejornal e o jogo de câmeras da cena do posto, mas há outras sutis, como aquelas à adaptação fílmica de *Romeu e Julieta* de Franco Zeffirelli, em 1968, com Olivia Hussey como Julieta e Leonard Whiting como Romeu. Courtney Lehmann (2010) identifica esses ecos no filme de Luhrmann como uma paródia da obra de Zeffirelli.

Se, no filme de Zeffirelli, Lady Capuleto é apresentada se arrumando e preocupada com a própria beleza, no ‘remake’ de Luhrmann ela se torna um cruzamento monstruoso de uma debutante do sul dos Estados Unidos com uma diva de Hollywood. O filme de Zeffirelli mostra Lady Capuleto dançando com Teobaldo no baile, uma sugestão erótica que Luhrmann extrapola beirando o incesto, quando tia e sobrinho se beijam na pista de dança. Da mesma forma, enquanto o afeto homoerótico de Mercúcio por Romeu é apenas uma insinuação no filme de Zeffirelli, o Mercúcio criado por Luhrmann é um homem preto que performa como *drag queen*, com paetês brancos, e que fica extremamente perturbado com o despertar heterossexual de Romeu.<sup>101</sup> (LEHMANN, 2010, p. 172-173)

<sup>100</sup> But this loss extends beyond the diegetic reality to encompass the film itself, which creates a visual vernacular for audiences weaned on popular film through a relentless cinematic intertextuality.

<sup>101</sup> While Lady Capulet is introduced primping and preening in Zeffirelli’s film, in Luhrmann’s ‘remake’, she becomes a monstrous crossbreed of Southern debutante and Hollywood diva. And whereas Zeffirelli shows Lady Capulet and Tybalt merely dancing together at the ball, Luhrmann heightens this erotic suggestion in the direction of incest, as they become ‘kissing cousins’ on the dance floor. Similarly, while Zeffirelli only hints at Mercutio’s homoerotic attachment to Romeo, Luhrmann’s Mercutio is a black-skinned, white-sequined, drag queen who seems desperately disturbed by Romeo’s heterosexual awakening.

Lehmann afirma que os empréstimos de outros gêneros identificados ao longo do filme prendem a atenção do espectador, “demonstrando até que ponto [...] a intertextualidade se tornou uma ‘característica intencional que faz parte do efeito estético’ pensado para ‘nos conscientizar das outras versões que a precederam’”<sup>102</sup>(LEHMANN, 2010, p. 172).

O filme de Baz Luhrmann é dirigido à geração MTV e influenciado pelos meios de comunicação dos anos 1990. Além do prólogo em formato de notícia de telejornal, mencionado acima, há uma sobreposição de quadros com imagens de cenas futuras. O convite para o baile dos Capuleto também é dado em um telejornal, no bar de sinuca onde Romeu e Benvólio conversavam. O interesse do filho do governador, Dave Paris, por Julieta é manifestado em uma sauna, mas Lady Capuleto usa uma imagem de revista de alta circulação, como a *People*, para mostrá-lo à filha e falar de seu interesse por ela, da mesma forma que Frei Lourenço também pensa nas manchetes de jornais anunciando a paz entre as famílias, antes de decidir celebrar o casamento dos jovens. Por fim, a história se encerra em uma imagem televisiva das ambulâncias se afastando, com o aparelho diminuindo de tamanho.

Outro aspecto do longa-metragem que reflete seu público-alvo, de jovens atentos à MTV na década de 1990, é a sua trilha sonora, composta de canções como “Lovefool”, do grupo musical The Cardigans, “Everybody’s Free”, de Quindon Tarver, e “Kissing You” de Des’reer, contemporâneas à época de lançamento do filme nos Estados Unidos, 1996.

O motivo religioso é outro elemento presente no filme (ROMEU... 1996) que faz eco à peça de Shakespeare e às versões anteriores de *Romeu e Julieta*. Há tantos símbolos do catolicismo no filme que, de fato, dá margem a que se suspeite de uma paródia. A cama de Julieta é um altar de santos e anjos, e sua fantasia para o baile é de anjo. Na cena da sacada, a imagem de um dos santos aparece na janela, e é possível ver um crucifixo no carro dos Montecchio. Frei Lourenço tem uma tatuagem de crucifixo em suas costas, e o colete vermelho de Teobaldo tem a imagem de Jesus. Há ainda a imagem religiosa no centro da cidade. E Julieta dá seu crucifixo a Romeu como prova de sua devoção a ele. Também dignos de nota são os crucifixos em neon, adornando a igreja em que Julieta está sendo velada, deixando claro que a família Capuleto dispõe de uma condição financeira abastada. Courtney Lehmann (2010) deixa claro que tanto a peça quanto o filme são concebidos como uma crítica ao Catolicismo, de forma

---

<sup>102</sup> demonstrating the extent to which [...] intertextuality has become ‘a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect’ designed to tap into ‘our awareness of the preexistence of other versions’.

que os símbolos da fé católica apresentados em excesso denotam um julgamento desses símbolos, de forma mais ou menos sutil.

De uma perspectiva anticatólica, a quantidade de representações de santos, inclusive por personagens armados, parece chocante, e até uma crítica à suposta hipocrisia do Catolicismo, tema frequente nas adaptações anteriores a Shakespeare, conforme explicitado neste trabalho. Entretanto, é sobretudo uma crítica à hipocrisia dos religiosos poderosos, que se dizem defensores dos bons costumes, mas que não praticam o que defendem, ostentando símbolos religiosos de paz em armas, símbolos da violência e da guerra. O exemplo mais evidente dessa contradição é Fulgêncio Capuleto, que ostenta imagens religiosas por toda a sua residência, ao mesmo tempo que agride a mulher, a filha e o sobrinho, e sustenta uma guerra de proporções grandes o suficiente para estar na mídia, enquanto frequenta a missa e se confessa na igreja de Frei Lourenço. No seu baile, no entanto, se veste de Baco, deus do vinho, associado à boemia, às festas e aos excessos.

Uma questão ligada à religiosidade da família Capuleto, e da cidade como um todo, diz respeito às suas origens e remonta à xenofobia existente na Inglaterra contra os italianos, na época em que Shakespeare escreveu a sua versão da história. O filme parece se situar em uma parte hispânica da Califórnia. O sotaque da Ama e o brasão com os dizeres *virtud y fuerza*, além da escalação do ator colombiano John Leguizamo como Teobaldo, dão a entender que os Capuleto têm origem hispânica. Os santos e igrejas católicas espalhados pelo bairro indicam a presença maciça de moradores hispânicos, considerando que a maior parte dos americanos caucasianos tradicionalmente tende a ser constituída por protestantes, como indicado pela sigla WASP (branco, anglo-saxão e protestante).

Há ainda, tanto no filme quanto no poema de Brooke, uma repetição do tema aquático, também associado à religião. No filme de Baz Luhrmann, a primeira vez que o público vê Julieta é quando ela está submersa na banheira. Romeu mergulha a cabeça em uma pia, para atenuar o efeito da droga que ingerira momentos antes da festa. Os dois trocam olhares através de um aquário. Depois, naquela mesma noite, trocam juras de amor dentro da piscina dos Capuleto, escondendo-se das câmeras de vigilância. Mais adiante, Romeu volta a se jogar na piscina para evitar ser visto. Segundo Lehmann (2010), a presença da água seria símbolo do batizado do casal, como quando Romeu afirma que deseja ser batizado com outro nome.

Isso se torna relevante se compararmos com o musical *West Side Story* (1957), em que a contraparte de Romeu, Bernardo, é o líder dos Sharks, e em

WSS2021, o defensor da comunidade porto-riquenha. Também é digno de nota o fato de *Romeu + Julieta* (2006) ter como cenário Venice Beach, na Califórnia. Se, por um lado, Venice Beach remete às raízes da peça em Shakespeare, o fato de se passar na Califórnia evoca a ideia inicial que deu origem ao musical *West Side Story* (1957): a princípio, a história retrataria as brigas entre gangues em Los Angeles.

Lehmann (2010) salienta que o filme de Baz Luhrmann é inegavelmente uma adaptação da peça de Shakespeare, fazendo jus ao que afirma no título em inglês. Contudo, estabelece relações com Arthur Brooke, que a autora justifica com o fato de que ambas as adaptações, *Romeu e Julieta* de William Shakespeare e *Romeu + Julieta* de Baz Luhrmann, se inspiraram no mesmo poema.

### 3.2

#### **Verona e a favela: a violência das gangues no Rio de Janeiro em adaptações nacionais de *Romeu e Julieta***

Nas duas produções nacionais *Maré, nossa história de amor* (2007), de Lúcia Murat, e *Era uma vez* (2008), de Brenno Silveira, a trama é transposta para favelas do Rio de Janeiro na década de 2000. Os problemas sociais que, na peça, faziam parte do contexto da produção, sendo inferidos a partir da leitura e da familiaridade com o texto, passam para o plano central nessas produções, tornando-se praticamente antagonistas do casal principal. Essas histórias são permeadas pela desigualdade social, pela pobreza, pela impunidade, pela violência, pelas medidas frustradas do governo a fim de conter o sentimento de revolta, bem como pela truculência policial ao lidar com a população mais pobre, assim como ocorria na Inglaterra dos séculos XV e XVI.

Em ambas as adaptações fílmicas de *Romeu e Julieta*, *West Side Story* (1961) e *Romeu + Julieta* (1996), o tráfico de drogas e a violência entre gangues rivais também têm um papel central. É possível estabelecer um diálogo entre a Verona de Baz Luhrmann, uma cidade com notas hispânicas, remetendo a uma cidade fronteira com o México em meados da década de 1990, e o Rio de Janeiro da primeira década dos anos 2000, em que a fronteira entre os dois mundos é delimitada em termos de localização, ou seja, entre o morro e o asfalto, e em termos de cor da pele.

### 3.2.1

#### ***Era uma vez (2008)***

O filme *Era uma vez* (2008), dirigido por Brenno Silveira, conta a história de Dé e Nina, dois jovens separados pelas suas classes sociais. Nessa produção, as casas inimigas que impedem o enlace do casal são suas realidades opostas, o asfalto e o morro. Logo no início do filme, o personagem Dé apresenta a comunidade onde vive, e comenta sobre a invisibilidade dos milhares de trabalhadores que, como ele, descem diariamente o morro para trabalhar no “asfalto”, o outro lado.

Eu moro no lugar mais bonito do mundo. No morro do Cantagalo. Uma favela no bairro mais rico do Rio de Janeiro. Gari, babá, ambulante, flanelinha, garçom, motorista, boy... É muita gente. Faço parte dessa multidão invisível, que trabalha todos os dias nas ruas de Ipanema [...] quase ninguém nota a nossa presença. (ERA... 2008)

Somos apresentados à história do personagem Dé, começando por acontecimentos no seu passado, até chegar no seu atual momento de vida: trabalhando em um quiosque na Avenida Vieira Souto, uma das mais movimentadas de Ipanema, olhando para o apartamento em frente à praia, onde mora Nina, uma moça de outra classe social, a quem ele admira à distância.

Dé é o irmão mais novo de Carlão e Beto, todos filhos da empregada doméstica Bernadete. Beto é um adolescente talentoso que tem a chance de sair do morro e mudar de vida graças ao futebol, mas cujos sonhos e a vida são interrompidos pela inveja de Café Frio, um dos traficantes da sua idade. Após seu sucesso em uma partida assistida por um olheiro do Flamengo, Beto é agredido e, poucos dias depois, assassinado pelo mesmo traficante. Carlão, que até então era eletricitista e trabalhava em casas na comunidade, tenta defender o irmão, o que faz com que seja ameaçado de morte pelos traficantes, e o obriga a ir embora do morro em uma espécie de exílio imposto pela mãe.

Após a morte de Beto, Carlão se torna ainda mais protetor em relação a Dé. O menino rouba uma arma para se vingar dos traficantes responsáveis pela morte do irmão, mas é impedido pelo mais velho, que confisca a pistola. Instantes depois, um arrastão começa na praia, e por ser preto e portar uma arma, Carlão é preso em flagrante, sem chance de defesa, confundido com um dos bandidos. Desde então, Dé é tomado por um sentimento de culpa e dívida com relação ao irmão. Esse sentimento guia as ações e decisões de Dé ao longo da trama,

fazendo com que procure constantemente resgatar o irmão, em busca do rapaz que fora antes da cadeia.

Fica estabelecido que Dé é apaixonado por Nina à distância, que, assim como na cena inicial, ele sempre a admira, associando-a às princesas de contos de fadas, como a de um livro que Carlão leu para ele na infância. Porém, as classes sociais diferentes os separam. Nina mal repara nele quando o vê, e ele próprio não diz uma palavra em sua presença. De longe, Dé também a observa sair de carro com um namorado mais velho do que ela.

Pouco é revelado sobre Nina. O que se sabe é que ela é filha única de um empresário, Evandro, mas que não tem mãe. Ao ser questionado pela filha sobre suas festas repletas de ostentação, o empresário revela que os dois estão em uma situação financeira mais difícil do que anteriormente, e que precisam de contatos. A idade da Nina não fica explícita, porém sua melhor amiga e seu namorado já têm carteira de motorista.

No tempo presente, os destinos de Nina e Dé se cruzam quando ela atravessa a faixa de pedestres em direção à rua, atordoada após terminar o seu namoro. Até então invisível, Dé finalmente tem a oportunidade de falar com a moça, ao impedir que ela seja assaltada por um grupo que se aproximava. Mesmo assim, é confundido com um dos assaltantes.

Essa experiência gera em Dé a vontade de transformar a paixão à distância em realidade, e o rapaz então se rebatiza como outra pessoa. Primeiro, usa a prancha de um cliente que lhe pede um favor. Depois se despe de sua roupa de funcionário do quiosque e finge ser surfista. Para conseguir conversar com a moça, Dé traça um disfarce sobre a sua real identidade, uma máscara, por assim dizer, que o protege de ser identificado pelos Capuletos do asfalto como “filho” dos Montecchios, ou do morro. É apenas nesse momento que ela olha para o rapaz e os dois interagem na praia.

Em vez de apenas um baile, o dos Capuleto, há duas festas que marcam o encontro dos personagens no filme. A primeira, uma rave na praia, apresenta uma relação mais clara com o baile de *Romeu e Julieta*, por ser o momento em que Dé e Nina se conhecem no universo dela, próximo ao local de trabalho dele. Também remete à peça por representar um “baile de máscaras” para o protagonista, ao condicionar o acesso ao uso de uma “máscara”, que oculta sua verdadeira identidade e simula outra, de uma classe social distinta da sua. Ao vê-la entrar na festa com a amiga, Dé tenta entrar também.

A princípio, Dé ora é ignorado, ora é confundido com um assaltante, pelas roupas que veste, por sua forma de falar e pela cor da sua pele, e chega a ser

expulso do local por um segurança. Depois, consegue se misturar à multidão de funcionários para conseguir entrar, e então recolocar sua “máscara” a fim de ter sua presença legitimada lá dentro por um conhecido, o dono da prancha de surfe. Nesse momento, a “máscara” simbólica que traja para se encaixar no grupo é a do surfista profissional que divide um apartamento com um colega e sequer conhece o morro. O casal consegue se beijar, porém, ao presenciar o beijo, o conhecido revela a verdadeira identidade de Dé, como vendedor de cachorro-quente do quiosque, reiterando uma diferença de classes, como se declarasse “você pode até frequentar ambientes conosco, mas não é um de nós”.

Nina passa a evitá-lo, sentindo-se enganada, até ser confrontada pela melhor amiga:

CACAU  
 Você *tava* toda derretida pra cima dele, de repente tudo mudou, por quê? Porque ele é pobre?  
 NINA  
 Não é isso.  
 CACAU  
 Você *tá* é com medo. No fundo você é a maior patricinha, Nina! (ERA... 2008, grifo meu)

Após a fala de Cacau, Nina é forçada a olhar para sua vida e confrontar seus próprios preconceitos, principalmente depois de flagrar os convidados de uma festa em sua casa em diversos atos duvidosos. A fala de Cacau também motiva a amiga a ir atrás de Dé e superar o preconceito associado às “pessoas do morro”, a fim de saber mais sobre o rapaz. Essa cena remete à cena de Julieta, na peça, quando ela descobre a identidade de Romeu:

JULIETA  
 Do meu único ódio, o amor levanta e arde:  
 Precocemente visto, e conhecido tarde.  
 É um prodígio esse amor que nasce conturbado:  
 Pois devo agora amar quem me é mais detestado. (l.v.137-140)

O segundo baile é no morro, quando Nina precisa se encaixar em um ambiente estranho em busca de Dé, já ciente da identidade deste, e os dois selam o início da relação ao som de “Fico assim sem você”, de Claudinho e Buchecha. A inclusão dessa canção não é acidental, visto que um dos trechos também faz referência à peça de Shakespeare e estabelece a relação entre os dois casais.

Neném sem chupeta,  
 Romeu sem Julieta,  
 Sou eu, assim sem você. (ABDULLAH; MORAES, 2002)

Não é apenas no nome do casal que a letra da música remete à peça de Shakespeare. Nos dois últimos versos da estrofe

Eu não existo longe de você  
E a solidão é o meu pior castigo  
Eu conto as horas pra poder te ver  
Mas o relógio “tá de mal” comigo. (ABDULLAH; MORAES, 2002)

é possível identificar a impaciência com a lentidão das horas, também presente na seguinte fala de Julieta:

JULIETA  
Ah, imenso tédio,  
Entorpece esse dia; é como a véspera  
De festa a uma criança impaciente  
Que quer inaugurar as roupas novas. (III.ii.34-37)

Esse segundo baile, em que Dé apresenta sua verdadeira natureza, ou seja, se desfaz da “máscara” que usava para falar com Nina, sela o início do relacionamento dos dois, que têm uma noite de amor e descobrem mais um sobre o outro. Eles enfrentam desafios, como a reação de seus pais ao namoro. Bernadete, que de certa forma perdeu dois filhos para a guerra do tráfico no morro, está ciente dos riscos e fica apreensiva pelo caçula e por Nina, com medo de que a moça gere problemas para eles, e que, por ser de classe média-alta, traga uma atenção indesejada para a família. Além disso, ela teme que o filho seja alvo de preconceito por sua origem. Já Evandro fica chocado ao saber, pelo porteiro indiscreto, que a filha namora um rapaz do morro, e sua reação inicial é de espanto, medo da violência e preconceito. No entanto, após um confronto agressivo, aceita conhecê-lo e permite o namoro, impondo certas condições, sendo uma delas a proibição de que a filha frequente o Cantagalo.

O casal desfruta de alguns dias felizes juntos, até que Carlão retorna da cadeia, supostamente reabilitado. Após conhecer a cunhada e retomar o tempo perdido com Dé, no entanto, fica claro que o ódio e a revolta diante das injustiças e do que viveu na prisão agora fazem parte dele, transformado irreversivelmente em um homem amargo e violento, pelo tempo de encarceramento e pelas coisas que precisou fazer em nome da própria sobrevivência. Carlão revela que na verdade está foragido e que tem planos de tomar o morro do controle de Café Frio.

Nina tem uma visão binária de certo e errado, ao passo que Dé enxerga a situação de forma mais complexa. Ao saber pelo noticiário que Carlão tomou o morro, executou o traficante Café Frio e se tornou o chefe do tráfico, Nina simplesmente entende que o irmão do namorado é um bandido. Diante do

confronto, Dé retruca que “as coisas são assim onde eu moro. Se o Carlão não *mata ele*, quem era para estar morto era eu” (ERA... 2008, grifo meu).

Os dois se acertam, mas Evandro, amedrontado pelas notícias da violência, pede que Dé termine o namoro, em nome da segurança, da felicidade e do futuro da filha, e faz planos de se mudar do país com ela. Nina, no entanto, não aceita, e faz planos de fugir para o Nordeste com Dé, onde poderão viver juntos longe da violência.

Enquanto isso, apesar da truculência com que tomou o poder, Carlão gasta o dinheiro em melhorias, como remédios, para a população do morro, o que embala o povo em uma ilusão de tranquilidade, especialmente comparada à situação anterior. “O galo tá na paz” (ERA... 2008). O que eles não sabem é que esse dinheiro gasto de forma impulsiva faz parte da ajuda financeira de criminosos para fugir da cadeia, que não havia sido uma doação.

Apesar de endividado e recebendo cobranças, ao saber da partida de Dé e Nina em breve, Carlão oferece uma festa de casamento simbólico e de despedida para o casal. A data da festa coincide com a data marcada para a cobrança da dívida. Sem conseguir o valor para os traficantes, após um assalto malsucedido, o chefe do morro se vê sem alternativa e tem a ideia de sequestrar a cunhada, contando com o poder aquisitivo do pai dela para pagar a dívida com o resgate.

Diante do desaparecimento de Nina e ao receber de Cacau a informação que a filha havia sido vista pela última vez no morro, Evandro se desespera. Ele divulga o sequestro para a polícia apontando Dé como o principal suspeito, o que rapidamente é divulgado nos noticiários. É Cacau que também procura Dé e o interroga sobre o paradeiro da amiga. Ele descobre que está sendo procurado pela polícia pelo sequestro da namorada, e também sai à sua busca.

Dé pede ajuda a Carlão para encontrar Nina, mas um cordão caído denuncia a presença dela. Dé então enfrenta os demais traficantes e, após atirar fatalmente no irmão, resgata a namorada. Em seu último ato de redenção, Carlão entrega sua arma para Dé, um ato que fecha o círculo do início da história, quando tomara o revólver do irmão ainda criança. De certa forma, nesse momento, ele sinaliza que a dívida do irmão com ele está quitada. O próprio Carlão parece, a meu ver, ter transformado a visão que tinha a respeito da criminalidade: se antes ele sequer permitia que o irmão fosse visitá-lo na cadeia, agora ele entrega uma arma para que Dé se proteja. A relação entre Carlão e Dé volta a remeter à de Mercúcio com Romeu, quando Carlão é atingido por Dé e diz para os demais traficantes que está tudo bem.

No entanto, no asfalto, a mídia ainda está convencida de que Dé é o culpado pelo sequestro, e ele é perseguido por repórteres e policiais que estavam na Vieira Souto. Para resolver o impasse, Nina tem uma ideia: aproveitar a cobertura da mídia, a presença da polícia e a acusação anterior feita contra Dé, noticiada nos telejornais, para simularem um sequestro usando a arma de Carlão e conseguirem fugir para o Nordeste com o dinheiro guardado no quiosque. Os dois saem do quiosque onde Dé trabalhava, ele com uma camisa no rosto e uma arma na cabeça da namorada. Contudo, a ideia toma proporções inesperadas. Ao ver Evandro na multidão, Nina se afasta de Dé e corre até o pai para pedir ajuda, o que permite que seu namorado seja atingido por um dos policiais. Em desespero, ela pega sua arma e dispara em várias direções, até ser atingida por um atirador e cair morta, ao lado do seu grande amor.

A relação intertextual entre o filme de Brenno Silveira e a obra de Shakespeare é explicitada nos personagens e nos elementos adaptados que evocam a peça. Assim como na peça, não há, nesse filme, uma história da origem do ódio entre as “famílias” inimigas. Além disso, a produção nacional transmite a ideia de tragédia, de predestinação independente das escolhas, bem como a ideia de destinos cruzados dos protagonistas, tal como em *Romeu e Julieta*.

As semelhanças entre o filme e a peça estão evidentes nos elementos do contexto (como o conflito social), nas alegorias e cenas. Quanto à caracterização dos personagens, ela é menos nítida em *Era uma vez* (2008), e alguns personagens do filme guardam semelhanças com mais de um da tragédia shakespeariana. Os mais óbvios são os protagonistas, encarnados em Dé e Nina. A personagem Cacau, melhor amiga de Nina, que a aconselha e acoberta, e se relaciona brevemente com Carlão, guarda paralelos com a Ama de Julieta. O sr. Capuleto também está presente, na figura de Evandro, pai de Nina. A mãe de Romeu Montecchio é transposta para o filme como Bernadete, a empregada doméstica que perde os três filhos. O traficante Café Frio, que assassina Beto no início da história e atormenta Dé e Carlão, poderia ser uma versão de Teobaldo, pela sua natureza belicosa, mas ele é eliminado antes da metade do filme. Evandro, o pai de Nina, assinala a forte relação de intertextualidade com a obra de origem. Ambas as ações paternas motivam uma reação drástica por parte da filha. Na peça, Julieta ameaça se matar e acaba recebendo a poção de Frei Lourenço para enganar a todos. No filme, à falta de Frei Lourenço, Nina faz escolhas impulsivas e irresponsáveis que também têm uma repercussão trágica para o casal.

Carlão, por outro lado, representa um amálgama de personagens de *Romeu e Julieta*, sobretudo uma fusão de Mercúcio e Frei Lourenço. Há um sentimento protetor mútuo entre ele e Dé, a ponto de ele ir preso ao proteger o irmão. Mais tarde, esse sentimento persiste, quando ele pede categoricamente que Dé não o visite na prisão. Porém, em suas conversas com o irmão, transparece em Carlão o jogo de palavras e a sedução no trato com as mulheres que caracteriza Mercúcio. Carlão também apresenta o lado covarde e irresponsável de Frei Lourenço, uma vez que são suas ações com o fim de alcançar a paz e a melhoria das condições no Cantagalo que causam a tragédia.

Por último, há o paralelo entre os papéis da polícia e do Príncipe Éscalo. Na peça, as medidas do Príncipe Éscalo no intuito de refrear os prejuízos trazidos pela guerra entre Capuletos e Montecchios se mostram desesperadas e ineficazes. No filme, a figura do príncipe é representada por uma polícia racista, corrupta, e igualmente ineficaz. É a polícia que prende Carlão injustamente, numa ação que tem início quando o vê – um homem preto – correndo na praia em meio a um arrastão, revista sua mochila e encontra um revólver; mais adiante, aceita suborno para não o prender novamente, e pratica extorsão em troca da sua liberdade. De forma precipitada, a polícia também acusa e condena Dé, e é também quem o assassina. Por fim, é um atirador da polícia que executa Nina.

Um ponto em comum entre *Romeu + Julieta* (1996), *Maré, nossa história de amor* (2007) e *Era uma vez* (2008), é transposição das rapieiras de Shakespeare em armas de fogo, presença constante na vida dos personagens. Em *Romeu + Julieta*, todos os personagens masculinos portam armas de fogo de diferentes tipos, com nomes de armas brancas, conforme mencionado anteriormente. Em *Maré* (2007), a professora Fernanda e seus alunos se veem em meio a um fogo cruzado, metafórica e literalmente, entre os traficantes da comunidade. Sendo assim, é fundamental falarmos do papel do revólver na narrativa de *Era uma vez* (2008), como agente catalizador dos acontecimentos da trama. Os grandes pontos de virada na história ocorrem quando a arma troca de mãos.

O protagonista Dé é cercado por armas de fogo no morro do Cantagalo. Beto tem seu futuro interrompido por um tiro. Para preservar o futuro e os sonhos de Dé, Carlão toma o revólver que o menino havia roubado e carregava com o intuito de se vingar do assassino de Beto, e toma para si o destino trágico do irmão. Esse mesmo revólver causa a prisão de Carlão e altera sua vida de forma irreversível. Anos depois, uma das marcas da transformação de Carlão é carregar um revólver. A arma é símbolo da criminalidade que o impediu de morrer na prisão,

mas que nubla seu juízo e faz com que seja capaz de sequestrar Nina. Ao ser acusado pela polícia e ao resgatar a namorada, Dé passa pela mesma transformação, para sobreviver. Porém, ao atirar no irmão, Dé também se torna um assassino e conclui sua transição fatídica. No passado ele foi impedido por Carlão de matar Café Frio por vingança, mas por amor a Nina, atira no próprio irmão. À beira da morte, Carlão libera Nina do cativo, entrega a arma nas mãos do irmão, e permite que o casal fuja, em um último ato de redenção. Ao entregar a arma e segurar o avanço dos seus comparsas, Carlão recobra a humanidade e é capaz de um ato de amor. Mas o revólver que ele tenta entregar duas vezes a Dé para protegê-lo destrói a vida de todos que o carregam. É a mesma arma que permitirá que Nina simule, com o namorado, a continuação do sequestro no quiosque, que leva à morte de Dé, e que usada por Nina, a transforma em uma assassina e, por fim, possibilita seu suicídio por policial<sup>103</sup>.

Outro elemento em comum é a sacada de Julieta, representada pela varanda do apartamento de Nina, de onde ela tem uma visão murada do exterior. Dé a observa do quiosque no outro lado da rua e da laje do seu barraco, no morro. Há o casamento de Nina e Dé, celebrado na festa promovida por Carlão, e a cena da morte do casal. Essa última cena, especificamente, evoca a cena do *Romeu + Julieta* de Baz Luhrmann, em que, cercado pela polícia e pelos jornais, Romeu faz um padre de refém para entrar na igreja.

É possível também identificar elementos em comum com a tragédia dos três irmãos no “Conto do vendedor de indulgências”, do livro *Contos de Cantuária*, de Chaucer. Os três filhos de Bernadete encontram a morte na busca pela riqueza, pela ascensão social, e de um destino diferente do traçado para quem vive lá: morrer vítima do tráfico de drogas, ou da polícia. Dé ilustra o tema da predestinação em uma discussão com Nina, quando diz que “tem pobre que vira bandido porque é ruim *mermo*, Nina. O difícil é ser honesto” (ERA... 2008).

Os três irmãos, Dé, Beto e Carlão, procuram melhores oportunidades de ascensão social, e de sair do morro, de três formas diferentes: Beto, o filho do meio, procura esse caminho pela fama adquirida a partir do futebol, o esporte nacional e uma das formas mais conhecidas para crianças carentes. Carlão, por sua vez, busca essa ascensão pelo trabalho, por vias tradicionais, porém acaba preso injustamente, e se vê obrigado a se enveredar pela vida do crime, para sobreviver na prisão. Ele retorna depois de um tempo. No entanto, o poder e o dinheiro o corrompem, e ele também encontra um final trágico. Por último, o

---

<sup>103</sup> Compreendo *suicídio por policial* como aquele em que o indivíduo se comporta intencionalmente de forma ameaçadora, provocando uma resposta letal de um agente público.

protagonista, Dé, busca a ascensão social pela via do amor por alguém de outra classe social, e morre em decorrência desse amor, dos acontecimentos provocados por Carlão e do julgamento do pai de Nina, da polícia e da mídia, que o incriminam. Assim como o irmão, ele é um trabalhador honesto e íntegro, que tenta fazer todas as escolhas certas. Porém, prestes a ter sua vida transformada com Nina, longe do morro, é morto em uma tentativa de fuga por um crime que não cometeu, quando concorda com o plano da namorada.

Nesse filme, o limite metafórico entre o casal Dé e Nina é a faixa de pedestres, que eles precisam atravessar para se encontrarem. O limite real é o morro e o asfalto, marcando suas diferenças sociais. A Avenida Vieira Souto separa a praia de Ipanema das ruas e casas do bairro carioca. Após salvá-la de um assalto iminente, Dé se oferece para levá-la em casa, atravessando novamente a faixa. Os dois estão próximos, porém distantes. Em uma cena, no ponto em que o asfalto e o morro se ligam, Nina e Dé discutem sobre seus valores e criações distintos. Ela, com uma criação protegida, tem uma visão mais simplista e maniqueísta das pessoas e dos fatos, condenando Carlão, sem levar em conta as circunstâncias que entram em jogo para que alguém abrace uma vida na criminalidade.

A narrativa do filme de Brenno Silveira se desenrola ao longo do que parecem semanas, ou meses, remontando ao poema de Arthur Brooke, em que a relação entre o casal tem mais tempo para se desenvolver. A pressão do tempo que motiva as ações de Nina no último ato deixa de ser pelo casamento com outro pretendente. Até porque o ex-namorado de Nina, que corresponderia a Páris, tem pouca relevância para a trama. A única indicação de um possível casamento entre os dois acontece no início da história, com o jantar oferecido na casa dos pais dele, e o namoro termina quando ela se nega a comparecer. Em vez disso, a tensão se deve à cobrança do dinheiro em dois dias, que recai sobre Carlão. Além disso, Evandro decide fugir da violência do rio e recomeçar a vida no exterior, fazendo com que os jovens Dé e Nina precisem correr contra o tempo para evitar a separação forçada. Assim como a poção dura dois dias, Nina e Dé têm poucos dias para conseguir algum dinheiro a fim de escapar rumo ao Nordeste. Dois dias também é o prazo de que Carlão dispõe para pagar sua dívida.

Outro aspecto que o filme *Era uma vez* tem em comum com *Romeu e Julieta* é quanto ao tema: ambas as obras possuem um forte tom de crítica aos problemas sociais contemporâneos às suas respectivas épocas. A peça de Shakespeare é permeada de críticas à injustiça social na Inglaterra elisabetana,

aos costumes e excessos da população londrina, à frivolidade da violência e à impunidade.

Em *Romeu e Julieta*, os jovens são filhos das duas famílias ricas. Eles são inocentes que expiam os pecados de seus ancestrais, em nome de um rancor antigo, do qual não se sabe a origem. No filme de Brenno Silveira, o casal é apresentado como duas vítimas de uma guerra que há anos afeta inocentes. No entanto, não há pobres entre os protagonistas da peça, ao passo que, em *Era uma vez*, a população do morro representa um dos lados do conflito, que reproduz e perpetua a truculência da polícia e da sociedade, e que sofre com as injustiças sociais, o racismo e o preconceito socioeconômico, que recusa oportunidades de ascensão social a essa população.

Em uma discussão com Nina, Dé chama a atenção da namorada para a sua hipocrisia e a incoerência de seu julgamento sobre as pessoas do morro, primeiro ao deixar claro que julgá-los do alto de seu privilégio, de um apartamento na Zona Sul, é mais fácil e simples do que fazer boas escolhas passando pelas dificuldades que ele, a mãe e o irmão passam. “E o que é certo? Criança nascer e não ter o que comer? Ser tratado que nem bicho por qualquer bacana cheio de dinheiro no bolso, Nina?” (ERA... 2008). E em segundo lugar, ao lembrar a Nina que, mesmo com privilégios, ela e seus amigos, e os amigos de seu pai, fazem escolhas que seriam recrimináveis em alguém do morro, mas que alguns erros são tratados de forma diferente, dependendo da classe social à qual se pertença. Dé também chama a atenção para a impunidade, outro problema nacional. A droga ilícita consumida no morro é a mesma usada pelos amigos de Nina e colegas de trabalho do seu pai, porém, no asfalto, a polícia faz vista grossa.

Quer saber o que eu acho do movimento? Acho uma merda! Mas não foi você mesma que disse? Nas festinhas do teu pai rola de tudo, que a tua galera toda fuma baseado, e então? (ERA... 2008)

O filme de Brenno Silveira faz as mesmas críticas ao preconceito, ao racismo e à injustiça social como fontes da violência no Rio de Janeiro, e critica os excessos, abusos e a impunidade de que os poderosos desfrutam enquanto o resto da população urbana sofre com fome, truculência promovida pelo governo e por uma força policial parcial e agressiva. Ambas as populações, em diferentes épocas, são vítimas dessa injustiça e se revoltam. Carlão, o irmão de Dé, é preto, sofre com o racismo e a discriminação por ser pobre e morar no morro do Cantagalo.

*Era uma vez* (2008) também acena para o problema dos excessos dos poderosos, como a ostentação de Evandro, que recebe novos clientes em uma festa suntuosa e exhibe um luxo incompatível com seu poder aquisitivo. Há uma referência à corrupção, quando ele tenta recusar uma insinuação de propina, dizendo que “Isso é corrupção” (ERA... 2008), ou quando Nina acidentalmente surpreende uma pessoa no banheiro inalando cocaína.

NINA

Pai, quem são essas pessoas? Cadê os seus amigos?

EVANDRO

Eu tô precisando de novos clientes. A nossa situação não é mais a mesma. Nina... me ajuda, vai!

NINA

Com falsidade, pai? Se a gente está tão sem grana, por que a gente veio morar aqui? (ERA... 2008)

Ao ser questionado a respeito, Evandro desfere um tapa no rosto da filha, remetendo ao Capuleto violento e ameaçador da peça de Shakespeare e do filme de Baz Luhrmann.

É possível também traçar paralelos com a forma narrativa de outras adaptações de *Romeu e Julieta*: tanto Baz Luhrmann quanto Brenno Silveira utilizam o meio telejornalístico, ainda que de formas distintas. Em *Romeu + Julieta*, toda a trama é emoldurada pela narrativa telejornalística, com características do gênero televisivo, para ser vista pelo público, o telespectador. Em *Era uma vez*, a história do casal, e seu subsequente desfecho trágico, são afetados pela narrativa midiática, inserida naquele universo, e não emoldurados por ela. São os telejornais, assumindo a voz do asfalto, que anunciam a disputa pelo controle do tráfico no morro do Cantagalo, a subsequente invasão, e divulgam o nome do principal suspeito pela ação.

Conforme o anúncio da âncora, “a disputa pelo controle do tráfico de drogas no morro do Cantagalo parou hoje a Zona Sul do Rio de Janeiro. A polícia acredita que a invasão foi comandada por Carlos dos Santos, o Carlão, fugitivo do presídio Bangu I” (ERA... 2008). Mais tarde, o sequestro real de Nina orquestrado no morro é anunciado pelos telejornais, tendo Dé como principal suspeito, e o desfecho forjado no quiosque, em que Nina simula ser feita de refém para escapar com o namorado. A repórter notícia ainda que, “a menina estava sendo refém há mais de cinco horas. O suspeito é o irmão do chefe do tráfico no morro do Cantagalo” (ERA... 2008).

No final do filme, Dé é morto pelos policiais. Nina é morta em seguida, em um quadro aéreo similar ao feito por Baz Luhrmann, que se afasta cada vez mais. Em vez de uma estátua do casal, a imagem dos dois corpos é imortalizada pela

imprensa. Há inclusive um epílogo, semelhante à fala do Príncipe Éscalo, em que o ator Thiago Martins, intérprete de Dé, faz um relato pessoal: “Batalhei muito para fazer este filme, porque essa história podia ser a minha. Nessa guerra não tem vencedor. Rico, pobre, todo mundo sai perdendo” (ERA... 2008).

### 3.2.2

#### ***Maré, nossa história de amor (2007)***

*Maré, nossa história de amor (2007)* é um musical onde as famílias são também facções inimigas. A história se passa no complexo da Maré, na Zona Norte do Rio de Janeiro, entre dois jovens que não querem fazer mais parte dessa realidade. Uma das primeiras diferenças de *Era uma vez para Maré* é que, nesta, ambos os jovens pertencem à mesma classe social, sendo de lados diferentes do mesmo conflito. No entanto, há uma diferença étnica, visto que Jonatha é preto e Analídia é branca, filha de um homem branco e de uma mulher preta.

Jonatha e Analídia se conhecem em um baile funk na comunidade, sem saber que são de famílias e facções rivais. Jonatha tem dois irmãos, o mais velho, Paulão, com quem ele vive, e o irmão do meio, Alex. Este último, chamado de Dudu, é irmão de criação dos dois, e chefe do Lado A, uma das facções. Ele e Jonatha são muito próximos, unidos pelo amor em comum pela música. O caçula sonha em ser MC: é ele quem remixa as músicas das festas da comunidade. Paulão desaprova a amizade dos dois e o sonho de Jonatha, por achar que a arte não dá futuro para quem é pobre, e que, assim como aconteceu com Alex, o caçula seguirá o caminho da criminalidade quando não conseguir ter sucesso. Por isso, Paulão tenta incentivar Jonatha a estudar e seguir uma carreira formal, que, segundo ele, lhe dará um futuro mais estável.

Analídia é filha de Jorjão, chefe da facção rival. Seu primo, o traficante Bê, primo de Analídia, assume o comando dessa facção, chamada de Lado B, e protege sua família durante a ausência do tio, que está na cadeia. Ela sente muita revolta por ter um pai criminoso e se recusa a visitá-lo. Recém-chegada no lado B (embora não esteja claro onde ela morava antes), Analídia sonha em ser bailarina, e logo na primeira cena, segue um grupo que dança pelas ruas da Maré.

Depois de dançarem juntos no baile, Jonatha e Analídia são fisicamente afastados pelas duas facções inimigas, que chegam prontas para brigar. Apesar disso, os dois se apaixonam, e marcam de se encontrar mais tarde. O casal tem seu primeiro beijo, começa a namorar às escondidas, principalmente de Bê, de

Alex e de Anjo, amigo de infância de Analídia, que faz parte da gangue de Bê. Anjo é visivelmente apaixonado por ela, que o rejeita e a seu estilo de vida.

Seu principal ponto de encontro e porto seguro é a ONG Companhia Corpo de Dança, um local neutro onde alunos de ambos os lados da comunidade dançam, interagem e fazem amizade, sob a orientação e a proteção da professora Fernanda, uma bailarina aposentada que ensina diversos estilos de dança. É ela é quem promove uma troca de culturas com os jovens, tentando acender neles a chama da paixão pela dança e fazer com que a cultura e a arte se tornem um caminho para a paz. A professora, que procura se manter à margem dos conflitos, se afeiçoa aos alunos, principalmente ao casal, a quem tenta ajudar com melhores oportunidades. A contragosto, Fernanda permite que os dois fiquem juntos no galpão que abriga a ONG, depois de simular um casamento, ao “abençoar” a união do casal. Os dois têm sua primeira noite de amor ao som do balé de *Romeu e Julieta*, e ficam cada vez mais unidos, no amor e na dança, chegando a apresentar um número juntos para a turma.

Por um tempo, a rivalidade entre as duas facções se limita a intimidações e ameaças mútuas, com o lado de Bê, representado pela cor vermelha, que privilegia o futebol e tem preconceito contra a dança, e o de Alex representado pela cor azul, favorecendo a arte e financiando os projetos relacionados à música. Porém as tensões ficam mais acirradas quando o bando do Bê invade o lado de Alex. Se antes o trânsito dos moradores entre os dois lados era problemático, a partir desse momento se torna impossível, e todos precisam mostrar lealdade ao lado a que pertencem.

Isso deixa Fernanda e sua companhia em uma encruzilhada, pois o galpão onde funciona a ONG é financiado pelo bando do Bê, por causa de sua irmã Luciene, que também é bailarina. Contudo, é Alex quem financia os projetos e fornece equipamentos e uniformes. Sendo assim, os dois lados também disputam o comando do galpão onde funciona a ONG, ameaçando a neutralidade que o local representa. Ao mesmo tempo que Bê e seus comparsas tentam forçar a professora a pintá-lo de vermelho, o lado de Alex tenta forçá-la a pintá-lo de azul.

Ao ver que a situação de Jonatha e Analídia se complicou, Fernanda oferece uma solução: a possibilidade de duas bolsas de estudos em uma companhia de dança no exterior, para terem um futuro longe da guerra civil na Maré. A oportunidade da bolsa não acontece de imediato, e a aflição do casal se agrava quando Alex descobre sobre o relacionamento do irmão com a filha do inimigo e ameaça a vida de Analídia.

Enquanto isso, Anjo se mostra interessado por dança e pede para também entrar na companhia, chegando a abandonar a criminalidade. Porém ele perde a sua vida de forma cruel nas mãos de Alex, que se torna mais desequilibrado e com ciúmes da lealdade do irmão. Quem também morre pelas mãos do Lado A é a irmã mais nova de Analídia.

Amedrontado diante da iminência de ser forçado a entrar para a gangue de Alex, ou ser assassinado por Bê, acusado de matar o Anjo, Jonatha recorre a Fernanda, que o aconselha a forjar sua morte para fugir da comunidade com Analídia. No entanto, o recado é extraviado, e é Lidiane quem informa a prima da morte de Jonatha. Durante o enterro simulado, Alex se desespera e alveja o caixão do irmão de tiros, tornando a morte real. Desesperada, Analídia corre em meio a uma troca de tiros, e morre a caminho do local onde Jonatha está sendo velado. Os dois não chegam a se reencontrar.

*Maré, nossa história de amor* (2007) recupera o aspecto onírico de *Romeu e Julieta* com a Rainha Mab. Nessa trama, também existe a oferta de três caminhos para a ascensão social: o trabalho formal, a arte e a criminalidade, cada qual representado por um dos irmãos. A criminalidade se torna a opção mais atraente, por oferecer benefícios a curto prazo. A arte, como a música e a dança, não é apresentada como um caminho prático ou viável.

As canções escolhidas não são autorais, fazem parte do repertório da MPB (Música Popular Brasileira), contanto com samba, rap, hip hop, funk e cantigas de roda. A seleção feita assemelha-se à de Baz Luhrmann nesse aspecto, ao promover combinações de estilos e recorrer a uma narrativa com gêneros e molduras distintos. Outra referência à música é o nome dos chefes das gangues rivais, Alex e Bê, como o Lado A e Lado B do disco. Além disso, a escolha da trilha sonora e dos números musicais contém fortes tons de protesto contra a injustiça social, a impunidade e o preconceito (inclusive o racismo), assim como a produção shakespeariana de *Romeu e Julieta*.

Após a cena em que os jovens do morro vão à praia, por exemplo, os moradores das áreas nobres fogem, com medo de sequestro. Em seguida, há um número em forma de *flash mob*, um medley das canções *A minha alma*, do Rappa, com *Som de preto*, de Amilcka e Chocolate. Em outro momento, Fernanda promove uma coreografia para um *mash-up* com paródia de canções infantis “Ciranda-Cirandinha” e “Marcha-soldado”, sinalizando a perda da infâncias para a violência do tráfico.

A música e a dança surgem em outras partes da narrativa. Nos momentos que antecedem a cena em que Anjo é capturado pela gangue de Alex e a irmã de

Analídia é morta, as sombras da dança contrastam com as sombras das armas na rua, ao som de um número musical cantado por Jonatha e pelos demais alunos da ONG. Nesse momento, a dança simboliza os conflitos, e o samba narra os acontecimentos. Analídia morre alvejada por tiros em um fogo cruzado, ao som de uma música, enquanto corre em direção a Jonatha, que estava sendo velado.

Também existe um contraste com o asfalto, por meio do olhar de Fernanda. Inicialmente, a professora não tem consciência social, chegando a reproduzir falas preconceituosas relacionadas à música e à dança. Em um determinado momento, ela reclama da postura de dançarina de Lidiane, usando um tom pejorativo, e favorece a novata Analídia:

FERNANDA

Gente, por favor, só um minutinho, só um tempinho aqui, queria mostrar um troço. A Luciene me chamou atenção *pra* uma coisa, e eu vi que outras garotas também tão fazendo, aqui, o *bumbunzão* aqui de funk, que esse movimento leva a fazer, mas não é isso. É com o bumbum encaixado. Analídia, vem cá [...]

Dá *pra* você fazer aqui, você que *tá* fazendo mais bem colocadinho. Dá uma mostradinha como é que dá *pra* fazer isso aqui sem o bumbum ir *pra* trás. Sem parecer uma coisa “*funk*”. (MARÉ... 2007, grifo meu)

A personagem Lidiane, irmã de Bê, cumpre a função de denunciar o possível racismo da professora, disfarçado de crítica pela falta de disciplina. No entanto, sua denúncia é tendenciosa: convencida de que é a melhor dançarina, Lidiane é acomodada, e se escora na proteção do irmão para conseguir o que deseja sem batalhar por isso.

Gradualmente, Fernanda percebe a inviabilidade de se manter à margem, e passa a se envolver com as vidas de seus alunos e com os conflitos da comunidade, chegando a pleitear local para ensaio, uniformes e até uma possível bolsa para o exterior, em nome da ONG. A professora se afeiçoa principalmente ao casal protagonista, Jonatha e Analídia, para quem se torna uma versão paralela do Frei Lourenço.

Sua participação nos eventos da narrativa é tão corajosa quanto imprudente: é possível traçar um paralelo entre a descrição anterior feita por Blakemore Evans (2003) sobre o religioso e as características de Fernanda: assim como as boas intenções do Frei, as da professora também são inegáveis, visando a paz; contudo, suas ações também são precipitadas e imprudentes. Ela constantemente coloca a si própria e aos alunos em risco e não leva em conta as leis paralelas na Maré, mantendo a autoridade como professora inclusive com os traficantes. Em uma determinada cena, Anjo a adverte com rigor, dizendo que a

bailarina não pode simplesmente mandar o irmão de Bê, Léo, enfrentá-lo e dizer que deseja dançar, porque há mais coisas em jogo do que uma discussão entre irmãos. Em outro momento, Jonatha cobra da professora sua postura otimista e simplista, quando ela tenta acalmá-lo após ser jurado de morte, e acha que ele pode esperar dois meses pelo resultado da bolsa.

Suas ações inconsequentes e seu “perigoso envolvimento pessoal” (EVANS, 2003), para recuperar a fala anterior de Blakemore Evans (2003) sobre o Frei, têm um fim trágico quando Fernanda propõe a “poção do sono”, dessa vez para Romeu, na pele de Jonatha. É também ela que tenta, em vão, conseguir uma espécie de exílio para o casal, na forma de uma bolsa de estudos para o exterior.

O filme de Lúcia Murat também faz referências explícitas à peça, com elementos em comum mais facilmente identificáveis entre o filme e seu texto-fonte do que *Era uma vez*. Um exemplo disso são os personagens, Jonatha, Analídia, Fernanda, Dudu e Bê, que remetem diretamente a Romeu, Julieta, Frei Lourenço, Mercúcio e Teobaldo, respectivamente. Há ainda paralelos entre esse filme e cenas da peça *Romeu e Julieta*: o encontro do casal no baile, que aqui é um baile funk; o conflito entre as facções de Dudu e Bê durante o baile; a sacada de Analídia, de onde ela vê Jonatha; o banimento de Jonatha, jurado de morte pela gangue rival; a trama de fuga e falsa morte, arquitetada por Fernanda; e a morte do casal, quando o plano da professora fracassa.

Outro exemplo de sinalização explícita ao texto-fonte é uma discussão trazida para a ONG, em que Fernanda debate possibilidades de adaptação da tragédia de Shakespeare para a realidade da favela. Nesse debate, e em outro momento, no diálogo com sua ex-colega, Fernanda transparece que está no meio do caminho entre o clássico e o popular, entre a peça de Shakespeare e possíveis adaptações com hip hop e rap, ilustrando seu conflito interno, dividida entre seu passado como bailarina em uma companhia de prestígio e a realidade atual, na comunidade. Da mesma forma, ela continua no meio, em um galpão na linha divisória entre as áreas das duas facções.

Ao ser perguntado sobre a possibilidade de existir o mesmo ódio da peça *Romeu e Julieta* no morro, um dos alunos da companhia de dança que funciona na ONG afirma categoricamente que “antigamente, se matava na espada, né. Hoje em dia não, hoje em dia se mata na bala mermo” (MARÉ... 2007). Nessa adaptação, assim como em *Era uma vez* (2008), o casal não escolhe morrer, mas é assassinado, demonstrando a brutalidade da guerra do tráfico e a impotência da população, refém dos conflitos.

Um ponto interessante a ser observado é que, assim como Nina em *Era uma vez*, Analídia tem uma visão mais simples (embora não tão privilegiada) sobre o tráfico de drogas e o crime, recusando-se a visitar o pai na cadeia, como é possível constatar por uma interação com a mãe, nos minutos iniciais do filme.

ANALIDIA  
Fala *pra* ele que não sou obrigada a visitar bandido na cadeia  
MARIA  
Que isso, garota não fala assim do seu pai  
ANALIDIA  
*Tá* na cadeia, *pra* mim é bandido!  
MARIA  
Ele não teve escolha, e você é filha dele, não adianta. (MARÉ... 2007)

Jonatha, por outro lado, possui uma ótica um pouco mais romântica, e, em um paralelo com Dé, de *Era uma vez (2008)*, defende Alex/Dudu enquanto pode, mesmo sabendo que ele é violento. Em ambos os casos, o irmão parece ser o lado mais razoável do conflito, até que o crime o corrompe por completo. Tanto Alex em *Maré (2007)* quanto Carlão são filhos de criação que, ao entrarem para a marginalidade, acabam arruinando a vida do irmão caçula.

Ambas as produções nacionais e *Romeu + Julieta (1996)* compartilham com *West Side Story (1957)* e suas adaptações o fato de se situarem em cidades mundialmente famosas, afetadas por conflitos entre gangues: no filme de Baz Luhrmann, a ação se desenvolve na fronteira entre a Califórnia e o México. Em *West Side Story*, o cenário é o Upper West Side, em Nova York. E cada uma das adaptações nacionais se situa em uma comunidade periférica do Rio de Janeiro, Cantagalo e Maré.

Outro paralelo evidente entre as seis produções (se contarmos as duas adaptações fílmicas de *West Side Story*, em 1961 e 2021) é a presença de uma polícia ineficiente e despreparada para lidar com os conflitos, da impunidade, e da brutalidade policial transformada em violência das gangues entre si e em direção aos moradores da comunidade. Em *Maré (MARÉ... 2007)*, principalmente, há o agravante de que os dois grupos rivais são marginalizados e se ressentem desse fato; ambos sofrem com a violência e brigam contra a força policial, e ainda assim perpetuam os conflitos, numa tentativa de passarem de vítimas a algozes.

Em *Maré*, Murat apresenta uma referência explícita às cores diferentes das gangues rivais, presente nas adaptações fílmicas de *West Side Story*, *WSS1961* e *WSS2021*. Há, sobretudo na produção de 2021, dirigida por Spielberg, uma atenção às cores utilizadas pelas gangues rivais, o vermelho e o azul, ou tons quentes e frios, correspondendo aos Sharks e aos Jets, respectivamente. *Maré*,

*nossa história de amor* (2007) inclui uma narrativa paralela, em que os dois grupos, com interesses distintos, também ostentam as mesmas cores.

Também digno de nota é o fato de que, tanto em *Maré* como em *WSS2021*, o personagem do Frei Lourenço é representado por uma personagem feminina. Em *WSS2021*, o papel correspondente é desempenhado por Valentina, ao passo que em *Maré* quem o representa é a professora Fernanda. Nos dois casos, esse olhar feminino assume um tom quase materno. Na produção brasileira, esse papel tem importância especial, tendo em vista a ausência da contraparte da Ama de Julieta.

Curiosamente, as gangues rivais também possuem interesses diferentes. A de Alex, ou Dudu, patrocina as artes e a dança, e tem uma boa relação com Fernanda, porque o chefe se interessa por música. A de Bê e Anjo antagoniza a professora. Bê proíbe o irmão Léo de dançar e tenta obrigá-lo a gostar de futebol. No terceiro ato do filme, Anjo também frequenta a ONG às escondidas, o que quase promove a paz entre os dois grupos, sinalizando para o papel apaziguador de Fernanda, como Frei Lourenço. Vale observar que, com a influência do seu trabalho na ONG, junto a Analídia e Jonatha, Fernanda consegue conciliar os dois lados de sua arte, o clássico e o moderno, o passado e o presente, e isso a impulsiona a buscar a paz entre os dois lados, e posteriormente torna ainda mais trágica a morte do casal.

Conforme dito anteriormente, os paralelos entre *Romeu e Julieta*, e *Romeu + Julieta* (1996), *Maré...* (2007) e *Era uma vez* (2008), três produções com um enfoque no problema da violência urbana, na polarização, intolerância e na desigualdade social em países em desenvolvimento (ou na fronteira com países em desenvolvimento, no caso de *Romeu + Julieta*), mostram que infelizmente pouca coisa mudou, e a tendência é essas obras e seu texto-fonte se tornarem cada vez mais relevantes e atuais.

No caso de *West Side Story* (1957) e de suas adaptações, analisadas a seguir, essas questões sociais também estarão presentes a cada nova releitura. É tentador adotar uma perspectiva pessimista diante da repetição da mesma história, em diferentes culturas, em que a violência e a polarização interrompem o enlace do casal. Porém é importante também não perder de vista o alento sentido ao perceber que, com cada nova produção, a crítica e a consciência social dos espectadores e dos adaptadores também podem se aprofundar e que, a cada nova geração de espectadores, a narrativa se transforma um pouco. Nesse sentido, cada adaptação é um retrato da transformação da sociedade.

#### 4.

### **West Side Story nos palcos e nas telas**

O presente capítulo compreende as duas produções de *West Side Story* do século XX: o espetáculo da Broadway que estreou em 1957 e a sua adaptação fílmica de 1961. O critério adotado para esse recorte é cronológico, com base na época em que as duas obras se situam. Isso porque, além de uma adaptação precisar se adequar ao contexto de recepção, a obra se insere em um tempo e um espaço específicos. Retomando Linda Hutcheon “mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente” (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Embora existam diferenças entre as duas obras mencionadas, elas são contemporâneas entre si, lançadas com apenas quatro anos de diferença, de modo que as alterações feitas em *WSS1961* são, em grande medida, referentes ao meio cinematográfico e aos espectadores da época em que estreou. Segundo Hutcheon, “mesmo uma mudança na contextualização temporal pode revelar muito sobre o momento em que a obra é criada e recebida” (HUTCHEON, 2011, p. 54).

Tendo isso em mente, é possível observar que, mesmo no que tange às diferenças entre os meios, *WSS1957* e *WSS1961* foram desenvolvidas para a Broadway e para o cinema, respectivamente, de modo que sequer há uma diferença significativa em termos de público nessa época: ambas foram produções exibidas em meios que fazem parte do *mainstream*, e amplamente divulgadas na mídia daquela época (fim da década de 1950, início da década de 1960). Além disso, o recorte cronológico também se deve ao objeto de estudo desta dissertação e à sua natureza, com um caráter comparativo em alguns aspectos. Para falar das alterações feitas por Steven Spielberg em *WSS2021*, no século XXI, é necessário antes apresentar as duas produções anteriores, no século XX, analisando o que a transição entre a primeira e a segunda metades do século XX abarcava em termos de narrativa social e recepção do público.

Na primeira seção, apresentarei a sinopse do musical para a Broadway. Na segunda, traçarei paralelos entre elementos dessa produção e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Alguns exemplos desses elementos são falas do roteiro, letras de música, caracterização de personagens e escalação de atores. Na terceira seção, discutirei o contexto sociopolítico em que a obra foi ambientada,

focando na sinopse e nas letras das canções do musical que apresentam pistas para a análise do contexto sociopolítico, cultural e econômico de Nova York na década de 1950. Apresentarei também um breve panorama de Porto Rico nessa época, para permitir uma melhor compreensão da situação dos Sharks e da revolta expressada nas canções. Na segunda parte do capítulo, apresentarei a adaptação de 1961, com as alterações feitas visando adequação ao meio cinematográfico, especificamente em Hollywood, bem como as práticas específicas do meio que configuravam o olhar para os imigrantes entre a primeira e a segunda metade do século XX.

Um dos desafios presentes na análise do espetáculo de 1957 é a dificuldade de obtenção de documentos audiovisuais acerca do musical além da trilha sonora. Sendo assim, as informações relatadas aqui sobre o musical e seu contexto sociopolítico e econômico serão retiradas dessa trilha sonora e da literatura a respeito, sobretudo dos livros *West Side Story: The Jets, The Sharks, And the Making of A Classic*, de Richard Barrios (2020), *Something's Coming, Something Good: West Side Story and the American Imagination*, de Misha Berson (2011), e nas informações sobre os bastidores e letras de canções, que constam no site *West Side Story (WEST... 2020)* e no livro *West Side Story: The Making of the Steven Spielberg film*, de Laurent Bouzereau (BOUZEREAU, 2021).

#### 4.1

##### **As origens de *West Side Story* (1957)**

Conforme explicitado anteriormente, o musical *West Side Story*, concebido por Jerome Robbins, com música de Leonard Bernstein, letras de Stephen Sondheim e libreto de Arthur Laurents, foi adaptado de *Romeu e Julieta* de Shakespeare e transposto para a Nova York dos anos 1950, mesma época da estreia do musical na Broadway.

Em 1958, *West Side Story* foi indicado para seis Tony Awards, o mais prestigioso prêmio para produções teatrais nos Estados Unidos, equivalente ao Oscar na indústria cinematográfica. Suas indicações foram para Jerome Robbins por Melhor Coreografia, Oliver Smith por Melhor Cenografia, Robert E. Griffith e Harold Prince por Melhor Musical, Carol Lawrence como Melhor Atriz em Musical, Irene Sharaff por Melhor Figurino e para Max Goberman, como Melhor Maestro e Diretor Musical. Ganhou dois Tonys naquele ano, nas categorias Melhor Coreografia e Melhor Design Cênico.

Em *WSS1957*, o romance proibido entre Maria, porto-riquenha, e Tony, descendente de poloneses, espelha a história de amor dos jovens de Verona, condenada pelo ódio de suas famílias. As duas famílias são os Sharks e os Jets, gangues rivais de imigrantes que disputam território no Upper West Side de Nova York. Maria é irmã de Bernardo, líder de um grupo de porto-riquenhos chamados Sharks, e Tony tem como melhor amigo Riff, líder dos Jets, gangue de descendentes de imigrantes europeus.

Há, no espetáculo da Broadway, um componente de crítica social à xenofobia e à intolerância, algo que na peça de Shakespeare só poderia ser deduzido por um estudioso do dramaturgo, dado o contexto social em que *Romeu e Julieta* foi escrita, mas que não chega a ser explicitado.

O musical é dividido em dois atos, e apresentado por um prólogo, uma estrutura que se repetirá nas adaptações fílmicas.

#### 4.1.1

##### **Sinopse**

Segundo o resumo do musical no site West Side Story (WEST... 2020), o prólogo apresenta o contexto da história de forma lírica, mostrando, sem falas e com um número de balé, os dois lados da briga entre os Jets, uma gangue de descendentes de europeus, liderada por Riff, e os Sharks, uma gangue de porto-riquenhos liderada por Bernardo. O confronto toma proporções cada vez maiores até sair do controle e precisar ser apartado por dois policiais, o tenente Schrank e o sargento Krupke.

No primeiro ato, o tenente Schrank finge estar do lado dos Jets para convencê-los a contar quem, dentre os Sharks, atacou o membro mais novo dos Jets, um adolescente chamado Baby John. Apesar do ódio mútuo, nenhum dos lados acusa o outro, ao que são ameaçados pelo tenente, caso continuem com as brigas. Na verdade, o policial não se importa com o verdadeiro causador das brigas, mas antipatiza com os porto-riquenhos e quer uma desculpa para expulsá-los e encerrar a carreira com essa “vitória”.

Após a partida dos policiais, os dois grupos discutem mais uma vez pelo controle do bairro e decidem que precisam de uma última briga para resolver o assunto de uma vez por todas. Riff se reúne com os demais Jets, Snowboy, Action, A-Rab, Baby John, Gee-Tar, Diesel, Big Deal (A Jet) e Mouth Piece, e anuncia os planos de um conselho de guerra entre as duas gangues após o baile estudantil que acontecerá aquela noite, para decidir, com Bernardo, que armas serão

usadas. Action se oferece para ser padrinho de Riff, que recusa e diz que Tony sempre será seu padrinho. Isso faz com que os demais reclamem que Tony não tem aparecido, fazendo com que Riff responda que quem é Jet, será Jet até o fim (canção "Jet Song").

Riff vai até a farmácia de Doc com o objetivo de encontrar o amigo Tony, que trabalha lá, para convencê-lo a comparecer ao baile da escola e participar do conselho. Doc é um senhor idoso, mistura de patrão e figura paterna para Tony, e frequentemente o aconselha. Ele é contra as brigas entre os Sharks e os Jets, e procura ser neutro na disputa. Tony, que perdeu o interesse em participar das brigas dos Jets, a princípio recusa o convite de Riff, explicando a sensação recente de que algo importante o espera. Porém Riff usa a amizade dos dois desde o berço para manipular Tony, que acaba aceitando ir ao baile (canção "Something's Coming").

Na cena seguinte, duas moças discutem. Uma delas é Maria, irmã de Bernardo. Maria chegou recentemente aos Estados Unidos para morar com os pais e o irmão, Bernardo, em San Juan Hill, em um prédio habitado por outros porto-riquenhos, como Consuela, Rosalía e Anita, namorada de Bernardo e um pouco mais velha do que Maria. Apesar de recém-chegada ao continente, Maria logo conseguiu um emprego de costureira na loja de noivas onde Anita trabalha.

Na cena em questão, Maria se prepara para ir a uma festa nos Estados Unidos, acompanhada do irmão, de Anita, e de Chino, melhor amigo de Bernardo. O baile estudantil pelo qual Maria anseia é o mesmo onde Riff e os Jets planejam se encontrar com Bernardo, a fim de planejar o confronto final pelo território. Anita reforma um vestido branco para Maria, enquanto a cunhada reclama do modelo, por ser longo demais, casto demais e por não fazer jus à sua idade, lhe dando aparência de criança. Anita explica para Maria que havia prometido ao namorado que não deixaria o vestido de baile da irmã dele curto demais.

Apesar dos esforços de Glad Hand, o monitor encarregado de manter o baile em ordem, os Jets e Sharks não têm interesse em se misturar, e cada grupo permanece em um lado do salão. Para dissipar a tensão, Gladhand propõe uma dinâmica de interação em que cada um deve dançar com a pessoa que pare na sua frente na roda. Não querendo dançar com pessoas de grupos rivais, Bernardo e Riff sabotam a dinâmica, cada qual puxando seu par original. No número seguinte ("Mambo"), os grupos estão, mais uma vez, dançando separados, quando Tony chega.

Tony e Maria se encontram em meio à multidão e começam a dançar, se apaixonando à primeira vista. Bernardo interrompe a dança; ele ordena que Tony

fique longe de sua irmã e pede para Chino levá-la em casa. Riff e Bernardo concordam em se encontrar em meia hora para o conselho. Todos partem e Tony fica para trás, maravilhado com o encontro com Maria (canção "Maria"). Ele procura até encontrar o prédio onde ela vive, e grita o nome dela da escada de incêndio que leva ao seu apartamento. Mesmo com medo de serem flagrados pelos pais dela, Maria aparece, os dois se declaram (canção "Tonight") e, para provar suas intenções, Tony promete encontrá-la na loja de noivas.

Anita recrimina o namorado por tentar mandar na irmã, afirmando que ela já tem pai e mãe, mas ele argumenta que nenhum deles conhece os Estados Unidos e os "gringos" (termo pejorativo para os brancos) como ele. Os Sharks, encabeçados por Bernardo e a namorada, além de Chino e Rosalía, falam sobre as injustiças enfrentadas por eles no país onde, apesar de serem tecnicamente cidadãos, são tratados como forasteiros, ao passo que poloneses, ou "polacos", como Tony, recebem o dobro do salário pela mesma função e são tratados de forma digna, como se fossem verdadeiros americanos. Anita tenta, em vão, dissuadir o namorado de comparecer ao conselho de guerra. Quando só restam as mulheres, Rosalía comenta que sente falta de Porto Rico, o que leva a uma discussão com Anita. Rosalía, de um lado, enaltece as belezas do país. Anita, em resposta, desmerece seus argumentos sobre San Juan e fala das vantagens de morar no novo lar (canção "America").

Os Jets aguardam na farmácia de Doc enquanto os Sharks não chegam para o conselho. Anybodys, no musical uma garota com aparência andrógina, quer participar do conselho e implora para ser membro dos Jets, mas Riff não permite. Doc não concorda com a briga e reclama que os Jets provocam as brigas com os porto-riquenhos, ao que eles respondem que a culpa é dos Sharks. Action e A-rab se exaltam quando Doc chama os Jets de marginais. Riff avisa então que eles devem ficar frios e guardar a energia para a briga (canção "Cool"). Com a chegada de Bernardo e dos demais, os líderes acertam os termos e as armas da briga e, convencidos por Tony, combinam uma luta limpa, sem armas, entre o melhor homem de cada lado. Bernardo deseja lutar com Tony, e concorda, mas os Jets determinam que escolherão quem vai lutar.

A reunião é interrompida pela chegada do tenente, que aparece na farmácia com o intento de descobrir o dia e o local do confronto. Ele intimida e expulsa os Sharks, depois sonda Riff e os demais Jets para saber informações sobre a luta. Diante da recusa, Schrank dirige insultos a eles, e também vai embora em seguida. Naquela mesma noite, na hora de fechar a farmácia, Tony

confessa a Doc que se apaixonou por uma moça porto-riquenha, e o deixa apreensivo.

No dia seguinte, Maria e Anita estão na loja de noivas. Maria tenta convencer Anita a ir embora e deixá-la fechar a loja sozinha, porém quando está prestes a conseguir seu intento, Tony chega. Anita concorda em não os entregar, e os deixa a sós. Ao saber por Tony que a luta com os Jets acontecerá, ainda que sem armas, Maria o persuade a tentar impedir o confronto. Os dois brincam com os figurinos e manequins da loja, e simulam o próprio casamento (canção "One Hand, One Heart"). Mais tarde, todos declaram suas expectativas com a briga, cada qual com as próprias motivações (canção "Tonight - Quintet").

Diesel e Bernardo se preparam para a briga, com Riff e Chino como seus respectivos padrinhos. Ao tentar impedi-los de lutar, Tony provoca a ira de Bernardo, que o chama de covarde. Isso faz com que Riff agrida Bernardo, e a briga se intensifica até ambos recorrerem às suas facas. Quando Riff é mortalmente ferido por Bernardo, Tony investe contra o líder dos Sharks e acaba com sua vida. Todos fogem, e Anybodys consegue evitar que Tony seja capturado pela polícia no último minuto.

O segundo ato começa no apartamento de Maria, quando ela conta para as amigas que está feliz porque acabou de se casar com o homem que ama (canção "I Feel Pretty"). Chino aparece e conta para ela que Bernardo morreu, e que Tony é o assassino. Ela não acredita, até que o próprio Tony aparece na sua escada de incêndio e confessa o crime. Ela não permite que Tony se entregue para a polícia e afirma que o mundo está contra o amor deles. Tony promete que os dois encontrarão juntos um lugar onde os aceitarão (canção "Somewhere").

Os Jets se reencontram em um beco, e quase são presos pelo sargento. Quando o policial se afasta, eles simulam o que aconteceria se tivessem que relatar o incidente e se defender na polícia (canção "Gee, Officer Krupke"). Anybodys conta para todos o que aconteceu com Tony, e que Chino está atrás dele. Os Jets procuram o companheiro para alertá-lo contra esse perigo.

Anita entra no quarto de Maria e encontra Tony junto com ela, os dois combinando de fugir. Tony avisa a Maria que irá até a farmácia do Doc pedir dinheiro a ele para fugirem, e pede que ela o encontre lá. Quando ele sai, Anita recrimina Maria por ajudar o assassino do seu irmão. Maria se defende, argumentando que, apesar de saber disso, eles se amam, e apela aos sentimentos de Anita (canção "A Boy Like That/I Have a Love"). Anita avisa a Maria que Chino tem uma arma e que está atrás de Tony, mas Schrank chega e a detém para um interrogatório antes que Maria possa sair de casa. Maria então

pede em código que Anita vá até a farmácia do Doc e avise a Tony que ela se atrasará, e a cunhada concorda, a contragosto.

Anita chega na farmácia e se depara com os Jets, que aguardavam para saber do amigo, escondido no porão conversando com Doc. Anita pede para falar com Doc, mas ao reconhecerem-na como sendo namorada de Bernardo, a impedem, achando que ela vai traí-los. Eles a atacam em grupo e quase a violentam, parando apenas com a chegada de Doc. Traumatizada e com nojo dos Jets, ela omite o recado para Tony, dizendo que Maria não virá porque Chino a encontrou e matou antes. Doc transmite o recado para Tony, que fica arrasado, e ignorando Anybodys, procura Chino aos gritos, para que este acabe também com sua vida. Maria aparece na rua, e os dois correm em direção um ao outro. Porém, Chino atira em Tony, que morre nos braços dela.

Os Jets, os Sharks e Doc vão ao encontro de Maria, que após pegar a arma de Chino, aponta para todos e os ameaça, enquanto pergunta para Chino se há balas suficientes para matar a todos e depois se matar. Ambos os grupos ficam comovidos com sua dor e raiva, enquanto ela desaba ao lado do corpo do amado. Os policiais chegam e assistem a tudo ao lado de Doc. Sem dizer uma palavra, quatro rapazes, dois de cada gangue, carregam o corpo de Tony, com o resto do grupo atrás deles. Baby John entrega o xale a Maria e a ajuda a se levantar, e o grupo caminha em silêncio (canção "Finale") (WEST... 2020).

#### 4.1.2

#### **“Veja aquela bela garota no espelho”:** elementos em comum entre dois clássicos

Os paralelos com personagens da peça de Shakespeare são facilmente identificáveis em *WSS1957*, com elementos e situações presentes no enredo da peça. Há o conflito entre os grupos rivais, uma escada de incêndio fazendo as vezes do balcão/da sacada onde o casal conversa, e os paralelos entre a construção dos personagens das duas obras, quanto à complexidade das suas personalidades e a importância nas histórias.

Misha Berson (2011) traça esses paralelos entre os personagens e os enredos de *West Side Story* e de *Romeu e Julieta*.

1. A história começa com provocações e com uma briga de rua entre grupos de adolescentes rivais, que logo é interrompida por autoridades adultas.

2. Uma jovem bela e protegida, para quem sua família já escolheu o futuro marido, se prepara para ir a uma festa, onde conhece um homem do clã rival; os dois dançam juntos e se apaixonam à primeira vista, para o desgosto e a censura de seus familiares.
3. O rapaz apaixonado vaga pelas ruas até encontrar a casa da amada, e chama por ela em seu quarto. Ela aparece na “sacada” e os dois se apresentam e se declaram, desafiando as regras sociais.
4. O jovem casal se encontra às escondidas, com a ajuda de aliados mais velhos.
5. Durante uma briga violenta entre as gangues/os clãs, o melhor amigo do rapaz é fatalmente apunhalado por um parente da moça, a quem o rapaz mata impulsivamente em retaliação.
6. Depois dos assassinatos, os amantes se encontram em segredo, reforçam as juras de amor e consumam sua união.
7. Devido ao extravio de um recado, o casal não se encontra para fugir juntos rumo a uma nova vida, e o romance termina em morte.
8. As autoridades aparecem, e expressam publicamente pesar pelas guerras sem sentido e pelas mortes dos jovens.<sup>104</sup> (BERSON, 2011, p. 137)

Outras referências são menos explícitas, como o simbolismo transposto das falas da peça para as músicas. Quando Mercúcio chama Romeu para o baile dos Capuleto, este parece desistir no último momento, afirmando que teve um sonho:

ROMEU  
Eis minha sensação: ir hoje à festa  
É má ideia  
MERCÚCIO  
Então, algo te inquieta?  
ROMEU  
Sim, um sonho que sonhei. (I.iv.54-57)

---

<sup>104</sup> 1- The story opens with taunts and a street fight between rival groups of youths, which is quickly broken up by adult authorities.

2- A pretty and sheltered young girl, whose family has selected her future husband, prepares to attend a social party where she meets a man from a rival clan; they dance together, and fall instantly in love, to the chagrin and censure of their kinsmen.

3- The infatuated boy wanders the streets to find his beloved's home and calls up to her room. She appears on her "balcony," and they exchange names and declare feelings for each other in defiance of social norms.

4. The youth couple has a secret rendezvous, with the help of older allies.

5. During a violent clash between gangs/clans, the boy's closest friend is stabbed to death by a relative of the girl's, whom the boy then impulsively murders in revenge.

6. After the killings, the lovers unite in secret, reaffirm their love, and sexually consummate their union.

7. Due to a missed message, the couple does not unite and embark on a life together, and their affair ends with death.

8. The authorities appear, and the senseless warring and loss of young life is publicly bemoaned.

Diante da zombaria de Mercúcio, Romeu insiste:

BENVÓLIO

A ceia acaba; vamos chegar tarde.

ROMEU

Ou muito cedo. A minha alma teme  
Que algum decreto, oculto nas estrelas,  
Comece amargamente a decorrer  
Nesta noite fatal, entre os festejos,  
E que a dívida expire muito em breve,  
Na cobrança da morte extemporânea. (I.iv.121-127)

No musical, quando Riff insiste que Tony compareça ao baile estudantil, o amigo também demonstra desinteresse, afirmando que tem sido acometido de um pressentimento esquisito. Porém, ele decide ser otimista a respeito em “Something’s Coming”:

Está quase ao meu alcance,  
Na esquina, em uma praia,  
Sob uma árvore.  
Pressinto que um milagre,  
Vai acontecer,  
Vai vir pra mim!

Pode ser? Pode sim.  
Algo bom, vem pra mim,  
Se eu aguardar.  
Algo vem, ou não sei, o que vem  
Mas eu sei  
Vai ser incrível!<sup>105</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre)

Nessa estrofe de “Tonight”, há um dueto entre Tony e Maria na escada de incêndio, um paralelo com as juras de amor declamadas entre Romeu e Julieta na sacada (em tradução livre).

Nesta noite, nesta noite,  
O mundo é iluminado,  
Com sóis e luas por todo o lugar.  
Nesta noite, nesta noite,  
O mundo está louco e brilhante,

---

<sup>105</sup> It's only just out of reach,  
Down the block, on a beach,  
Under a tree.  
I got a feeling there's a miracle due,  
Gonna come true,  
Coming to me!

Could it be? Yes, it could.  
Something's coming, something good,  
If I can wait.  
Something's coming, I don't know what it is,  
But it is  
Gonna be great!

Insano, atirando centelhas no espaço.<sup>106</sup>(BERNSTEIN;  
SONDHEIM, 1957, em tradução livre)

Os versos da canção fazem referência às dicotomias entre luz e sombra e sol e lua, e alusão a corpos celestes, as mesmas referências presentes na peça, na cena da sacada.

ROMEU  
Quem não sofreu debocha de quem chora  
Mas que **luz** raia agora na janela?  
É o Oriente; e o **Sol** és tu, Julieta.  
Vem, **Sol**, matar a despeitosa **Lua**,  
Pálida e enferma, de tristeza e inveja,  
ao ver que sua beleza é superada  
Por seu vassalo. Não a sigas, **Sol**;  
Não sigas a vestal gelada e anêmica; (II.ii.1-8, grifo meu)

Essas imagens continuam a ser evocadas mais adiante, na fala de Romeu:

ROMEU  
Ah, não, não é comigo que ela fala.  
Duas **estrelas**, dentre as mais **brilhantes**,  
Tiveram de ausentar-se dos seus nichos  
E imploraram que os olhos de Julieta  
**Brilhassem nas esferas celestiais.**  
O fulgor desse rosto ofuscaria  
As **estrelas do céu**, como **Sol** pleno  
**Ofusca um lampião.** Nos **céus**, seus olhos  
**Brilhariam tão forte entre as esferas**  
Que os pássaros, voando sobre a Terra,  
Cantariam, pensando que era **dia**.  
Quisera eu ser, naquela mão macia,  
Uma luva, roçando a doce face  
Que sobre a mão repousa.  
JULIETA  
Ah  
ROMEU  
**Luz**, renasce.  
Fala de novo, fala, anjo **brilhante!**  
És tão gloriosa, no alto desta **noite**,  
Como o **arauto dos céus**, que vai, alado,  
A fascinar a vista dilatada  
Dos mortais, que suspiram deslumbrados  
Ao vê-lo andar nas nuvens indolentes,  
Navegando no âmago do **espaço**. (II.ii.15-35, grifo meu)

Há, por exemplo, a passagem em que Julieta alude à sombra para se referir a uma proteção que impede seu rosto de revelar seus verdadeiros sentimentos, ao declarar:

---

<sup>106</sup> Tonight, tonight,  
The world is full of light,  
With suns and moons all over the place.  
Tonight, tonight,  
The world is wild and bright,  
Going mad, shooting sparks into space.

JULIETA  
 Trago no rosto a máscara da **noite**,  
 Do contrário, o rubor da timidez  
 Pintaria esta face: sei que ouviste  
 O que eu contei às **sombras**. [...] (II.ii. 91-95)

Segundo o historiador Richard Barrios, o elemento com a reconfiguração mais inovadora “foi a Ama da Julieta, que [no musical] se tornou Anita — um pouco mais velha, porém bem mais vivida do que Maria, um papel intermediário relevante que acaba se tornando um meio-termo poderoso”<sup>107</sup> (BARRIOS, 2020, p. 14).

É possível identificar paralelos entre a personalidade da Ama, confidente de Julieta, que entrega os recados a Romeu, e Anita. No segundo ato, assim que conhece Romeu, a Ama recomenda a Julieta que escolha um outro rapaz, dizendo que Romeu é bonito, mas não é a melhor escolha. Ainda assim, faz muitos elogios à forma física do rapaz.

AMA  
 Bem, Vossa Mercê fez uma escolha muito boba. Não sabe escolher um homem. Romeu? Não, ele não. Admito que seu rosto é o mais bonito que já vi; e é fato que suas pernas são mais torneadas que as de qualquer outro rapaz; quanto às mãos, aos pés e ao resto do corpo, é melhor não dizer nada, mas confesso que é tudo uma beleza. (II.v.41-47)

Em *West Side Story* (1957), Anita demonstra um pouco dessa malícia na sua parte da letra de em “Tonight (Quintet)” (em tradução livre):

ANITA  
 Anita vai se dar bem  
 Hoje à noite.  
 Nós vamos ter uma festinha  
 Hoje à noite.  
 Ele vai vir cansado e durão  
 E daí?  
 Não importa se estiver cansado,  
 Se for bem durão  
 Hoje à noite.<sup>108</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957)

<sup>107</sup> came with Juliet's Nurse, who became Anita—slightly older than Maria, quite a bit more worldly, a reluctant and eventually poignant intermediary.

<sup>108</sup> ANITA

Anita's gonna get her kicks  
 Tonight.  
 We'll have our private little mix  
 Tonight.  
 He'll walk in hot and tired,  
 So what?  
 Don't matter if he's tired,  
 As long as he's hot  
 Tonight.

Anita procura fazer a ponte entre Bernardo e Maria, como uma conciliadora, e evitar o confronto, ao mesmo tempo que faz as vezes de cúmplice da cunhada. Ao mesmo tempo que faz o possível para ajudar Maria a reformar o vestido casto de primeira comunhão e torná-lo mais atraente, não o deixa mais curto. Mas briga com o namorado por ele querer mandar na irmã.

Mais adiante, no segundo ato do musical, quando Anita recrimina Maria e insiste que ela encontre um outro rapaz (Canção “A Boy Like That / I Have A Love”), a situação se assemelha à cena da peça, em que a Ama insiste que Julieta desista de Romeu e refaça sua vida com Páris.

AMA  
Escuta então.  
Romeu está banido; e igual a nada  
É a chance de que venha e teu resgate.  
Se o fizesse, seria às escondidas.  
Estando a coisa toda como está,  
Acho melhor ficares com teu conde.  
É um lindo cavalheiro! Perto dele,  
Romeu é um trapo velho. O belo Páris  
Tem os olhos mais verdes, mais argutos  
Do que um gavião. Eu juro, por minh'alma:  
Esse novo marido é sorte grande.  
É melhor do que o primeiro; até porque  
O primeiro morreu; pois, mesmo vivo,  
Longe de ti, não presta para nada. (III.v.225-237)

Um dos momentos mais dramáticos do musical, quando Anita é quase molestada pelos Jets e fica indignada a ponto de extraviar propositalmente o recado de Maria para Tony, também está presente na peça de Shakespeare. No Ato II, cena IV, a Ama deseja dar o recado a Romeu, e é assediada por Mercúcio e Benvólio:

AMA  
Mas o que é isso! Que tipo de homem é o senhor?  
MERCÚCIO  
Um homem que Deus criou para *estragar Sua própria imagem e semelhança*, ó nobre dama.  
AMA  
Desta vez, falaste bem! Porque és mesmo uma imagem estragada. Alguém aqui pode me dizer onde se encontra o jovem Romeu?  
ROMEU  
Posso lhe dizer. Mas, quando a senhora o encontrar, o jovem Romeu estará mais velho do que quando começou a procurá-lo. Por enquanto, sou o mais jovem dos Romeus, na falta de outro pior.  
AMA  
Muito bem dito.  
MERCÚCIO  
O pior é bendito? Sábia colocação!  
AMA

Se o senhor é quem diz ser, quero lhe falar em particular.  
BENVÓLIO  
Ela vai convidá-lo para jantar.  
MERCÚCIO  
Uma alcoviteira! Uma alcoviteira! Ela quer *por dois coelhinhos na alcova*. Já vi! (II.iv.125-141, grifo meu)

Mais adiante, seu nojo e indignação com a importunação de Mercúcio ficam bem evidentes, servindo de inspiração, no musical, para a revolta de Anita com os Jets e com Doc, que por abrigá-los na farmácia permite indiretamente o ataque:

AMA  
Se ele falar de mim pelas costas, eu arrevento o desgraçado, ainda que ele venha duas vezes mais forte e acompanhado por vinte calhordas da mesma laia; e se por acaso eu não conseguir derrubá-lo, chamarei alguém para completar o serviço. Aquele patife sarnento! Por acaso eu pareço uma das vagabundas dele? Um delinquente da sua cambada? (*para Pedro*) E tu, como ousas ficar aí parado, deixando qualquer desgraçado abusar de mim a seu bel-prazer? (II.iv.163-171)

Frei Lourenço, por sua vez, que no musical é representado pelo farmacêutico Doc, também é confidente de Tony, e quem o abriga quando necessário. Assim como Frei Lourenço, Doc se opõe à guerra, e não escolhe lados na disputa. É também Doc, assim como o Frei, o responsável indireto pela tragédia. Na peça de Shakespeare, o plano de fuga do casal é concebido pelo Frei e frustrado quando o mensageiro é detido. No musical, Tony procura Doc em busca de esconderijo e de dinheiro para fugir com Maria. E, de certa forma, é também Doc que recrimina os dois lados da briga no final, como na cena em que ele impede que Anita seja violentada pelos Jets.

Apesar de ser uma adaptação de outro clássico, *West Side Story* (1957) funciona por conta própria e é, por si só, também um clássico, um fenômeno inédito em termos de “tema, unidade musical e de dança, apresentação geral e seriedade de intenção”<sup>109</sup> (BARRIOS, 2020, p. 3). O autor salienta que

a música de Leonard Bernstein, ora lírica, ora irregular, foi casada de forma singular com as letras brilhantes de Stephen Sondheim e o enredo inspirado em *Romeu e Julieta*, com o choque étnico pertinente e profético entre os grupos rivais. O roteiro de Arthur Laurents era conciso e pungente. Acima de tudo, a coreografia, a direção e a mera visão trazidas por Jerome Robbins eram de um calibre sem precedentes<sup>110</sup>. (BARRIOS, 2020, p. 3)

<sup>109</sup> subject matter, unity of music and dance, overall presentation, and seriousness of intent

<sup>110</sup> Leonard Bernstein’s music, alternately lyrical and jagged, was uniquely coupled with Stephen Sondheim’s bright lyrics and the Romeo and Juliet-inspired plot, with its Us-versus-Them ethnic clash that was both pertinent and prophetic. The script, by Arthur Laurents, was lean and powerful. Most

### 4.1.3

#### O contexto do musical e a história que quase foi outra

As adaptações cinematográficas de *Romeu e Julieta* do final do século XX e início do XXI que optaram por transpor a tragédia shakespeariana para os dias atuais traduziram essa rivalidade para a violência endêmica causada pelas brigas entre gangues em grandes centros urbanos de países em desenvolvimento, como as favelas do Rio de Janeiro, no Brasil, ou regiões marginalizadas de países desenvolvidos, como o sul da Califórnia, nos Estados Unidos. Tal opção foi deliberada, visto que é possível identificar, nessas obras, uma crítica ao fato de que o ódio e a intolerância permanecem presentes e destrutivos, talvez mais do que na primeira exibição da peça de Shakespeare.

Um reflexo disso pode ser visto no final do musical, com um tom diferente do observado na peça:

O desfecho de Maria foi tópico de discussões acaloradas. Ela deveria ser também vítima das forças rivais? Deveria cometer suicídio, assim como Julieta? Por fim, ficou decidido que ficaria viva no final, para apresentar uma crítica mordaz às gangues e à cultura de violência que as permeava. Não havia a mensagem conciliatória de Shakespeare no final.<sup>111</sup> (BARRIOS, 2020, p. 14)

Algo que *WSS1957* tem em comum com as adaptações de *Romeu e Julieta* discutidas neste trabalho é que, em todos os casos, o ódio entre as famílias que serviria de obstáculo para a união do casal seria um elemento crucial a ser transposto, do qual dependeria a identificação do texto fonte na adaptação. Desse modo, na fase de concepção da obra, os criadores pensaram em rixas entre diferentes grupos cuja rivalidade apresentaria, na Nova York dos anos 1950, um contraponto para o nível de ódio retratado na peça shakespeariana, intenso e assolador a ponto de culminar na tragédia do casal protagonista. Segundo Barrios (2020),

parece que [Jerome] teve a ideia de uma versão musical contemporânea de *Romeu e Julieta* em 1948, após conversar com seu amante na época, Montgomery Clift. Tentando esmiuçar os aspectos passivos do personagem Romeu, Clift perguntou para Robbins se haveria uma forma de revitalizar o papel. Robbins observou, em resposta, que o caráter universal das peças de Shakespeare significava que ele frequentemente se torna mais compreensível ao ser visto por uma perspectiva moderna. Um equivalente atual da rixa entre os Montecchios e Capuletos poderia ser, por exemplo, o conflito entre judeus e

---

of all, there was Jerome Robbins, whose choreography and direction, whose sheer vision, were of a caliber not previously seen.

<sup>111</sup> Maria's ultimate fate was the cause of intense discussions. Should she, too, be a victim of the opposing forces? Or, as with Juliet, a suicide? Finally, they determined that she would be alive at the finale, delivering a blistering rebuke to the gangs and their culture of violence. There was no final Shakespearean message of conciliation.

católicos residentes do lado leste de Manhattan.<sup>112</sup> (BARRIOS, 2020, p. 10)

De fato, o relato de Jack Gottlieb no site West Side Story (WEST... 2020) enfatiza que, nas concepções iniciais do enredo, em 1949, a Julieta de Jerome Robbins seria judia, Romeu seria Italiano católico e a história se passaria no Lower East Side de Nova York durante a Páscoa católica e a judaica, esta também conhecida como Pessach, ou passagem. O projeto foi abortado e só recuperado em 1955. Na época, Arthur Laurents e Leonard Bernstein estavam trabalhando em projetos diferentes, enquanto os jornais estavam repletos de notícias sobre episódios recorrentes de desobediência civil com chicanos em Los Angeles. Essas notícias motivaram a alteração dos grupos protagonistas para gangues de imigrantes, e a alteração do cenário para o Upper West Side. Segundo o historiador Richard Barrios, assim que os protagonistas foram alterados, a história “logo se tornou ainda mais específica [...]: as gangues em atividade no lado Oeste de Manhattan na época, com os imigrantes recém-chegados de Puerto Rico contra os descendentes dos primeiros grupos de imigrantes da Europa”<sup>113</sup> (BARRIOS, 2020, p. 12).

Sobre o contexto histórico em que se passa o enredo, Barrios explica que os acontecimentos tiveram como cenário a região do Upper West Side oficialmente chamada de Lincoln Square, mas também conhecida como San Juan Hill, uma área que abrangia por volta de 20 quarteirões, entre a Columbus Avenue a leste e o rio Hudson a oeste (BARRIOS, 2020, p. 69). De acordo com Barrios, o local antes havia sido um centro comercial e cultural de população majoritariamente preta, repleto de cortiços, depósitos e vários outros estabelecimentos comerciais e em franca ascensão. Depois da Segunda Guerra Mundial, essa população se mudou para o Harlem e, em seu lugar, passaram a morar milhares de famílias de imigrantes porto-riquenhos recém-chegadas aos Estados Unidos.

A violência entre gangues, um elemento já presente no bairro, começou a aumentar consideravelmente, com a Amsterdam Avenue fazendo papel de linha divisória entre as duas facções.

---

<sup>112</sup> it appears that Robbins originated the idea of a musical updating of Romeo and Juliet in 1948, after discussing the play with his lover at the time, Montgomery Clift. Puzzling over the passive aspects of the character of Romeo, Clift asked Robbins if there might be any way to make the role more vital. Robbins replied by noting that the universality of Shakespeare’s drama means that it can often be more comprehensible when viewed in modern terms. The feuding Montagues and Capulets, for example, could have an equivalent in something as timely as the ongoing conflict between Jews and Catholics living on the East Side of Manhattan.

<sup>113</sup> soon became still more specific for these two New Yorkers: the gangs then active on Manhattan’s West Side, with recent arrivals from Puerto Rico opposing the descendants of earlier immigrants from Europe.

Os porto-riquenhos moravam a oeste da avenida e os descendentes de imigrantes europeus, a leste; os confrontos entre as gangues rivais serviram como base para *West Side Story*. No final da década de 1950, o bairro, antes vibrante, estava em um estado deplorável, o que o tornava um alvo garantido do “mestre construtor” superpoderoso de Nova York, Robert Moses. Como chefe do Conselho Municipal de Limpeza de Favelas (um dos muitos cargos que acumulou), Moses exerceu o poder de domínio eminente para tomar posse daquela área e acabar com ela. Em 1959 e 1960, os moradores daquela área, em torno de sete mil famílias e 600 estabelecimentos comerciais, foram obrigados a fazer as malas e se mudar do local. Apesar da promessa de compensação financeira para todos, poucos efetivamente a receberam. A maioria se mudou para os bairros Harlem e Bronx, e suas casas e lojas foram demolidas para dar lugar a prédios residenciais altos e ao complexo de artes cênicas conhecido como Lincoln Center.<sup>114</sup>(BARRIOS, 2020, p. 69)

Uma vez definidos os grupos rivais e contextualizado o conflito, tornava-se possível elaborar os principais problemas que assolavam os protagonistas da história. É importante salientar que *WSS1957* era uma obra corajosa e controversa, com um caráter revolucionário, pois apesar de não ter sido pioneira nessa empreitada, representou um avanço considerável por dar protagonismo aos imigrantes, ainda que de forma rudimentar, e trazer para o primeiro plano os problemas sociais que seriam aprofundados em suas adaptações subsequentes. Dentre os problemas, destacam-se violência entre gangues, racismo, xenofobia, desigualdade social, brutalidade e arbitrariedade das forças policiais, todos evidenciados em elementos do espetáculo como enredo, na escolha dos grupos rivais e principalmente nas letras das canções compostas por Sondheim e Bernstein.

Seus criadores fizeram uma crítica mordaz à violência e não deram um final feliz simples e fácil para o conflito, o que afastou muitos investidores (BERSON, 2011). Outro aspecto revolucionário que se tornou ponto de contenção foi o questionamento da propaganda dos Estados Unidos como *melting pot*, caldeirão de culturas, que acolhia de forma igual e garantia prosperidade e liberdade para todos os imigrantes (BERSON, 2011).

---

<sup>114</sup> Gang violence, often an element of the neighborhood, began to escalate considerably, and Amsterdam Avenue served as the dividing line between factions. The Puerto Rican residents lived west of Amsterdam, the descendants of European immigrants were on the east; the skirmishes between these rival gangs had provided the basis for *West Side Story*. By the late 1950s, the formerly vibrant neighborhood was in worse shape than ever, which made it an inevitable target for New York’s ultra-powerful “Master Builder,” Robert Moses. As head of the Mayor’s Committee on Slum Clearance (one of many titles he bore), Moses invoked the power of eminent domain to seize the area and, in effect, obliterate it. In 1959 and 1960, the area’s residents, around seven thousand families and eight hundred businesses, were ordered to pack up and vacate. Although they were promised financial assistance, few of them received any kind of compensation. Mostly they moved to Harlem and the Bronx, and their former homes and businesses were torn down to make way for high-rise apartment units and, most conspicuously, the performing arts complex to be known as Lincoln Center.

#### 4.1.4

### “Por uma ‘pequena’ taxa na América”: o tratamento aos imigrantes nos Estados Unidos nas letras do musical

Conforme exposto por Miranda (2014), as canções de expressão e de decisão têm a função de apresentar os sentimentos e problemas enfrentados pelos personagens. Sendo assim, basta um olhar para essas letras para identificar alguns desses problemas sociais expressos no musical. No número “America”, por exemplo, cantado somente pelas mulheres dos Sharks, a canção é uma discussão entre Rosalía e Anita, estruturada em forma de dueto, em que um lado apresenta as vantagens da vida no país de onde saíram, enquanto o outro retruca com as desvantagens encontradas pela ausência de recursos e de infraestrutura. Anita representa o olhar esperançoso para a assimilação, ao manifestar resistência em olhar para trás, para o que foi deixado em sua terra natal.

O aspecto da assimilação da Anita é intensificado nas adaptações, por ser necessário não só para construir o contexto, mas também a personalidade de Anita, além do arco trágico da sua percepção do tratamento direcionado aos imigrantes não brancos no país (e a frustração de suas expectativas e sonhos de imigração), que chega ao ápice na cena em que é quase violentada pelos Jets. A cada adaptação, para intensificar o nojo que a personagem sente dos Jets e justificar suas ações ao extraviar o recado de Maria para Tony, é amplificado o abismo entre as intenções benevolentes de Anita ao chegar no país e a realidade cruel, dando razão aos versos de Rosalía sobre a possibilidade de, com todos os problemas de San Juan, a vida ainda ser melhor em Porto Rico.

Nessa primeira versão de “America”, no entanto, a resistência de Anita ao sofrimento vivido pelos porto-riquenhos em seu país de origem atinge um patamar depreciativo quando, em resposta aos seguintes versos de Rosalía:

Porto Rico, minha ilha amada  
Ilha de brisas tropicais  
Com os abacaxis crescendo  
E os cafezais balançando.<sup>115</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957)

Anita responde:

Puerto Rico ilha tão feia  
De doenças tropicais cheia

---

<sup>115</sup> Puerto Rico, you lovely island  
Island of tropical breezes  
Always the pineapples growing  
Always the coffee blossoms blowing.

Com furacões soprando  
E a população sempre crescendo.<sup>116</sup>(BERNSTEIN; SONDEIM,  
1957).

Segundo o site da revista *Exame* (EXAME... 2021), o Estado Livre Associado de Porto Rico é uma ilha caribenha localizada na América Central, entre a República Dominicana, a leste, e as Ilhas Virgens Britânicas e Americanas, a oeste. Ex-colônia espanhola, é considerado território não incorporado dos Estados Unidos desde 1898, após a vitória do país sobre a Espanha na guerra hispano-americana. Sendo assim, seus habitantes falam espanhol. O território, cuja capital é San Juan, tem atualmente 3,4 milhões de habitantes, sendo o mais populoso dentre os controlados pelo governo dos Estados Unidos, como Guam, Samoa Americana, Ilhas Virgens Americanas e as Ilhas Marianas do Norte. É relevante notar que os habitantes desses territórios têm direito ao trânsito livre entre a ilha e os Estados Unidos, um dado importante ao levarmos em conta o volume de porto-riquenhos emigrando para Nova York entre 1950 e 1960.

George C. Meyers (1967) explica que, quando uma sociedade agrária se transforma em uma sociedade industrializada, a população costuma passar por um processo de urbanização.

Isso certamente vale para Porto Rico, embora haja alguns fatores de confundimento. Como os índices de aumento natural costumam ser mais altos em zonas rurais do que em urbanas, o crescimento de áreas urbanas depende de uma migração interna bruta considerável. Em Porto Rico, a porcentagem da população das áreas urbanas (aquelas com população superior a 2.500 habitantes) aumentou de 14,6% em 1889 para 40,5% em 1950. Entretanto, a porcentagem da população urbana não aumentou entre 1950 e 1960, tendo permanecido em 40,5%.<sup>117</sup> (MEYERS, 1967, p. 426)

Os porto-riquenhos são legalmente parte dos Estados Unidos, mas por falarem espanhol como primeira língua, são considerados pela polícia e pelos demais habitantes de Nova York como “mais estrangeiros” e menos dignos dos direitos concedidos àqueles descendentes de imigrantes europeus, falantes de inglês, cuja assimilação deixou menos rastros.

---

<sup>116</sup> Puerto Rico you ugly island  
Island of tropic diseases  
Always the hurricanes blowing  
Always the population growing.

<sup>117</sup> The transition from an agricultural society to an industrialized modern society has generally been accompanied by rapid urbanization of the population. In Puerto Rico, this has certainly been true, although some confounding issues are introduced. Since rates of natural increase are usually higher in rural areas than in urban areas, the growth of urban places depends on substantial net in-migration. For Puerto Rico, the percentage of population residing in urban places (places with more than 2,500 population) increased from 14.6 per cent in 1889 to 40.5 per cent in 1950. However, the urban percentage did not increase at all between 1950 and 1960 and remained 40.5.

E a questão vai mais além. Em seu ensaio *Feeling Pretty: WEST SIDE STORY AND PUERTO RICAN IDENTITY DISCOURSES*, Frances Negrón-Muntaner (2000) atribui tal complexidade ao fato de que

[a] luta legalista pela subjetividade e representação porto-riquenhas é ligada à questão mais ampla das relações coloniais. Conforme o aparato legal, os porto-riquenhos nascidos em Porto Rico são cidadãos americanos que não podem votar para presidente, nem ter representantes no Congresso. Puerto Rico em si pertence aos Estados Unidos, mas não faz parte do país; se submete à lei dos Estados Unidos, mas não tem direitos segundo essa lei. Ou seja, tanto a constituição de subjetividade dentro de *West Side Story* quanto o discurso jurídico americano deslocam e revelam a relação colonial “especial” que liga e vincula porto-riquenhos e americanos: os primeiros estão fora—ou à margem—da lei. É o jogo acidental com a opacidade dos discursos de formação do sujeito porto-riquenho em *West Side Story* que permite que muitos espectadores porto-riquenhos se “identifiquem” na história.<sup>118</sup> (NEGRÓN-MUNTANER, 2000, p. 86-87)

Um exemplo desse tratamento desigual fica claro na cena em que os Sharks se lamentam pelo fato de imigrantes como Tony, por terem pele mais clara e falarem inglês, desfrutarem de mais privilégios do que os porto-riquenhos, que são legalmente norte-americanos residentes nos Estados Unidos, mas que por falarem espanhol recebem metade da remuneração que um “polaco” como Tony receberia para desempenhar a mesma função.

A associação feita a Porto Rico e aos porto-riquenhos, por outro lado, se assemelha mais à narrativa preconceituosa atribuída a países latinos em desenvolvimento, como um lugar cheio de doenças tropicais, miséria e falta de recursos e infraestrutura, dos quais seus moradores desejam fugir rumo a um país que apresente melhores condições, um preconceito compartilhado pelos norte-americanos e ainda presente. Até mesmo o tipo de imigração dos porto-riquenhos apresenta semelhanças com a imigração da população de países da América Latina para os Estados Unidos.

Essa primeira versão da letra de “America”, conforme apresentado acima, reproduz uma narrativa desfavorável e preconceituosa sobre os porto-riquenhos, sobretudo de uma perspectiva do século XXI. Os problemas apresentados na letra

<sup>118</sup> the legalistic struggle over Puerto Rican subjectivity and representation is linked to the broader issue of colonial relations. As constituted by the legal apparatus, Puerto Ricans born in Puerto Rico are American citizens who cannot vote for president or have voting representatives in Congress. Puerto Rico itself belongs to, but is not a part of, the United States; it is bound by the law but has no rights under the law. Hence, the constitution of subjectivity within *West Side Story* and American legal discourse both displaces and reveals the “special” colonial relationship that binds and implicates Puerto Ricans and Americans: Puerto Ricans are in point of fact outside—or besides—the law. It is *West Side Story*'s inadvertent play with the opacity of Puerto Rican subject formation discourses that allows many Puerto Rican spectators to “recognize” themselves in it.

fornece um panorama para os motivos por trás da migração em massa de Porto Rico para os Estados Unidos entre a primeira e a segunda metade do século XX e tornam o filme revolucionário por tentar discuti-los do ponto de vista dos imigrantes. Contudo, a contextualização do olhar para os porto-riquenhos residindo nos Estados Unidos, conforme a mentalidade do senso comum na década de 1950, não significa que, mesmo então, a narrativa sobre eles não fosse problemática e não tivesse recebido duras críticas do público.

Segundo Barrios, o renomado médico Howard Rusk se manifestou no jornal *The Sunday Times*, em 1957,

relatando que muitos porto-riquenhos, moradores tanto da própria ilha como de Nova York, reclamaram de um verso da letra de “America” que se referia a Porto Rico como “uma ilha de doenças tropicais.” Depois de elogiar a realização do espetáculo em si, principalmente as letras de Sondheim, o Dr. Rusk chamou o trecho ofensivo de “golpe baixo”. Para reforçar seu argumento, ele afirmou que a malária estava praticamente erradicada em Porto Rico, e que os números recentes apontavam para uma queda considerável na mortalidade na ilha. Para concluir, Rusk salientou que a cidade de Nova York talvez precisasse controlar a delinquência juvenil tão bem como Puerto Rico controlou a doença.<sup>119</sup> (BARRIOS, 2020, p. 21)

George C. Meyers (1967) discute a interrelação entre o crescimento populacional em Porto Rico e a migração de porto-riquenhos para os Estados Unidos entre 1950 e 1960, ilustrando a narrativa predominante na época ao afirmar que

a década de 1950-60 ficou marcada por um movimento populacional extenso, ainda que de dois tipos – migração interna dentro da ilha, e externa, principalmente de Porto Rico para os Estados Unidos. É necessário, portanto, examinar minuciosamente esses dois fatores, a fim de estabelecer uma relação entre eles e investigar como essas duas formas de migração afetam a redistribuição populacional.<sup>120</sup> (MEYERS, 1967, p. 428)

<sup>119</sup> related that a number of Puerto Rican people, both on the island itself and in New York, were protesting one individual line: the lyric in “America” that termed Puerto Rico an “island of tropic diseases.” As he noted the achievement of the show in general and Sondheim’s lyrics in particular, Dr. Rusk called the offending phrase “a blow below the belt.” To make his point, he stated that malaria in Puerto Rico had been all but eradicated, and that recent numbers showed the island’s overall death rate to have declined dramatically. In conclusion, Rusk pointedly noted that New York City should fare as well with controlling juvenile delinquency as Puerto Rico did with disease.

<sup>120</sup> the decade of 1950-60 was marked by extensive movement of the population. However, the movement was of two types – internal migration within the island and external migration from Puerto Rico, mainly to the United States. Therefore, it is necessary to examine both of these factors in some detail, to determine how they are related and to investigate the complex interplay of these two forms of migration in the redistribution of population.

Douglas Massey (1999), por sua vez, complementa e corrobora essa análise dos fatores por trás da migração para os Estados Unidos na Segunda Revolução Industrial:

Embora a imigração durante a Revolução Industrial tenha causado o êxodo de pessoas de regiões densamente povoadas e em processo de industrialização para países menos povoados e em rápido processo de industrialização, o êxodo na Segunda Revolução Industrial foi de residentes em países mais densamente povoados nos estágios iniciais de industrialização para sociedades pós-industriais densamente povoadas e economicamente maduras.<sup>121</sup> (MASSEY, 1999, p. 34)

Essa busca pelas vantagens de ser imigrante em uma região ou um país industrializado está presente em “America”, pois enquanto Rosalía enaltece as belezas de Porto Rico, ao se referir a “centenas de flores abertas”<sup>122</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre), Anita ressalta as dificuldades enfrentadas, como falta de infraestrutura em “se houver alguma pista onde dirigir”<sup>123</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre), escassez de dinheiro e de recursos em “Devendo dinheiro”<sup>124</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre) e em “Os bebês chorando”<sup>125</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre), além da violência no trecho “As balas voando”<sup>126</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre).

A letra de “America” para o musical de 1957 não apresenta um contraponto em termos de desvantagens encontradas pelos imigrantes nos Estados Unidos, apenas os motivos que fazem os porto-riquenhos deixarem sua ilha natal para não mais retornar, reforçando estereótipos e narrativas sobre imigrantes latinos do ponto de vista dos brancos, em uma campanha pela assimilação, como a imagem que vincula os latinos a imigrantes ilegais com suas famílias numerosas, chegando de barco em Nova York.

ROSALIA  
Eu gosto da cidade de San Juan.

ANITA  
Sei de um barco que te leva pra lá.

ROSALIA

---

<sup>121</sup> Whereas migration during the industrial era brought people from densely settled, rapidly industrializing areas into sparsely settled, rapidly industrializing nations, migration in the postindustrial era brought people from densely settled countries at the earliest stages of industrialization into densely settled, economically mature postindustrial societies.

<sup>122</sup> hundreds of flowers in full bloom

<sup>123</sup> If there's a road you can drive on

<sup>124</sup> And the money owing

<sup>125</sup> And the babies crying

<sup>126</sup> And the bullets flying

Centenas de flores abertas.

ANITA

Centenas de pessoas em cada quarto!<sup>127</sup>  
(BERNSTEIN; SONDEIM, 1957, em tradução livre)

Outra imagem associada aos porto-riquenhos residentes nos Estados Unidos, e reforçada pela letra dessa canção, é a de que juntam dinheiro com o objetivo de enviar para que seus parentes, em sua terra natal, possam ter bens de consumo como máquinas de lavar roupa e geladeiras, e a de que os porto-riquenhos sequer teriam energia elétrica, e roupas para manter limpas com essas máquinas, muito menos comida para armazenar no refrigerador. Além disso, segundo Massey,

[a] maior parte dos imigrantes começa como trabalhadores voltados para um objetivo *específico* que melhorará seu status ou bem-estar [...] —construir uma casa, pagar escola dos filhos, comprar um terreno ou adquirir bens de consumo. Além disso, a discrepância de padrões de vida entre sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento significa que até os salários baixos no exterior parecem mais altos se comparados com o país de origem.<sup>128</sup> (MASSEY, 1999, p. 38)

O seguinte trecho da canção exemplifica os pontos levantados acima.

ROSALIA

Vou levar uma TV pra San Juan.

ANITA

Se tiver tomada pra ligar lá!

ROSALIA

E uma máquina nova de lavar.

ANITA

Se é que eles têm roupa para limpar.<sup>129</sup>(BERNSTEIN; SONDEIM, 1957, em tradução livre)

---

<sup>127</sup> ROSALIA

I like the city of San Juan.

ANITA

I know a boat you can get on.

ROSALIA

Hundreds of flowers in full bloom.

ANITA

Hundreds of people in each room!

<sup>128</sup> Most migrants begin as target earners, seeking to earn money for a specific goal that will improve their status or well-being at home—building a house, paying for school, buying land, acquiring consumer goods. Moreover, the disjuncture in living standards between developed and developing societies means that even low wages abroad appear to be generous by the standards of the home community.

<sup>129</sup> ROSALIA

I'll bring a T.V. to San Juan.

ANITA

If there a current to turn on!

ROSALIA

Há um foco na infraestrutura, na indústria automotiva em franco crescimento e na tecnologia encontrados nos Estados Unidos, como a máquina de lavar e os automóveis de luxo com roda de aço, reflexos da Segunda Revolução Industrial pela qual o país passava, como é possível constatar pelo refrão, cantado pelo coro:

Tem automóvel na América,  
Tem aço cromo na América,  
Roda esportiva na América,  
É muito chique na América! <sup>130</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM,  
1957, em tradução livre)

Contudo, a disposição de Anita para receber o que o novo país oferece em termos de vantagens, novidades e esperanças de uma vida melhor cai por terra de forma trágica após a cena em que ela é quase violentada pelos Jets, depois de perder seu namorado para a briga entre as duas gangues.

Na canção dos Jets, “Jet Song”, os personagens Riff, Action, Baby John, A-Rab e Big Deal não apenas se apresentam, mas também explicitam a rivalidade e a antipatia contra os Sharks. Primeiro, a letra diz que “os Sharks vão ficar longe, porque os porto-riquenhos são todos covardes” <sup>131</sup>(BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957). Mais adiante, os versos reforçam o antagonismo contra “forasteiros” quando declara que os Jets traçarão uma linha divisória e pendurarão uma placa dizendo “proibido visitantes”, além de derrotar qualquer outra gangue do bairro:

Traçamos o limite,  
Então fiquem quietinhos!  
**Erguemos uma placa**  
**"Proibido visitantes"**  
Sem brincadeira'!

Aqui vêm os Jets—  
É! E vamos derrotar  
**Até a última gangue**  
**Dessa bendita rua!**<sup>132</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em  
tradução livre, grifo meu)

---

I'll give them new washing machine.

ANITA

What have they got there to keep clean

<sup>130</sup> Automobile in America,

Chromium steel in America,

Wire-spoke wheel in America,

Very big deal in America!

<sup>131</sup> The Sharks'll steer clear,

'Cause ev'ry Puerto Rican

'S a lousy chicken!

<sup>132</sup> We're drawin' the line,

So keep your noses hidden!

**We're hangin' a sign**

O elemento irônico dessa letra se acentua ao lembrarmos que os Jets, e não os Sharks, são os forasteiros.

Em “Gee, Officer Krupke”, é traçado um panorama da violência da polícia e da falência do sistema em lidar com jovens considerados problemáticos. Segundo o site de referências em estudos Schmoop (SCHMOOP... 2022), a canção é direcionada a um dos policiais, o sargento Krupke, representando a relação dos Jets com as autoridades como um todo. Eles não gostam dos Sharks nem dos Jets, mas francamente não têm interesse em realmente corrigir os marginais. Eles se cansaram de tentar, ao que parece, e embora apareçam para perturbar as gangues de tempos em tempos, não têm vontade de realmente fazer algo para resolver o problema.<sup>133</sup> (SCHMOOP... 2022)

Esse número musical tem a forma de uma brincadeira com fundo de realidade, em que os Jets simulam, de forma debochada, interações com diferentes figuras de autoridade com quem o espectador pode imaginar que tiveram experiências ao longo da vida.

Na primeira estrofe, o personagem Action justifica suas ações para Snowboy, que nessa interação imita o sargento Krupke, dizendo que ele e os Jets não são meros delinquentes, e que são problemáticos por terem sido criados em lares desestruturados, com parentes viciados ou violentos. Na terceira estrofe, os Jets atribuem seu comportamento ao fato de não terem recebido amor em casa.

Caríssimo sargento,  
Te peço compreensão:  
**Nosso comportamento  
É culpa da criação.**  
Mamãe é viciada,  
Papai só quer beber.

ACTION E JETS  
Desse jeito como eu ia crescer!

Policial Krupke, estamos tão mal;  
**Por não sermos amados como gente normal.**  
**Não somos bandidos,**  
**Precisa entender.**

---

**Says "Visitors Forbidden"**  
And we ain't kiddin'!

Here come the Jets—  
Yeah! And **we're gonna beat  
Every last buggin' gang  
On the whole buggin' street!**

<sup>133</sup> They don't like the Sharks or the Jets, but frankly, they can't be bothered to really straighten the punks out. They're tired of trying, it seems, and while they show up to roust the gangs from time to time, their heart really isn't in actually *doing* something that will solve the problem.

**Bem lá no fundo somos bons!**<sup>134</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre, grifo meu)

O policial Krupke não é o único a quem eles se dirigem, passando de uma instituição a outra enquanto contam dos problemas que enfrentam em casa, espelhando a forma com que foram tratados na vida real. Depois dele, o grupo simula relatar a história ao juiz, ao psicanalista e a um assistente social. O juiz os convence de que são psicologicamente perturbados e os encaminha para o “psiquiatra”, que por sua vez declara que eles são depravados por terem sido privados de um lar normal e os encaminha para o “assistente social”. Este, por fim, indica que os Jets só precisam de um emprego, porque são sociologicamente doentes.

DIESEL (Juiz)  
O problema é que ele **é doido**.

A-RAB (Psiquiatra)  
O problema é que ele **bebe**.

BABY JOHN (Assistente Social)  
O problema é que ele **é preguiçoso**.

DIESEL  
O problema é que ele fede.

A-RAB  
O problema é que ele **está crescendo**.

BABY JOHN  
O problema é que **creceu**.<sup>135</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre, grifo meu)

---

<sup>134</sup> Dear kindly Sergeant Krupke,  
You gotta understand:  
**It's just our bringin' upke  
That gets us out of hand.**  
Our mothers all are junkies,  
Our fathers all are drunks.

ACTION AND JETS  
Golly Moses, natcherly we're punks!

Gee, Officer Krupke, we're very upset;  
**We never had the love that ev'ry child oughta get.**  
**We ain't no delinquents,**  
**We're misunderstood.**  
**Deep down inside us there is good!**

<sup>135</sup> DIESEL (Juiz)  
**The trouble is he's crazy.**  
A-RAB (Psiquiatra)  
The trouble is **he drinks.**  
BABY JOHN (Assistente Social)  
The trouble is **he's lazy.**  
DIESEL  
The trouble is he stinks.

Apesar de ouvirem os relatos e cada qual indicar um diagnóstico e um tratamento diferentes, nenhum desses especialistas (e respectivas instituições) oferece de fato uma solução, o que só aumenta a confusão e frustração do grupo. Isso se reflete sobretudo na transformação do refrão a cada parecer, em que os Jets repetem muitas vezes o que ouviram. Primeiro, eles repetem que são bons, porque acreditam nisso, e ainda tentam convencer os outros de que seus modos se devem aos problemas que enfrentam:

Tem bondade, **tem bondade**,  
Bondade intocada.  
Bem no fundo, **o pior de nós é bom.**<sup>136</sup>(BERNSTEIN;  
SONDHEIM, 1957, em tradução livre, grifo meu)

Depois de afirmarem que os Jets são loucos, dependentes químicos, preguiçosos, jovens ou velhos demais para serem corrigidos, essas autoridades concluem, por fim, que eles simplesmente são marginais, e desistem dos jovens por completo. O resultado é que eles mesmos se convencem disso, de que nem o melhor deles é bom, de que não têm nada a oferecer para a sociedade, e conseqüentemente desistem de ter algum futuro.

**Não prestamos, não prestamos!**  
A gente **não presta**,  
Nem mesmo **o melhor de nós se salva!**<sup>137</sup>  
(BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre, grifo meu)

A estrofe acima marca as conseqüências trágicas da negligência da sociedade com os imigrantes latinos e descendentes de europeus, e justifica a antipatia e a desconfiança que tanto os Jets quanto os Sharks sentem com relação aos policiais, nunca se aliando a eles. Por fim, os Jets afirmam que não sabem mais o que fazer, porque ninguém se importa com quem tem uma doença social como a deles, e a sociedade desistiu deles:

Bem, Officer Krupke,  
Estamos a sua mercê,  
Ninguém quer dar a mão

---

A-RAB  
The trouble is **he's growing**.  
BABY JOHN  
The trouble is **he's grown**.  
<sup>136</sup> There is good, **there is good**,  
There is **untapped good**.  
Like inside, **the worst of us is good**.  
<sup>137</sup> **We're no good, we're no good!**  
We're **no earthly good**,  
Like the **best of us is no damn good!**

**Pra quem tem uma doença social.**<sup>138</sup>  
(BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em tradução livre, grifo meu)

Dentre as canções do musical para a Broadway, essas três são as que mais ajudam a traçar o contexto socioeconômico e político de Nova York nos anos 1950 e a mentalidade dos criadores na época. Os problemas sociais apresentados nessas canções seriam recuperados nas adaptações subsequentes e desenvolvidos mais a fundo, com outra ótica, para o público inserido na época em que cada uma é exibida, mas sempre conversando com a década de 1950 e mostrando que *West Side Story* já apresentava elementos de ativismo desde a sua concepção. Além disso, ao transpor a rivalidade dos grupos para duas gangues, os criadores apresentaram um precedente que seria aproveitado não apenas em outras adaptações do musical, mas em releituras subsequentes de *Romeu e Julieta*.

Conforme discutido na apresentação de algumas adaptações de *Romeu e Julieta* situadas entre a década de 1990 e a de 2010, o que elas têm em comum em termos de temáticas, motivos, cenários e caracterização, sobretudo os filmes brasileiros *Maré, nossa história de amor* (2007) e *Era Uma vez* (2008), é a recriação de grandes centros urbanos em que a desigualdade social dá origem à marginalização, isolamento e culpabilização de alguns grupos vilanizados por uma força policial ineficaz. Tanto nessas produções quanto no musical da Broadway, que se situam em um intervalo de 50 anos de diferença, o tratamento dispensado a esses grupos marginalizados os transforma em criminosos, levando-os a se voltar uns contra os outros e a esquecer que, em última instância, são todos vítimas de uma sociedade doente.

A adaptação de *West Side Story* para o formato fílmico em 1961 apresentou desafios pertinentes à transposição da narrativa de um meio para outro e em termos de conteúdo, mesmo com apenas três anos de intervalo entre as duas estreias. Além do retrato problemático dos porto-riquenhos nas letras das canções, a escalação de atores com a etnia apropriada simplesmente não era uma preocupação na produção do espetáculo na época, o que afetava a verossimilhança. Com a escalação de Rita Moreno como Anita, algumas dessas questões vieram à luz. Essa questão será explorada mais a fundo a seguir, na seção dedicada à primeira adaptação fílmica de *West Side Story*.

---

<sup>138</sup> Well, Officer Krupke,  
We're down on our knees,  
'Cause **no one wants a fellow with a social disease.**

#### 4.1.5

##### Reação a *WSS1957* e crítica

É inegável a contribuição do musical *West Side Story* (1957) no combate à xenofobia e à intolerância como um todo. Segundo a crítica teatral Mischa Berson (2011), na década de 1950, o clima de luta por justiça racial era palpável nos Estados Unidos. O mundo acabava de sair da Segunda Guerra Mundial, um genocídio motivado, em última instância, pelo preconceito contra minorias.

Dessa forma,

quando pretos, judeus, nipo-americanos e latinos, dentre outras minorias, voltaram da Guerra, depois de ter servido aos Estados Unidos, e se deram conta de que continuavam a ser tratados como cidadãos de segunda classe, o caldo entornou, e a questão dos direitos civis se tornou prioridade no país.<sup>139</sup> (BERSON, 2011, p. 208-209)

Um dos fatores que motivaram essa ebulição foi a revolta diante das medidas injustas contra essas minorias, um jogo de cabo de guerra em que o governo aprovou leis prejudicando imigrantes e, diante da resposta indignada da população, viu-se forçado a contornar as consequências. Berson explica que, em 1957, foi sancionada uma lei garantindo o direito ao voto a todos os cidadãos dos Estados Unidos (BERSON, 2011, p. 209). Por outro lado, mais de um milhão de cidadãos estadunidenses de ascendência mexicana foram deportados sem sequer passar por audiências formais, durante a chamada “Operação Wetback”. Além disso, Berson relata que, na véspera da estreia de *WSS1957* na Broadway, o então presidente dos Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower, precisou enviar tropas para uma escola de Little Rock, Arkansas, para escoltar nove jovens negros impedidos por ordem do governador Orval Faubus de entrar em uma escola de brancos, agora integrada (BERSON, 2011, p. 209).

Em meio a esse clima, os musicais da Broadway davam os primeiros passos rumo a retratar o “Outro” de forma menos estigmatizada, porque o público passava a esperar e exigir esse respeito. Isso se refletiu na recepção de *West Side Story* por alguns grupos que se sentiram aviltados pela representação de Porto Rico, e dos latinos como um todo. Segundo a crítica teatral Mischa Berson, (2011),

---

<sup>139</sup> when blacks, Jews, Japanese Americans, Latinos, and other minorities returned from serving the United States in World War II, still to be treated as inferior citizens in their home nation, the lid blew off and the issue of civil rights rose to the top of the national agenda.

[a]ntes de *West Side Story* [...], nenhum outro musical da Broadway havia focado na cultura e em personagens porto-riquenhos ou trazido um romance intercultural entre jovens brancos e hispânicos para o protagonismo. O espetáculo foi também o primeiro a ter uma atriz porto-riquenha (Chita Rivera) em um papel coprotagonista de porto-riquenha, além de ser o primeiro a abordar *La Migración*, um influxo de dezenas de milhares de cidadãos estadunidenses nativos de Porto Rico para a Cidade de Nova York em busca de uma vida melhor.<sup>140</sup> (BERSON, 2011, p. 210)

No entanto, apesar de Berson relatar que o espetáculo marcou o início de uma representação mais empática dos latinos por parte da mídia, rompendo assim com uma tradição de extrema fetichização e papéis unidimensionais e hipersexualizados, como o de *Latin lover*, dançarinas exóticas e escandalosas ou bandidos com sotaque, estilo Zorro (BERSON, 2011, p. 210), restava uma questão problemática: a representação de latinos, especificamente porto-riquenhos, continuava caricatural, na melhor das hipóteses. Ainda eram reduzidos a personagens sensuais dançarinos de mambo, como Anita e as demais mulheres dos Sharks, ou a membros de gangues.

Isso porque, para muitos espectadores, ao reproduzir certos estereótipos, ainda que para fins de crítica, os criadores acabaram por reforçar uma narrativa já existente sobre a população latina nos Estados Unidos. Em outras palavras, a imagem do “Outro” perpetuada para o resto do mundo ainda associava os porto-riquenhos, de um lado, à violência das gangues e do outro, à sensualidade de Anita. Berson também observa que

os críticos do espetáculo corroboraram a declaração polêmica de que, ao retratar comportamentos e atitudes negativos, uma obra dramática já os estaria promovendo e endossando. E assim como *Romeu e Julieta*, *West Side Story* não recorre ao realismo detalhado, mas a um romantismo acentuado, que costuma exagerar as características dos personagens.<sup>141</sup> (BERSON, 2011, p. 216)

As críticas mais negativas acusavam *WSS1957* de ser uma amenização caricata e superficial da situação dos porto-riquenhos enquanto imigrantes, sobretudo quanto aos conflitos entre gangues. Além disso, acusavam os criadores

<sup>140</sup> Before *West Side Story* [...], no Broadway musical had focused on Puerto Rican culture and characters or centered on a cross-cultural romance between white and Hispanic youths. The show was also the first to costar a Puerto Rican actress (Chita Rivera) in a Puerto Rican role, and the first to concern itself with *La Migración*, an influx of tens of thousands of Puerto Rican U.S citizens to New York City in search of better lives.

<sup>141</sup> critics of the show have endorsed the sticky contention that simply by portraying negative behavior and attitudes, a dramatic work is promoting and endorsing them. And *West Side Story*, like *Romeo and Juliet*, does not traffic in detailed realism but in heightened romanticism, which often paints characters in wide strokes.

de *WSS1957* de terem meramente aproveitado o enredo anterior idealizado pelos criadores do musical para os palcos, que transpunha o conflito entre as famílias rivais em *Romeu e Julieta* para a disputa religiosa entre judeus e católicos na época da Páscoa, substituindo os judeus pelos porto-riquenhos sem uma reflexão aprofundada sobre cada um desses grupos. Para outros, a obra pecava por reforçar a visão que já se tinha dos latinos como criminosos e violentos. E havia aqueles que, conforme relatado no capítulo anterior, protestavam contra o retrato da ilha na canção “America”. Outros ainda, apesar de reconhecerem o valor da produção, salientavam que ela causou danos para a reputação dos porto-riquenhos, que até os dias de hoje tentam ressignificar a sua imagem e afastá-la do legado de *WSS1957* e de *WSS1961*.

Do outro lado, havia os defensores da obra, alegando que a realidade retratada em *WSS1957* era de fato a realidade complexa dos porto-riquenhos nos Estados Unidos nos anos 1950, abarcando, a um só tempo, os que desejavam uma nova vida e queriam se assimilar à nova realidade, e aqueles para quem estar ali era uma necessidade temporária, e que sentiam falta do verdadeiro lar. O fato é que, após sua estreia na Broadway, *West Side Story* teve mais uma versão teatral em 1958, sendo apresentado no West End de Londres, com muitos dos mesmos atores. O sucesso desses espetáculos foi o suficiente para motivar a produção de uma adaptação fílmica em 1961, apenas quatro anos mais tarde.

## 4.2

### A primeira adaptação fílmica: *West Side Story* em Hollywood

Retomando os conceitos de adaptação apresentados no arcabouço teórico desta dissertação, Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2006) lidam com o processo em termos de transposição anunciada de uma ou mais obras, entre meios, gêneros e/ou contextos diferentes, e convergem quanto aos tipos de transposição listados.

Julie Sanders (2006) aborda o conceito de adaptação como transposição de um meio para outro, observando as convenções estéticas de cada gênero em um ato de re-visão “(*re-vision*)” (p. 18), mas ressalta que “muitas adaptações, literárias ou não, contêm mais camadas de transposição, reorganizando os textos-

fonte em termos não só de gênero, mas também culturais, geográficos e temporais”<sup>142</sup> (p. 20).

Linda Hutcheon (2011) lista os tipos de alteração passíveis de ocorrer durante a transposição, tais como

uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (p. 29)

No caso de *WSS1961*, as alterações feitas durante a adaptação compreendiam sobretudo uma transposição de gênero, visando uma adequação às convenções estéticas do meio teatral, mais especificamente, do teatro musical, e do meio cinematográfico. Além disso, a diferença temporal entre o espetáculo da Broadway e o filme era de apenas quatro anos, sem alteração do cenário geográfico do enredo. Também não é observado um interesse explícito, por parte dos diretores, em “re- visar”, ou rever a obra com o intuito de corrigi-la.

De fato, as práticas implementadas na produção eram reflexo do olhar desse local e desse período para questões raciais, identitárias e de imigração. Recursos como *ghost-singing*, *brown face* e escalação de atores brancos conhecidos para papéis de etnias diversas eram naturalizados e favorecidos, a fim de salvaguardar a produção contra possíveis boicotes.

Jerome Robbins, que retornava como diretor e coreógrafo, não se intimidava com a perspectiva de adaptar o musical para o cinema, e desejava saber o que poderia fazer com os recursos e possibilidades oferecidos pelo meio cinematográfico. O projeto de adaptação de Robbins dialoga com as concepções de Hutcheon (2011) e de Sanders (2006) ao ter consciência de que a transposição entre diferentes meios envolveria alterações, o que exigiria atribuir a verossimilitude e a emoção evocadas por *WSS1957* às “convenções poéticas especiais inerentes ao meio teatral”<sup>143</sup> (BERSON, 2011, p. 161).

Robbins demonstrava um interesse em observar as particularidades de cada meio, a julgar pelo olhar que tinha sobre o empreendimento de adaptação; o problema era “encontrar um novo conjunto de convenções, inerentes ao cinema,

<sup>142</sup> But many adaptations, of novels and other generic forms, contain further layers of transposition, relocating their source texts not just generically, but in cultural, geographical, and temporal terms.

<sup>143</sup> special poetic conventions which were inherently theatrical.

que transmitissem a essência de um espetáculo que não reside em suas partes separadas... mas no todo orgânico”<sup>144</sup> (BERSON, 2011, p. 161).

Vale ressaltar que, ainda que uma primeira leitura possa indicar uma inclinação do diretor para adotar uma abordagem mais tradicional à adaptação, fundamentada em uma ideia de essência do texto-fonte, pelo uso do próprio termo na citação acima, um olhar mais cuidadoso mostra que Robbins não está preocupado em buscar uma “essência” do original em termos de um espírito a ser replicado na adaptação, ou uma fidelidade ao texto-fonte como concebida pelo senso comum. Além disso, a afirmação parece indicar um olhar para o contexto de recepção, demonstrando um possível alinhamento com Linda Hutcheon (2011), que teria fugido de juízos de valor quanto à superioridade de um meio sobre o outro em adaptações e definido as convenções em termos parecidos, ao afirmar que

cada modo, assim como cada mídia, tem sua própria especificidade, se não sua própria essência. Em outras palavras, nenhum modo é inerentemente bom para uma coisa e não para outra; cada qual tem à sua disposição diferentes meios de expressão – mídias e gêneros – e, portanto, pode mirar e conquistar certas coisas mais facilmente que outras. (HUTCHEON, 2011, p. 49)

De fato, Robbins fazia tanta questão de participar do projeto que incluiu uma cláusula no contrato para tal fim. Ele desejava e esperava algo com que poucos cineastas da época podiam contar: poder de decisão e controle plenos quanto à direção, escalação, filmagem, encenação, apresentação e edição, além de ser o coreógrafo dos números musicais (BERSON, 2011, p. 160). E foi atendido em boa parte das exigências, com a condição de trabalhar em parceria com Robert Wise, que tinha mais experiência no ramo cinematográfico e que, além de diretor, havia construído sua reputação na indústria como editor de efeitos sonoros (BERSON, 2011, p. 163).

Os codiretores entraram em um acordo de divisão de trabalho mutuamente vantajoso. Robbins ficaria encarregado de dirigir os segmentos musicais do filme, com Wise acompanhando de perto, e Wise, por sua vez, lidaria com as sequências dramáticas, com a contribuição de Robbins. Este último também ficou em contato com seus colaboradores na peça musical *West Side Story*, mantendo-os a par do andamento do filme e pedindo a assistência deles, quando necessário. A maior parte dos números musicais seria filmada em palcos sonoros de Hollywood, com cenários de Boris Leven, um renomado diretor de arte russo cujo conceito visual era tão marcante e artístico em termos cinematográficos como haviam sido os cenários de

<sup>144</sup> find a new set of conventions, inherently cinematic, which will also convey the essence of a show whose essence is not in any of its separate elements... but in their organic unity.

Oliver Smith para a Broadway. Mas Wise também estava decidido a gravar uma versão estendida do prólogo de abertura nas ruas de Manhattan, na área dos Jets.<sup>145</sup> (BERSON, 2011, p. 161)

Medidas preventivas como essas eram uma espécie de seguro sobre o investimento para garantir o retorno do capital aplicado no filme. Tais precauções giravam em torno de dinheiro e influenciariam diretamente as escolhas criativas dos diretores e a recepção (BERSON, 2011). Isso porque, em se tratando de filmes de Hollywood, as apostas são de grande magnitude e envolvem um risco financeiro muito maior do que os espetáculos teatrais apresentados na Broadway.

Não faltaram elementos que permitissem ao público identificar a relação anunciada do filme com o espetáculo da Broadway, além do título. Sob a direção de Jerome Robbins e Robert Wise, *WSS1961* aproveitou vários elementos de seu antecessor, como enredo, canções e coreografias:

A vontade [de Robbins] foi atendida em muitos aspectos. Em termos de escalação, Robbins sabia que quem ficava com o trabalho mais pesado em *West Side Story* eram os atores que faziam papel dos Sharks e dos Jets, que além de atuarem, cantavam e eram dançarinos. Por insistência dele, a maioria dos atores contratados para o filme já havia estado no elenco do musical para os palcos em Nova York ou Londres. Esses veteranos já sabiam a coreografia, sabiam como era trabalhar para Robbins. E, o que é mais importante, este os conhecia, sabia quais eram seus limites e do que eram capazes.<sup>146</sup> (BERSON, 2000, p. 162)

Dentre os atores do espetáculo da Broadway e do West End que reprisaram seus papéis no filme estavam Tommy Abbott no papel de Gee-Tar, Carole D'Andrea, que retornou como Velma, e Bill Bramley como Krupke. Segundo Berson (2011), “outros membros dos Jets e dos Sharks foram incluídos no elenco do filme, e alguns atores realocados em papéis diferentes dos que interpretaram no palco”<sup>147</sup>(BERSON, 2011, p. 162).

<sup>145</sup> The co-directors worked out a mutually agreeable division of labor. Robbins would direct all the film's musical segments, with Wise closely consulting, and Wise would handle the dramatic sequences with input from Robbins. Robbins also served as point man with his original *West Side Story* collaborators, keeping them apprised of the movie's progress and seeking their assistance when needed. The musical numbers would be shot mostly on Hollywood soundstages with settings designed by Boris Leven, a respected Russian-born art director whose visual scheme was as arresting and painterly in cinematic terms as designer Oliver Smith's sets had been for Broadway. But Wise was also determined to shoot an expanded version of the opening Prologue on location in Manhattan, on Jet's turf.

<sup>146</sup> He got his way on many things. When it came to casting, Robbins knew some of the heaviest lifters in *West Side Story* were the actor-singer dancers who played the Sharks and Jets. At his insistence, the majority of those hired for the screen had already appeared in his New York or London casts of the stage musical. The alumni knew the dances, the music, knew how to work under Robbins. More crucially, he knew them and what they could endure and were capable of.

<sup>147</sup> additional Jets and Sharks members were added to the movie cast, and some performers were reshuffled into different roles than the ones they played onstage.

Tony Mordente, que em *WSS1957* havia interpretado A-Rab, foi escalado como Action no filme. O papel de A-Rab foi então para David Winters, que havia interpretado Baby John na Broadway. Jay Norman, o membro dos Sharks Juano, tornou-se Pepe, também porto-riquenho. Dentre o elenco do West End, George Chakiris, que havia defendido Riff, foi escalado para *WSS1961* como nada menos que seu inimigo mortal, Bernardo. Outro veterano do West End foi David Bean, que viveu Big Deal nos palcos e posteriormente recebeu o papel de Tiger na produção de 1961. Tucker Smith, que segundo o site OVRTUR (OVRTUR... 2023) era substituto de Riff e de Big Deal na Broadway, e também tinha participado da turnê nacional do musical em 1959 como Big Deal

foi incumbido do papel inédito de Ice (baseado no personagem Diesel do espetáculo ao vivo). No filme, como se sabe, é Ice, e não Riff, que assume o posto de capitão dos Jets e lidera o número "Cool", após a morte de Riff.<sup>148</sup> (BERSON, 2011, p. 162)

Dos personagens adultos, apenas Bill Bramley repetiu seu papel da Broadway como sargento Krupke. Doc e Schrank foram para os veteranos de Hollywood Ned Glass e Simon Oakland.

Naquela época, aspectos como escalação de atores conhecidos, escolha de cenários, sucesso das músicas, eram fatores decisivos no sucesso de um filme, como ainda são, aliás. O talento do profissional nem sempre era prioridade, tampouco o *physique du rôle*. Questões como autenticidade e habilidades específicas dos atores também ficavam em segundo plano. Representatividade sequer era uma questão. Berson relata que, "no início da década de 1960, a fábrica de estrelas de Hollywood estava concentrada em preparar para seus filmes jovens atores e atrizes valorizados pela beleza e afinidade com as câmeras, e não por seu talento"<sup>149</sup> (BERSON, 2011, p. 170). Em outras palavras, ao escalar um ator ou atriz para um papel, o fato de serem reconhecidos e queridos pelo público importava mais do que a etnia, a nacionalidade, o domínio do idioma falado pelos personagens e a aptidão para o canto (no caso de um musical). Essa foi uma diferença significativa em relação a *WSS1957*: enquanto os atores do espetáculo na Broadway precisavam ser capazes de dançar, cantar e atuar, o cinema oferecia recursos para contornar a falta de uma ou mais habilidades de um ator.

<sup>148</sup> was tapped to handle the new role of Ice (based on the original Diesel in the live show). As noted, in the film, Ice, rather than Action, succeeds Riff as the Jets' captain and the leader of the rearranged "Cool" number after Riff's death.

<sup>149</sup> By the early 1960's, the Hollywood star machine was focused on grooming young movie actors prized for their looks and potential screen charisma, not their skill sets.

Um desses recursos era a dublagem das falas e músicas, utilizada caso a voz e o sotaque do profissional não agradasse. Era corriqueiro os estúdios escalarem para musicais atores e atrizes que não cantavam, usando cantores-fantasmas para dublá-los. O processo de *ghost-singing*, ou canto fantasma, era tão usual na época de *West Side Story* que muitas vezes era a norma, não a exceção, nesses tipos de trabalho.

Saul Chaplin, encarregado da parte musical, era mestre em combinar um rosto na tela com outra voz sem corpo [...] Chaplin aceitou o emprego em *West Side Story* ciente de que faria esse tipo de trabalho, e embora existissem cantores entre o elenco contratado, esse dom específico — o talento para o canto — não era um fator decisivo. Com a questão da etnia, os cineastas aderiram a convenções que faziam parte do cinema desde o início.<sup>150</sup> (BARRIOS, 2020, p. 46)

Diversos atores escalados apenas para *WSS1961*, sem terem passado antes pela Broadway, se beneficiaram dessa convenção. Às vezes, um ator conseguia usar a própria voz em uma canção, e precisava ser dublado em outra, que exigisse mais aptidão. Foi o caso de Russ Tamblyn, que forneceu a própria voz para “Gee, Officer Krupke”, mas foi dublado pelo colega Tucker Smith (Ice, no filme) em “The Jet Song”. Outro que teve a voz dublada foi Richard Beymer, que interpretou Tony. O ator relativamente iniciante, que até então era conhecido apenas por seu papel no filme *O diário de Anne Frank* (1959), não cantava, e suas canções foram dubladas pelo cantor e músico Jim Bryant. Além disso, alguns atores não foram dublados apenas nas canções, mas em falas, como Natalie Wood. Mesmo sendo caucasiana, norte-americana, de ascendência russa, e sem falar espanhol, a atriz foi escalada para o papel da porto-riquenha Maria. A atriz, que trabalhava desde os 4 anos de idade, era considerada veterana entre os atores escalados, com 49 filmes no currículo aos 20 anos. Quando *WSS1961* foi lançado, Natalie Wood era o nome de maior peso no elenco, tendo sido indicada ao Oscar por *Juventude Transviada* (1955).

Entretanto, segundo Barrios (2020), a atriz encontrou dois empecilhos: “Um deles era o sotaque porto-riquenho da Maria. Apesar das aulas e sugestões dadas por Rita Moreno e Yvonne Othon, a dificuldade com o sotaque persistiu por

<sup>150</sup> Saul Chaplin, the man in charge of musical matters, was one of the masters at matching an on-screen face with a disembodied voice. [...] Chaplin had signed on to *West Side Story* knowing that he was entrusted with this kind of work, and while the names of a few singers do appear in the casting notes, that particular gift—singing talent—was not the deciding factor. With the issue of ethnicity, the filmmakers were going with conventions that had been part of film from the very beginning.

toda a filmagem. [...] O outro problema era o canto”<sup>151</sup> (BARRIOS, 2020, p. 100), uma questão contornável na época e comum, tendo em vista que a capacitação de atores para filmes não enfatizava essa habilidade.

O problema era que, desde o início, “Wood estava convicta de que cantaria ‘Tonight’ e ‘I Feel Pretty’ (BERSON, 2011), e de que a cantora e dubladora Marni Nixon apenas prestaria alguma assistência em algumas notas mais altas (BARRIOS, 2020). Nixon era uma cantora-fantasma renomada que tinha, entre seus trabalhos, dublado a voz de Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (1961) e posteriormente, *My fair Lady* (1964) (BERSON, 2011, p. 170).

Os produtores, por sua vez, temendo a reação da principal estrela do filme ao saber que todas as suas cenas cantadas seriam dubladas, omitiram esse fato e deixaram que ela fizesse horas de treinamento de canto, em vão.

Assim que encerrou o trabalho em *Clamor do Sexo*, Wood começou a se preparar imediatamente. Mesmo para uma produção de grande escala, o novo filme apresentava uma lista impressionante de desafios. Dentre eles, ensaios de dança, provas de figurino, testes de cabelo e maquiagem e treinos para forjar um sotaque porto-riquenho convincente. E o mais importante, treino de voz. Determinada a usar a própria voz cantando nas telas, Wood começou a fazer longas, e às vezes extenuantes, aulas de canto com o professor Bobby Tucker. Ela já havia cantado na televisão, mas nunca em filmes. [...] Considerando a motivação de Natalie Wood, não é surpresa que desejasse cantar as canções de Maria.<sup>152</sup> (BARRIOS, 2020, p. 64)

Segundo Barrios (2020), o mal-entendido pode ter sido proposital, já que Saul Chaplin defendia o uso da dublagem e preferia não usar a voz de Wood, se pudesse evitar isso.

#### 4.2.1

### **Racismo e colorismo em Hollywood, e seu reflexo na adaptação de um clássico para o cinema**

<sup>151</sup> One was Maria’s Puerto Rican accent. In spite of coaching and suggestions from Rita Moreno and Yvonne Othon, she continued to struggle with the accent through the entire shoot. [...] The other issue was the singing.

<sup>152</sup> As soon as she finished work on *Splendor in the Grass*, Wood immediately began to prepare. Even for a large-scale blockbuster, the new film presented her with a formidable list of challenges. There would be dance rehearsals, wardrobe fittings, hair and makeup tests, and working on a convincing Puerto Rican accent. Also, crucially, voice training. Determined to do her own singing on-screen, she began long and sometimes grueling sessions with vocal coach Bobby Tucker. While she had not to that point sung in films, she had done so on television. [...] Given Wood’s career drive, it’s no surprise that she wanted to do Maria’s songs.

Conforme pode ser observado, a questão da dublagem está intimamente ligada ao racismo em Hollywood na década de 1950/1960, por alimentar e manter a demanda exclusiva por um elenco branco em seus filmes. As oportunidades de atuação para atores não-brancos em Hollywood já eram escassas, relegando-os a papéis de indígenas, jamais no protagonismo. E, conforme explicitado, os estúdios lançavam mão de recursos artificiais para preservar o *status quo*, ou seja, reservar os papéis principais para os atores caucasianos, em nome de manter o público e os investidores. O recurso da dublagem pode não ter sido desenvolvido para esse fim, mas invisibilizava os atores não-brancos até mesmo quando, em tese, um papel como de Maria ou Bernardo abriria margem para a diversidade racial, já que era simples (e financeiramente mais seguro) escalar um ator branco para o papel, maquiá-lo e, se o papel demandasse um sotaque específico, ele poderia ser inserido artificialmente, por um ator ou cantor que não seria visto pelo público.

Segundo Frances Negrón-Muntaner (2000), um dos principais motivos por trás da escalção de atores caucasianos como Natalie Wood e George Chakiris para papéis de porto-riquenhos era o racismo que permeava a sociedade entre as décadas de 1950 e 1960, ainda mais acentuado em Hollywood. Havia o temor de que a escalção de um ator ou atriz não branco para um papel protagonista, formando um casal considerado interracial, causaria incômodo no público e um possível boicote ao filme. Negrón-Muntaner elabora essa questão, ponderando que,

apesar de Jerome Robbins ter escalado vários anônimos para a versão da Broadway, Hollywood raramente assume esse risco, visto que pode afetar negativamente as bilheterias. Apesar da pele clara de Rita Moreno, devido à articulação, explícita na narrativa, de etnicidade como diferença racial, a união de Tony e Maria poderia ter causado mal-estar em 1961—mas não em 1941—visto que qualquer contato sexual entre os dois poderia ter, como resultado, uma relação interracial e filhos dessa relação. Uma das formas de amenizar esse mal-estar e de permitir que o público branco desfrutasse da sedução interracial sem as possíveis consequências era escalar uma atriz que todos soubessem ser branca. A troca interracial se torna um espetáculo seguro para o público branco.<sup>153</sup>(NEGRÓN-MUNTANER, 2000, p. 91-92)

<sup>153</sup> While Jerome Robbins cast many unknowns for the Broadway version, Hollywood rarely takes this risk, since it may hurt the box office. Despite the fact that Rita Moreno is light-skinned, given the narrative's overt articulation of ethnicity as racial difference, the union of Tony and Maria could have created anxiety in 1961—although not in 1941—as any sexual contact between them could have resulted in interracial love and offspring. One way to alleviate this anxiety and allow white audiences to enjoy the interracial seduction without its consequences was to cast an actress whom everyone knew to be white. The interracial exchange becomes a safe spectacle for white audiences.

No documentário *Something's Coming* (2021), Rita Moreno denunciou a situação que enfrentava antes de ser escalada para *WSS1961*. “Por muito tempo, me resignei. Eu odiava isso, só o que recebia eram papéis de garotas nativas da ilha, de indígenas ou de egípcias”<sup>154</sup> (SOMETHING’S... 2021, em tradução livre). Ou birmanesa, papel para o qual foi escalada no filme *O rei e eu* (1956), onde foi descoberta por Robbins. Segundo Moreno,

enquanto eu fizesse esse tipo de papel o tempo inteiro, eu teria problemas emocionais. Porque eu realmente não tinha noção de mim mesma. E não me sentia forte o suficiente para reclamar da situação, pra falar “Eu não quero fazer isso”. Então quando finalmente pude interpretar Anita, uma latina de verdade, pensei: este é o meu exemplo. Demorou um pouco — eu tinha quase trinta anos! Mas nunca tive medo desse papel. Porque ela era eu!<sup>155</sup> (SOMETHING’S... 2021)

Em *WSS1957* e *WSS1961*, o papel de Anita era o único para o qual foram escaladas atrizes com ascendência porto-riquenha, Chita Rivera e Rita Moreno, respectivamente. Das duas, apenas Rita Moreno nasceu de fato em Porto Rico. A solução encontrada na época para conferir aos atores semelhança com personagens de etnias distintas era maquiagem e câmera. Em *Something's Coming* (SOMETHING’S... 2021), Rita Moreno relata a experiência negativa com a maquiagem aplicada nos atores que faziam papel de porto-riquenhos em *WSS1961*, inclusive nela própria:

Eu detestava aquela maquiagem escura que usavam em todos os Sharks. Quer dizer, nós todos ficávamos quase do mesmo tom. Eu dizia: Meu Deus, odeio essa maquiagem! Por que tem que ser tão escura? Eu falava: Eu sou porto-riquenha! Por que não posso ter a minha cor? Realmente nem me ocorreu que isso mudaria com o tempo.<sup>156</sup> (SOMETHING’S... 2021)

De fato, a própria Rita Moreno representava os ventos da mudança, pois já em 1961 ela reivindicou alterações em aspectos do musical que, a seu ver, não funcionavam. Nem todas suas solicitações foram atendidas, a julgar pela

<sup>154</sup> For the longest time, I acquiesced. I hated it. I was offered nothing but island girls. Or American Indian. Or Egyptian girls.

<sup>155</sup> as long as I was doing these kind of roles all the time, I was always going to have emotional problems. Because I had really no sense of myself. And I didn't feel strong enough that I could speak up about the situation, to say “I don't wanna do this”. So when I finally got to play a genuine Latina, Anita, I thought: this is my role model. A little late in the day -- I was almost thirty! I never was afraid to depict her. Because it was me!

<sup>156</sup> I used to hate that very dark makeup that they used on all the Sharks. I mean, we were really almost one shade. And I said: God, I hate this makeup! Why does it have to be so dark? I said: I'm Puerto Rican! I said: why can't we be my color? It truly never occurred to me that times would change.

maquiagem uniforme que permaneceu. Mesmo assim, Moreno conquistou uma pequena vitória em termos de representação da população latina. Graças a ela, o trecho da letra de “America” que se referia a Porto Rico como uma “ilha feia repleta de doenças tropicais” foi substituído por algo menos depreciativo, como veremos mais adiante.

#### 4.2.2

#### “Em voz alta, parece melodia”: alterações nos números e letras de música para o filme

Seguindo a máxima de Hutcheon (2011) e Sanders (2006), toda adaptação envolve transposição, e o processo de transposição envolve alterações, no processo de mudança de um meio, ou de um gênero, para o outro. No caso em questão, a mudança de musical da Broadway para a tela, em *WSS1961*, acarretou também alterações nas letras das canções e na posição dos números musicais, a fim de atingir o efeito desejado. Nesta seção, as alterações visando a adequação temporal também ficam mais claras do que em outros elementos do filme.

Em *WSS1961*, os números musicais “America”, “Cool”, “I feel pretty” e “Gee, Officer Krupke” foram reorganizados, a fim de adequar o enredo ao meio e intensificar a emoção transmitida. “America” teve parte da letra alterada a pedido da atriz Rita Moreno, mas também para se adequar à mensagem transmitida no filme, diferente daquela de *WSS1957*, conforme veremos posteriormente, na seção dedicada à análise desse número musical.

Outras alterações em falas e letras de música feitas no curso da transposição de *West Side Story* dos palcos para o filme foram impostas pelos produtores. Certos trechos considerados de baixo calão foram eliminados e substituídos por outros menos controversos. Foi o caso do trecho “The whole ever mother-lovin street”<sup>157</sup> em “Jet Song”, em que “mother-loving”, por ser semi-eufemismo de um palavrão pesado na língua inglesa, segundo o Green’s Dictionary of Slang (GREEN’S... 2023), foi censurado e substituído por “The whole buggin’ever-lovin’ street”<sup>158</sup> no filme.

A letra de “America” composta para *WSS1957* era um embate entre as mulheres dos Sharks, Rosalía e Anita, sobre as dificuldades encontradas por elas em Porto Rico, comparadas às facilidades oferecidas pela vida nos Estados

<sup>157</sup> De toda essa pocilga de rua (em tradução livre)

<sup>158</sup> Toda a bodega dessa rua (em tradução livre)

Unidos, com energia elétrica, automóveis e infraestrutura. Em *WSS1961*, “America” é apresentada entre os números “Maria” e “Tonight”, que nos palcos eram consecutivos (BERSON, 2011, p. 175). Essa versão contrasta as vantagens e desvantagens encontradas pelos imigrantes latinos (especificamente porto-riquenhos) nos Estados Unidos com uma crítica à visão romântica dos imigrantes ao chegarem e à dura realidade que encontram. A crítica está presente sobretudo no diálogo que antecede à canção, em que todos os Sharks conversam sobre as diferenças entre tratamento dirigido a eles, de um lado, e a Jets como o Tony, de outro. Essa alteração representa uma ligeira mudança de perspectiva sobre a experiência dos imigrantes latinos nos Estados Unidos no século XX. A cena tem início logo após o baile, quando Anita e Bernardo discutem sobre a irmã dele:

ANITA  
 Você sabia que ela tem uma mãe? E um pai também.  
 BERNARDO  
 Que conhecem este país tão mal quanto ela.  
 ANITA  
 E você não sabe de nada! As garotas aqui podem se divertir à vontade. Ela está nos Estados Unidos da América!  
 BERNARDO  
 Porto Rico também fica na América!<sup>159</sup> (WEST...1961, em tradução livre)

Anita reclama da perspectiva da briga entre os Sharks e Jets, e de Bernardo usar a irmã como desculpa para piorar o clima de animosidade entre as duas gangues. Os dois encontram os demais Sharks na laje do prédio. “Eles usam Maria como desculpa para declarar a 3ª. Guerra Mundial”<sup>160</sup> (WEST... 1961, em tradução livre). Nessa discussão entre o casal, presenciada pelos porto-riquenhos, há uma exposição de informações. O público fica sabendo, por exemplo, a origem de Tony.

ANITA  
 Ela só estava dançando!  
 BERNARDO  
 Com um americano. Que na verdade é um polaco!  
 ANITA  
 Falou o *cucaracha*!<sup>161</sup> (WEST... 1961, em tradução livre)

---

<sup>159</sup> ANITA

You know she has a mother! Also a father.

BERNARDO

They do not know this country any better than she does.

ANITA

And you do not know it at all. Girls here are free to have fun. She is in America now!

BERNARDO

Puerto Rico is in America now!

<sup>160</sup> They use Maria as an excuse to start World War III

<sup>161</sup> ANITA

She was only dancing!”

Chino comenta sobre a profissão de Tony. Apesar de mais capacitado, Chino ganha metade do que Tony provavelmente ganha por mês.

CONSUELO  
E ele trabalha?  
CHINO  
É entregador!  
ANITA  
E você faz o quê?  
CHINO  
Sou assessor!  
BERNARDO  
Viu só, e o Chino recebe metade do que o polaco ganha na América.<sup>162</sup> (WEST... 1961, em tradução livre)

Nessa cena, há também uma crítica da situação dos porto-riquenhos nos Estados Unidos, mais difícil do que a dos Jets, com salários menores e empregos considerados inferiores. Desiludido com a realidade dos imigrantes, Bernardo repete um ditado da propaganda pró-assimilação, ouvido muitas vezes, e Anita faz coro com ele: “Seu pai é sueco, seu irmão polonês, mas se nasceu aqui, está bom pra vocês”<sup>163</sup> (WEST... 1961, em tradução livre). Em seguida, ele desabafa sobre a frustração dos seus sonhos e expectativas, e é alvo da zombaria dos demais.

BERNARDO  
Viemos como crianças,  
ANITA  
Acreditávamos, confiávamos, de coração aberto,  
CONSUELO  
De braços abertos  
ANITA  
Não tínhamos nada!  
BERNARDO

---

BERNARDO  
With an American. Who is really a Polack!

ANITA

Says the *spic!*

<sup>162</sup> CONSUELO

And he works?

CHINO

A delivery boy!

ANITA

And what are you?

CHINO

I'm an assistant!"

BERNARDO

See, and Chino makes half of what the Polack makes in America.

<sup>163</sup> BERNARDO AND ANITA

Your brother is a pole, your father is a Swede, but you were born here, that's all that you need.

Ah, mas isso ainda não temos! Só que um nada mais caro!<sup>164</sup>  
(WEST... 1961, em tradução livre)

Nessa versão da canção “America”, os homens participam, e o embate passa a ser liderado pelo casal Anita e Bernardo. Enquanto Anita e as mulheres oferecem a perspectiva pessimista sobre as dificuldades de morar em Porto Rico e o olhar romântico sobre as vantagens de viver nos Estados Unidos e ser americano, Bernardo e os Sharks rebatem com a realidade do tratamento recebido por eles nos Estados Unidos. Um possível motivo por trás dessa inclusão pode ter sido o intuito de humanizar os Sharks, dando a eles um pouco mais de voz e uma construção de personagens ligeiramente mais complexa, com o intuito de permitir ao espectador enxergar além do estereótipo do latino como membro de gangue.

O início da música “America” é alterado, passando a apresentar os sentimentos conflituosos de Anita sobre sua terra natal, com o lado positivo e o negativo. Parte dessa alteração foi feita a pedido da própria atriz Rita Moreno, que, sendo porto-riquenha, não teve coragem de cantar os versos depreciativos sobre a ilha. Segundo relato da atriz no documentário (SOMETHING’S... 2021),

[n]a véspera de começarmos a ensaiar, fui olhar para a letra da música e estava escrito: “*Puerto Rico/You ugly island/Island of tropic diseases*”. Eu engoli em seco. Aquilo era horrível. Eu pensei: “Eu não posso fazer isso. Não posso fazer isso com meu povo”. Cheguei bem perto de desistir. Mas dias depois, recebi um novo roteiro.<sup>165</sup> (SOMETHING’S... 2021)

A nova versão, que Rita Moreno aceitou cantar, ficou um pouco menos agressiva, ainda que continuasse depreciativa.

Puerto Rico,  
Minha razão de amar —  
Por mim, afunda no mar.  
Com furacões sempre a soprar  
E a população sempre crescendo,  
E sempre devendo,  
E o sol fervendo,  
E o povo derretendo.

---

<sup>164</sup> BERNARDO

We came like children,

ANITA

Believing, trusting with our hearts open,

CONSUELO

with our arms open

ANITA

We had nothing!

BERNARDO

Ah, we still have nothing! Only more expensive!

<sup>165</sup> One day before we actually started rehearsals, I looked at the score and there it is: “*Puerto Rico/You ugly island/Island of tropic diseases*”. And I went: gasp! And it felt awful. It felt horrible. And I thought: “I can’t do this. I can’t do this to my people”. I got to this close to not doing it. Within days, I got a new script.

Amo a ilha de Manhattan—  
Aceita, que é mais fácil!<sup>166</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1961, em  
tradução livre)

O refrão da música, que antes era cantado pelo coro de mulheres, sofreu uma pequena alteração, que impactou também o sentido. O verso “Por uma pequena taxa na América” dava um tom de ingenuidade, como se elas de fato acreditassem que tudo era mais barato, apenas com o pagamento de uma taxa módica.

Gosto de estar na América!  
Por mim, está bom na América!  
Tudo é de graça na América  
Por uma pequena taxa na América!<sup>167</sup> (BERNSTEIN;  
SONDHEIM, 1957, em tradução livre)

Ao transferir esse último verso para o coro de homens céticos, esse verso passa a ser irônico.

Ainda que o esquema rímico da canção seja mantido, o resto da letra é quase completamente diferente da sua versão anterior, a começar pelo tema, centrado nas vantagens e desvantagens de morar nos Estados Unidos. A infraestrutura, poder de compra, cartão de crédito, eletrodomésticos, arranha-céus, automóveis, ascensão da indústria, ainda são enaltecidos.

Esses pontos são contestados pelas desvantagens de ser imigrante latino nos Estados Unidos, tais como: ser cobrado a mais por ter sotaque e ser latino em “Basta olhar pra nós e eles cobram o dobro”<sup>168</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1961), em “Melhor se livrar do sotaque”<sup>169</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1961) e em “Mais portas batendo na nossa cara”<sup>170</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1961). Por fim, ao ouvirem que “a vida é um barato na América”<sup>171</sup>, Bernardo e os demais Sharks

---

<sup>166</sup> Puerto Rico,  
My heart's devotion—  
Let it sink back in the ocean.  
Always the hurricanes blowing,  
Always the population growing,  
And the money owing,  
And the sunlight streaming,  
And the natives steaming.

I like the island Manhattan—  
Smoke on your pipe and put that in!

<sup>167</sup> I like to be in America!  
Okay by me in America!

Everything free in America  
For a small fee in America

<sup>168</sup> One look at us and they charge twice

<sup>169</sup> Better get rid of your accent

<sup>170</sup> Lots of doors slamming in our face

<sup>171</sup> Life is all right in America

respondem “Se você é um branco na América”<sup>172</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1961). Em inglês, as construções *all right* e *all white* têm sons parecidos, aludindo à equiparação entre ser branco e estar bem. Em outras palavras, o sonho americano era diretamente associado à sua cor.

Na segunda parte da canção, as mulheres fazem referência a valores difundidos pela propaganda americana, como liberdade, orgulho e democracia, e são rebatidas pelos Sharks que, por sua vez, apresentam o lado sombrio dessa propaganda: que a liberdade não é igual para todos, apenas para uns poucos escolhidos.

ANITA E CONSUELO  
Aqui você é livre e tem orgulho.

BERNARDO  
Desde que fique no seu canto.

ANITA  
Livre pra ser o que quiser.

CORO HOMENS  
Pra ser garçom e engraxate.

BERNARDO  
Tudo é sujeira na América,  
Crime e propina na América,  
Dias terríveis na América.<sup>173</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1961,  
em tradução livre)

Por decisão de Jerome Robbins, o número musical “Cool” foi reposicionado para a cena após a briga entre os Jets e os Sharks, quando Bernardo é morto e Tony está desaparecido. Os Jets se encontram, menos Tony e Anybodys. Traumatizados e com os nervos à flor da pele, os rapazes começam a se voltar uns contra os outros. No meio da briga, Ice canta a canção “Cool” para acalmá-los e impedir que se precipitem. A cena acontece dentro de uma garagem escura e fechada, e dá vazão a toda a tensão que sentem.

---

<sup>172</sup> If you're all-white in America

<sup>173</sup> ANITA AND CONSUELO

Here you are free and you have pride.

BERNARDO

Long as you stay on your own side.

ANITA

Free to be anything you choose.

ALL BOYS

Free to wait tables and shine shoes.

BERNARDO

Everywhere grime in America,

Organized crime in America,

Terrible time in America.

Quem cantava esse número em *WSS1957* era Riff. O vocalista na versão de 1961, Ice, é um personagem inédito, inserido especialmente para o filme. A inversão na ordem das canções e dos intérpretes em *WSS1961* altera a compreensão da história. Em *WSS1957*, os envolvidos no número estão na expectativa de um acontecimento, e a canção representa um conselho de um amigo mais estratégico e calculista, para outro mais emotivo. Em *WSS1961*, passa a ser uma combinação entre apoio moral pós trauma, tensão e luto. O sentido de conselho é mantido, mas com tom de urgência, após ambos saberem o que está em jogo, o que se perdeu, e incertos quanto ao futuro que os espera.

Cara, cara, cara doido,  
Fica frio, cara.  
Tem um foguete no seu bolso,  
Fica gelado, cara.

Não esquentar,  
'Porque cara, as coisas  
Vão ficar mais difíceis.  
Vai com calma  
E meu rapaz,  
Você pode até morrer de velho! <sup>174</sup> (BERNSTEIN;  
SONDHEIM, 1961, em tradução livre)

Essa reorganização elevou a intensidade do número. Fica visível que Ice, o novo chefe dos Jets, está tentando acalmar a si mesmo, ao mesmo tempo que procura tranquilizar os companheiros.

A câmera sabe como dançar com os bailarinos aqui [...]. E eles parecem vir de todas as direções e avançar, ziguezagueando e explodindo na tela. Apesar disso, o número não deixa de ter a característica dos melhores trabalhos de Robbins, que é a de ser voltado para o personagem: o anseio por conter o medo, a dor e a sede de sangue está escrito na expressão agitada dos dançarinos.<sup>175</sup> (BERSON, 2011, p. 173)

---

<sup>174</sup> Boy, boy, crazy boy,  
Get cool, boy.  
Got a rocket,  
In your pocket,  
Keep coolly cool, boy.

Don't get hot,  
'Cause man, you got  
Some high times ahead.  
Take it slow  
And, Daddy-o,  
You can live it up and die in bed!

<sup>175</sup> The camera knows how to dance with the dancers here [...]. And the dancers appear to be coming at us from every direction, weaving and exploding all over the screen. Yet, the number is still, like all of Robbins' best work, character driven: written on the agitated faces of those dancing is their struggle to contain their fear, grief, and blood-lust.

O número “I feel pretty” também foi reorganizado. Em *WSS1957* a canção vinha logo depois da briga, e tinha um efeito de ironia cruel, pois enquanto Maria parecia exultante por ter conhecido Tony, o público sabia de antemão que esse romance estava fadado ao fracasso. Na produção para a Broadway, a posição da canção também traçava um paralelo com a cena de *Romeu e Julieta* em que Julieta aguarda ansiosa, após o casamento com Romeu, que o dia passe rápido para que chegue a noite de núpcias, alheia ao fato de que ele estava sendo exilado por matar Teobaldo naquela mesma tarde.

Eis que a mansão do amor, por lei, é minha,  
 Porém, não a possuo; e, possuída,  
 Não desfrutei a posse. Ah, imenso tédio  
 Entorpece este dia; é como a véspera  
 De festa a uma criança impaciente  
 Que quer inaugurar as roupas novas. (III.ii.32-37)

Por outro lado, em *WSS1961*, o efeito irônico se perde e dá lugar à exposição da personalidade de Maria e da sua reação após conhecer o rapaz. O reposicionamento da canção no filme também se reflete na troca de uma palavra na letra que explicita o horário em que a ação acontece.

Me sinto linda,  
 Oh tão linda,  
 Tão linda e espirituosa e reluzente,  
 E sinto pena  
 De quem não seja eu esta **noite**.<sup>176</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM,  
 1957, em tradução livre, grifo meu)

A estrofe acima dá lugar a uma nova, com os versos aludindo a qualquer horário do dia, e com a palavra *gay*, alegre, rimando com *today*.

Me sinto linda,  
 Oh tão linda,  
 Tão linda e espirituosa e **alegre**,  
 E sinto pena  
 De quem não seja eu **hoje**.<sup>177</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM,  
 1961, em tradução livre, grifo meu)

---

<sup>176</sup> I feel pretty,  
 Oh so pretty,  
 I feel pretty and witty and **bright**,  
 And I pity  
 Any girl who isn't me **tonight**.

<sup>177</sup> I feel pretty,  
 Oh so pretty,  
 I feel pretty and witty and **gay**,  
 And I pity  
 Any girl who isn't me **today**.

O número “Gee, Officer Krupke”, por sua vez, troca de posição com “Cool” e passa para a cena do primeiro ato em que o número “Cool” era apresentado em *WSS1957*. A cena satírica representa um alívio cômico, e ao situá-la no primeiro ato, os diretores parecem ter optado por deixar a tensão se acumular até a explosão liderada por Ice em “Cool”, em vez de quebrar, com humor, a tensão da cena após a morte de Riff e Bernardo. Segundo Berson (2011, p. 175), essa troca agradou a Sondheim, que achava o número cômico inverossímil, por considerar que jovens assustados após testemunhar duas mortes dificilmente conseguiriam rir de qualquer situação.

Há uma alteração na letra, imposta pelo estúdio por ter conteúdo considerado vulgar e aludir a palavras de baixo calão abreviadas, como S.O.B. (abreviação em inglês de *son of a bitch*), equivalente a F.D.P, em português. Sendo assim, o trecho

Papai é um babaca,  
Mamãe FDP  
Meu vô é cachaceiro,  
Minha avó curte um chá.<sup>178</sup> (BERNSTEIN; SONDEIM, 1957,  
em tradução livre)

foi alterado para fazer referência apenas a violência doméstica, que aparentemente não era controversa para os padrões da época.

RIFF  
Meu pai surra minha mãe,  
Minha mãe vem me espancar,  
Vovô é comunista,  
Minha avó curte um chá.<sup>179</sup> (BERNSTEIN; SONDEIM, 1957,  
em tradução livre)

Além disso, o filme faz referência ao comunismo, que traz um elemento de humor pela referência à ameaça vermelha e à caça às bruxas em Hollywood durante a vigência da cruzada anticomunista do Senador Joseph McCarthy, em 1947, popularmente conhecida como macarthismo. Além disso, alude ao fato de que muitos imigrantes poloneses (judeus ou não) eram comunistas.

No trecho a seguir, que não será traduzido para focar na estrutura em inglês, é possível observar mais uma alteração imposta pelo estúdio na produção de

---

<sup>178</sup> My father is a bastard,  
My ma's an S.O.B.  
My grandpa's always plastered,  
My grandma pushes tea.  
<sup>179</sup> My Daddy beats my Mommy,  
My Mommy clobbers me,  
My Grandpa is a Commie,  
My Grandma pushes tea.

*WSS1961*. Nesse primeiro trecho em destaque, da peça musical *WSS1957*, o segundo e o quarto versos rimam nas palavras *buck* e *schmuck*.

ACTION  
 Dear kindly social worker,  
 They say go earn a **buck**.  
 Like be a soda jerker,  
 Which means like be a **schmuck**.  
 It's not I'm anti-social,  
 I'm only anti-work.  
 Gloryosky, that's why I'm a **jerk!** (BERNSTEIN; SONDHEIM,  
 1957, grifo meu)

Esse trecho foi alterado porque a palavra *schmuck*, derivada do iídiche, foi considerada de baixo calão por ser um xingamento que aludia ao órgão sexual masculino e, portanto, tinha potencial controverso. O uso da palavra *jerk*, um xingamento que alude à masturbação masculina, potencializa esse efeito (juntamente com *jerker*). Para o filme, esses versos foram substituídos por outros, com as rimas em *job*<sup>180</sup> e *slob*.

RIFF  
 Dear kindly social worker,  
 They tell me get a **job**,  
 Like be a soda **jerker**,  
 Which means like be a **slob**.  
 It's not I'm anti-social,  
 I'm only anti-work.  
 Gloryosky, that's why I'm a **jerk!** (BERNSTEIN; SONDHEIM,  
 1961, grifo meu)

Esses elementos exemplificam as exigências do estúdio e a tendência de Hollywood a refletir o grau de conservadorismo da sociedade na década de 1960, maior do que no meio teatral.

#### 4.2.3

#### **“Uma vez gravado em película, está gravado para sempre”: o perfeccionismo de Robbins e suas consequências práticas**

Segundo Barrios (2020), as diferenças observadas em *WSS1961*, em relação a *WSS1957*, começam antes mesmo das gravações. Se, na Broadway, Jerome Robbins treinava e dirigia seus atores com um perfeccionismo obsessivo, nos filmes essa dedicação foi elevada à máxima potência.

<sup>180</sup> Segundo o site Sex-lexis (SEX-LEXIS, 2016), a palavra *job* também faz referência, embora bem mais sutil, ao ato sexual.

Por mais de dois meses antes do início das filmagens em Manhattan, Robbins ficou na Califórnia ensaiando com os Jets e os Sharks, que passaram a incluir Tamblin e Chakiris. Todos os dias, de manhã, o assistente Howard Jeffrey fazia o aquecimento com os dançarinos, e depois Robbins assumia, para treinarem a coreografia. Com o rigor de sempre, às vezes obsessivo, ele repetia, levava ao limite, criticava e criava. Para pontuar o perfeccionismo, ele repetia frequentemente: “Uma vez gravado em película, está gravado para sempre”. Assim como fazia nos ensaios para o palco, ele estimulava a competição e segregação, e até animosidade entre os dois grupos, por acreditar, com razão, que isso imprimia mais vigor e convicção aos passos de dança. Assim como no palco, no filme a caracterização dos Jets era mais complexa do que a dos Sharks. Eles tinham mais tempo de palco (e de tela), e motivações mais definidas. Foi assim que Laurents e Robbins criaram o material originalmente, sem um viés deliberado, ainda que houvesse, inevitavelmente, uma parcialidade.<sup>181</sup> (BARRIOS, 2020, p. 78)

É interessante observar que, na adaptação de 2021, tal parcialidade inconsciente seria revista e alterada a favor dos Sharks, uma mudança de perspectiva que acompanhou a mentalidade vigente no contexto de recepção.

Outra diferença marcante entre o espetáculo para o palco e o filme era o cenário realista. Berson (2011) salienta que o Prólogo, ou abertura, foi filmado nas ruas desertas do West Side, em Nova York, depois que os habitantes foram despejados para a construção do Lincoln Center of the Performing Arts, iniciada em 1959. Berson observa que os cortiços já haviam sido abandonados, mas só foram demolidos após o término das filmagens (BERSON, 2011).

Além das vantagens apresentadas pelos cenários realistas e pelas tomadas aéreas, a mudança de olhar do espectador das cadeiras de um teatro para as lentes das câmeras abria possibilidades para fechar o foco nas expressões dos atores. Fosse como fosse, o perfeccionismo, o rigor extremo e a dedicação agressiva de Jeremy Robbins ao dirigir o filme, sujeitando os atores ao calor intenso, a gritos e abusos verbais até o limite de sua resistência, renderam frutos, na forma de

uma abundância artística de tomadas vivas e impressionantes feitas de uma gama caleidoscópica de ângulos. Foi cavada uma

<sup>181</sup> For more than two months prior to the start of the Manhattan shoot, Robbins had been in California rehearsing his Jets and Sharks, which eventually included Tamblin and Chakiris. Each morning, assistant Howard Jeffrey took the dancers through warm-ups, after which Robbins stepped in to work on the actual choreography. With typical rigor and occasional obsessiveness, he drilled and pushed and criticized and created. Punctuating his drive for perfection was a motto he repeated frequently: “Once it’s on film it’s there forever.” As in the stage rehearsals, he encouraged competition and segregation, even animosity, between the two gang groups, correctly believing that this gave the dancing heightened vigor and conviction. On film, as on the stage, the characterizations of the Jets were delineated far more fully than those of the Sharks. They had more stage (and then screen) time, as well as better defined motivations. Such was the way Laurents and Robbins had shaped the material originally, without deliberate bias but with, inevitably, a kind of slant.

trincheira para filmar os atores no nível do solo. Câmeras eram posicionadas em guias para capturar as cenas a partir de uma perspectiva aérea. Os planos gerais, médios e fechados dos dançarinos exibiam a coreografia animada e a energia vibrante de diferentes formas — no nível dos pés, dos joelhos, do alto, de perto, em plano inclinado.<sup>182</sup> (BERSON, 2000, p. 169)

Em outras palavras, Robert Wise pôde contar com uma abundância de imagens para serem escolhidas durante a edição. O resultado pode ser visto, por exemplo, na abertura de 5 minutos de duração, o dobro do que era no palco, com trechos instrumentais das músicas que compõem a trilha sonora tocados enquanto a tela muda de cor, um elemento ausente no espetáculo de 1957.

A cena tem início com o assobio, marca registrada do filme, sinal sonoro emitido pelos Jets para avisar que estão no território. Em seguida, a versão instrumental da canção “Tonight (Quintet)” começa a tocar, seguida por “Tonight”, depois por “Maria”, e por fim “Mambo”, até aparecer o *lettering* do título contra a tela azul, no formato do contorno da ilha de Manhattan em Nova York.



Figura 1 - Lettering de West Side Story (1961)

Há uma tomada aérea de pontos da cidade, como o cais, a ponte do Brooklyn, passando por viadutos, estádios, prédios, até a câmera fechar o *zoom* no micro, se aproximando de uma quadra de rua até chegar no local onde os Jets estão reunidos, em um canto, estalando os dedos.

---

<sup>182</sup> An artistic bonanza of vivid, arresting shots from a kaleidoscopic array of angles. A trench was dug to shoot the performers at ground level. Cameras perched on cranes captured the action from a bird's eye perspective. Close-ups and long and medium shots of the dancers showed off the propulsive choreography, the swaggering physicality in different ways — at foot level, knee level, from high above, up close, at a tilt.

Berson (2011) descreve a forma como a cena inicial exprime as dimensões do conflito territorial entre os Jets e Sharks com mais detalhes do que no palco:

À medida que [os Jets] desfilam, dançam, interrompem uma partida de basquete, tomam as ruas, estabelecem seus limites e com o andar e o olhar, mostram, para todos que encontram, que mandam no bairro. Até que os Sharks aparecem, perturbando a ilusão de autoridade dos Jets. Os rapazes porto-riquenhos marcam seu território com passos de dança. Ao som da música animada e agitada de Bernstein, o clima esquenta, e o confronto se transforma em troca de cuspes, xingamentos e agressões físicas explosivas. O que se segue é uma cena de perseguição pelas ruas, com pedras sendo atiradas entre eles em um terreno de demolição e, por fim, uma troca de socos interrompida apenas com um apito policial. Por melhor que seja nos palcos, nas telas o prólogo ganha mais velocidade, intensidade, sensação de perigo e, acima de tudo, uma forte noção de cenário.<sup>183</sup> (BERSON, 2011, p. 172-173)

A autora (BERSON, 2011) assinala que o padrão de movimentos dos dançarinos, a forma como as tomadas foram feitas, de ângulos como uma grade de arame na quadra, e a batida da música ao fundo são elementos que ajudam a estabelecer imediatamente a tensão pungente entre arte e realismo.

No entanto, essa dedicação cobrou seu preço. O perfeccionismo de Robbins veio às custas de gastos exorbitantes, considerados financeiramente irresponsáveis. “Quando a companhia voltou para Los Angeles, *West Side Story* estava sangrando dinheiro e com um mês de atraso no cronograma”<sup>184</sup> (BERSON, 2011, p. 169). Diante desses problemas, os produtores acabaram por demitir Robbins no meio das filmagens. Em setembro Robbins dirigiu os números “America” e “Cool”, mas no mês seguinte, antes mesmo da cena de dança no ginásio ter sido concluída, ele foi demitido, para espanto geral e consternação do elenco e da equipe. Porém, apesar de não poder comparecer ao estúdio, ele se manteve presente, opinando em cenas, sugerindo reedições e influenciando o próprio perfeccionismo de Robert Wise.

Quando as filmagens finalmente foram concluídas em 1961, somente sob o comando de Robert Wise, o orçamento do filme chegou a US\$ 6 milhões, US\$ 2 milhões a mais do que o limite. Ainda assim, *WSS1961* foi um grande sucesso

---

<sup>183</sup> as they strut, dance, leap, disrupt a basketball game, own the streets, mark their boundaries, and with swagger and glare let everyone they encounter know who's boss in this neighborhood. But then the Sharks appear, disturbing the Jets' sense of dominance. The Puerto Rican boys mark out their terrain with dancing. Egged on by Bernstein's rollicking, rampaging music, tensions brittle and knockabout confrontations escalate into spitting, name calling, and combusive collisions. Then comes an exciting street chase, a rock fight in a bleak demolition site, and finally, a brawling punchfest cut short only by a piercing police whistle. As great as it is in the theater, the screen Prologue gains speed, exhilaration, danger, and most of all, a potent sense of place.

<sup>184</sup> By the time the company jetted back to Los Angeles, *West Side Story* was bleeding money and a month behind schedule

de bilheteria, indicado para vários prêmios. Ganhou um Grammy de *Melhor* Álbum de *Trilha Sonora* – Elenco Original. O filme também recebeu indicações para o Globo de Ouro em sete categorias, e ganhou três estatuetas: Melhor filme (Musical), Melhor Atriz Coadjuvante (Rita Moreno) e Melhor Ator Coadjuvante (George Chakiris). Além disso, foi recordista em número de Oscars em 1962, com um total de onze indicações, dez estatuetas e um prêmio honorário para Jerome Robbins, por seu trabalho na indústria cinematográfica. As indicações, e categorias premiadas, foram as seguintes, segundo o site West Side Story (WEST... 2020):

Melhor filme – Robert Wise, produtor  
 Melhor Diretor – Robert Wise e Jerome Robbins  
 Melhor Ator Coadjuvante – George Chakiris  
 Melhor Atriz Coadjuvante – Rita Moreno  
 Melhor Direção de Arte–Design de Produção (Cores) – Victor A. Gangelin e Boris Leven  
 Melhor Fotografia (Cores) – Daniel L. Fapp  
 Melhor Figurino (Cores) – Irene Sharaff  
 Melhor Edição – Thomas Stanford  
 Melhor Trilha Sonora Original – Saul Chaplin, Johnny Green, Irwin Kostal e Sid Ramin  
 Melhor Som – Fred Hynes (Todd-AO SSD) e Gordon E. Sawyer (Samuel Goldwyn SSD)

#### **Indicações:**

Melhor Roteiro Adaptado – Ernest Lehman

Segundo Gould e Tahmasebian, “o passado não existe apenas para nos ensinar lições, mas também para possibilitar que os ativistas consigam realizar no presente o que as gerações anteriores não conseguiram”<sup>185</sup> (GOULD; TAHMASEBIAN, 2020, p. 4). Em outras palavras, sem o conhecimento construído no passado, não haveria conquistas no presente. Isso se aplica a adaptações de uma obra, e ao modo como elas contribuem para novas releituras, com olhares contemporâneos.

É importante ressaltar que, mesmo examinando o conservadorismo de Hollywood e as práticas controversas da indústria cinematográfica por uma perspectiva do século XXI, especialmente em comparação com o meio teatral na mesma época, os dados apresentados neste capítulo apontam para uma

---

<sup>185</sup> The past exists not only to give us lessons, but also to make it possible for activists to bring to fruition in the present what past generations failed to achieve in the past.

transformação, ainda que tímida e insuficiente, na mentalidade da sociedade e na representação dos imigrantes de *WSS1957* para *WSS1961*.

Observa-se, em *WSS1961*, uma intenção de aprofundar a construção das motivações dos Sharks por meio de alterações nas letras das músicas, de diálogos expositivos e da tradução da informação dos libretos para as cenas; na troca de nomes de membros dos Sharks por nomes hispânicos; e até mesmo na ordem das músicas. As ferramentas disponíveis para o pensamento da época tiveram seu papel ao contar a história naquele meio da forma como o diretor e o estúdio julgaram mais eficiente na ocasião. Prova disso foi a recepção positiva que o filme teve entre a mídia e os críticos. Linda Hutcheon já apresentava uma visão não maniqueísta e não essencialista das adaptações, situando o engajamento do espectador com a obra no tempo e no contexto de produção, “dentro de uma dada sociedade em específico e de uma cultura maior” (HUTCHEON, 2011, p. 54). A perspectiva de Hutcheon é especialmente relevante, por se relacionar com a forma como *WSS1957* e *WSS1961* ocorrem em diferentes contextos e meios, e também por apresentar um entendimento de que uma adaptação com um caráter mais revisionista, como é o caso de *WSS2021*, não precisa necessariamente representar a anulação — ou “cancelamento”, para usar um termo atual — de suas antecessoras, as quais têm sua importância em cada meio e contexto temporal e social.

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto — isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo — podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. Como reagimos hoje, por exemplo, quando um diretor do sexo masculino adapta o romance de uma mulher, ou quando um diretor americano adapta um romance britânico, ou quando as duas coisas acontecem ao mesmo tempo. (HUTCHEON, 2011, p. 54)

O intuito desejado com a apresentação das especificidades de Hollywood e das práticas de adaptação para o cinema no início da segunda metade do século XX é justamente ressaltar a forma como essas práticas eram conduzidas em seu tempo e contexto e o que elas representavam para aquela sociedade.

Hutcheon afirma que “ao trocar as culturas e, por conseguinte, em alguns casos, também as línguas, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção (HUTCHEON, 2011, p. 54). A perspectiva de Hutcheon dialoga com o fato de que *WSS1961* continha elementos incômodos que precisavam ser revisitados e atualizados, o que

aconteceu na releitura de Steven Spielberg em *WSS2021*. Não porque *WSS1957* e *WSS1961* devessem deixar de existir ou porque não tivessem seus méritos, mas porque as práticas de Hollywood em 1961 eram imbuídas de visões de mundo consideradas obsoletas no âmbito do novo contexto de recepção. Os demais elementos que, ao olhar de Spielberg, podiam ser aproveitados, como as letras de *WSS1957*, a ordem de algumas canções e os recursos inovadores trazidos pelo cinema em 1961, como o olhar de Robbins para o uso das câmeras para contar uma história, foram combinados com os recursos e a mentalidade vigentes no século XXI, como veremos no capítulo a seguir.

## 5

# **WSS2021 e a transformação da narrativa sobre os imigrantes**

### 5.1

#### **O *Zeitgeist* do novo século**

O século XXI representa um olhar diferenciado para questões de tradução e adaptação. Michaela Wolf (2012) descreve as viradas pelas quais os Estudos de Tradução passaram desde a década de 1960, quando *WSS1957* e *WSS1961* foram lançados. A atividade tradutória e o estudo da tradução eram vistos como uma ramificação da literatura comparada, passando pela “virada cultural” na década de 1990, pela ‘virada sociológica’ e a ‘virada do poder’ na década de 2000<sup>186</sup> (WOLF, 2012, p. 129), até a proposta de constituição do subcampo dos Estudos do Tradutor, por Andrew Chesterman (2009).

Com a virada cultural, os olhares do tradutor e do pesquisador de tradução passam a transcender os aspectos estritamente linguísticos da tradução, voltando-se para a cultura do país de recepção, levando em conta fatores como a época em que tais traduções foram publicadas, a transformação do mercado, as exigências estilísticas de cada período, a forma como o autor e sua obra são vistos em cada contexto, a forma como o assunto se relaciona ao período histórico em que a tradução se situa, a expertise do tradutor e seu prestígio no contexto de recepção, e os diferentes agentes da tradução, entre outros (LEFEVERE; BASSNETT, 1990). Lefevere e Bassnett questionaram a ideia de padrões absolutos na tradução, e postularam que “traduções produzidas em épocas distintas costumam ser feitas em condições diferentes, e ficam diferentes de anteriores, sem que isso seja um reflexo da sua qualidade”<sup>187</sup> (LEFEVERE; BASSNETT, 1990, p. 5).

*WSS2021* ilustra os argumentos de Lefevere e Bassnett (1990), além de se relacionar com a visão não-maniqueísta de Linda Hutcheon sobre o ato de adaptar, em que

as escolhas são feitas, como visto, com base em diversos fatores, incluindo convenções de gênero ou mídia, engajamento

---

<sup>186</sup> cultural turn” in the 1990s, to the “sociological turn” and the “power turn” in the 2000s

<sup>187</sup> Translations made at different times therefore tend to be made under different conditions and to turn out differently, not because they are good or bad

político e história pessoal e pública. As decisões são feitas num contexto criativo e interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. (HUTCHEON, 2011, p.152-153)

O contexto de recepção existente em 2021, época em que a adaptação mais recente de *West Side Story* estava sendo produzida, era bem distinto daquele das décadas de 1950 e 1960. O olhar para questões como racismo e xenofobia, e a narrativa pública acerca dos imigrantes, em contraste com um declínio na propaganda da assimilação, também se tornam mais marcados. A presença de histórias não estereotipadas sobre personagens não brancos na mídia, que já se insinuava timidamente no início dos anos 2000 em filmes como *Espanglês* (2004), passa ao primeiro plano, até chegar ao protagonismo em séries como *One day at a time* (2017-2020) e *Fresh off the boat* (2015-2020), e filmes como *In the Heights* (2021) e *Podres de Ricos* (2018), em que esse protagonismo transcende a narrativa a respeito de imigrantes e dos conflitos encontrados por eles. O procedimento preferencial nos dias de hoje é o de escalar atores não brancos em papéis adequados às suas respectivas etnias, fugindo, ao mesmo tempo, de estereótipos vinculados à sua ascendência.

Há, atualmente, uma abundância de remakes e adaptações cinematográficas, com recepções variadas, com o intuito de promover essa representatividade étnica onde ela estava ausente, ou presente de forma velada, no contexto de produção original ou no texto-fonte. Dentre os exemplos, é possível citar produções recentes, como a série estadunidense *Bridgerton* (2020 - ), adaptada da série de livros *Os Bridgerton* (2000-2006), escrita por Julia Quinn. Na adaptação de Shonda Rhimes, há uma inclusão dos atores e atrizes não brancos Regé-Jean Page, Golda Rosheuval, Adjoa Andoh, Simone Ashley e Charithra Chandran interpretando papéis de destaque na pele de personagens poderosos como duques, rainhas e debutantes nobres, uma representatividade ausente nos livros.

A série da Netflix *Wandinha* (2022 - ) traz os personagens da Família Addams, que foram criados por Charles Addams em 1938, em mais uma adaptação, dentre as muitas da história, entre vídeo games, séries de TV e filmes, ao longo dos séculos XX e XXI. Na adaptação de 2022, a família título sofre uma repaginada, e passa a ser interpretada por atores latinos, como Luiz Guzmán, Jenna Ortega, Issac Ordonez e Fred Armisen.

É importante salientar que a ascendência latina da família não é necessariamente reflexo dos dias atuais, nem uma invenção dos criadores da série, visto que o nome do patriarca, Gomez, é de origem hispânica.

Para refletir a ascendência hispânica de Gomez Addams, o ator porto-riquenho Raul Julia foi escalado, consolidando o personagem como latino, o que tornava seus dois filhos birraciais. Desde a atuação de Julia, o papel de Gomez tem sido geralmente reservado para atores latinos, dentre os quais Oscar Isaac, como dublador das animações de 2019 e 2021. Ironicamente, apesar da origem de Gomez ser latina há quase meio século, foi apenas na série de 2022 *Wandinha* que atores latinos também foram escalados para os papéis dos dois filhos.<sup>188</sup> (DARCY, 2022)

Somada a isso, observa-se, atualmente, uma tendência ao ativismo por parte de atores não-brancos, os quais se recusam a aceitar papéis que perpetuem estereótipos vinculados à sua etnia, e usam sua voz nesse sentido. A atriz Jenna Ortega foi uma que se tornou notória por se fazer ouvir, ao utilizar sua posição para advogar a favor da população latina e seus atores, e contra a retórica anti-imigração. Na revista *Forbes*, a atriz de ascendência mexicana e porto-riquenha falou sobre representatividade latina no cinema e sobre a declaração política feita por ela, no prêmio Radio Disney Music Awards de 2018. Na reportagem, Penelope King (KING, 2018) relata que

Ortega vestiu uma jaqueta customizada especialmente [para o evento] com as palavras, “I Do Care, And U Should Too” (Eu me importo sim, e você também deveria se importar) estampadas nas costas. O ato foi em resposta a uma jaqueta que Melania Trump havia usado — durante uma viagem para visitar crianças mantidas longe dos pais em McAllen, Texas — com a declaração ‘I Really Don’t Care. Do U?’ (Eu realmente não me importo. E você?) estampada.<sup>189</sup> (KING, 2018)

A atriz também falou sobre a escassez ainda persistente de papéis oferecidos a profissionais da comunidade latina: “[é] bastante evidente que a minha etnia não é bem representada nos filmes”<sup>190</sup> (KING, 2018). No intuito de reverter esse quadro, Jenna Ortega tem escolhido apenas papéis que não perpetuem estereótipos sobre latinos, conforme explicou para Emma Baty (2021), da revista online *Metropolitan*:

<sup>188</sup> To reflect his Spanish-speaking heritage, Puerto Rican actor Raul Julia was cast as Gomez Addams, effectively cementing him as a Latine character, which effectively made his two children biracial. Since Julia’s portrayal, Gomez has been mostly cast with Latine actors, including Oscar Isaac for the 2019 and 2021 *Addams Family* animated films. Ironically, despite Gomez being Latine for nearly half of a century, it wasn’t until the 2022 *Wednesday* series that the casting for his two children also matched their Latine heritage.

<sup>189</sup> Ortega wore a jacket she had especially made, with the words, “I Do Care, And U Should Too,” printed on the back. This was in response to a jacket that Melania Trump wore - while traveling to visit some of the children being housed without their parents in McAllen, Texas - with the words “I Really Don’t Care. Do U?” printed on it.

<sup>190</sup> It’s pretty evident that my ethnicity isn’t well represented in today’s film

Sinto que a comunidade latina [...] não costuma aparecer muito diante das câmeras, em geral. Mas também [quando aparece] nem sempre é de forma positiva. Eu não quero jamais fazer papel de empregada doméstica, nem de filha de chefe de cartel. Prefiro muito mais interpretar uma personagem forte, poderosa, de forma positiva.<sup>191</sup> (BATY, 2021)

O posicionamento da atriz Jenna Ortega reflete bastante o *Zeitgeist* atual, o espírito da época, que aqui corresponde à terceira década do século XXI. Houve uma transformação das práticas e posturas controversas adotadas por profissionais da indústria em Hollywood na segunda metade do século XX, como atores, diretores e equipe criativa, observando-se o aumento no número de atores não brancos que foram gradativamente assumindo uma postura não subserviente na indústria cinematográfica e tomando mais espaço na mídia, inclusive atendendo a uma demanda do público por representatividade na mídia, com recursos e equipes investidos nesses esforços. Nesse cenário, práticas como o *black face* (e *brown face*) e *whitewashing*, nome dado quando se escala um ator caucasiano para um papel de um personagem não branco, passaram a ter consequências negativas concretas na bilheteria, podendo representar o fracasso daquele filme.

Dois exemplos foram as adaptações cinematográficas *Ghost in the Shell* (2017) do diretor Rupert Sanders, a partir dos quadrinhos homônimos, e *O último mestre do ar* (2010), dirigido por M. Night Shyamalan, ambas produções controversas por adotarem *whitewashing*. No primeiro, Scarlett Johansson enfrentou críticas por interpretar a personagem asiática Motoko Kusanagi. No filme de 2010, adaptação do anime *Avatar, the last airbender* (2005-2008), Shyamalan tornou-se alvo da ira dos fãs porque, além de condensar em 1h43s uma temporada de 20 episódios, com 20 minutos cada, desfez o avanço que o anime representava em termos de representatividade. A animação, notável pela forte influência da arte, da cultura e da mitologia do leste asiático, havia tido altos índices de aprovação crítica e popularidade no mundo inteiro, por contar uma história que fugia de tudo que fosse ocidental<sup>192</sup> (ADITYA, 2021). Uma das escolhas mais malvistas de Shyamalan foi escalar atores caucasianos norte-americanos para os papéis do tibetano Aang, e de Katara e Sokka, personagens baseados no povo Inuit.

<sup>191</sup> I feel like the Latinx community, [...] they're not often shown on camera in general. But they're also oftentimes not shown in a positive light. I never want to play a maid and I never want to play a cartel leader's daughter. I would much rather play a person of power, a powerful character in a positive way.

<sup>192</sup> Notable for being heavily influenced by Eastern Asian art, culture, and mythology, the show garnered worldwide critical acclaim and popularity for telling a story that was free of anything Occidental.

Segundo Hutcheon, “mudanças no enfoque ou no ponto de vista da história adaptada podem conduzir a diferenças significativas” (HUTCHEON, 2011, p.34). O filme de Steven Spielberg mostra um reflexo dessa transformação. Talvez essa seja a diferença mais marcante em *WSS2021* com relação a *WSS1957* e *WSS1961*: a mudança de foco, possibilitada pelo contexto cultural e sociopolítico do início do século XXI, rege grande parte das alterações feitas nesta adaptação.

Há, em *WSS2021*, alterações feitas no enredo, no sentido de identificar a narrativa do filme (e, com sorte, também a metanarrativa existente nos Estados Unidos) sobre os imigrantes latinos, buscando transformá-la e subvertê-la. Há também revisões feitas em termos de construção de personagens, com o fim de torná-los mais complexos e humanizá-los, mesmo na sua faceta menos favorável. Se, no filme de 1961, Maria ser doce e submissa ao irmão e não questionar as ordens recebidas era uma característica esperada e desejável das mocinhas, o público do século XXI já não responde bem a esse tipo de personagem, a julgar pela Maria de *WSS2021*, determinada, corajosa, que enfrenta Bernardo de igual para igual e que usa batom vermelho escondida do irmão.

A produtora Kristie Macosko Krieger corrobora esse fato ao afirmar, em *West Side Story: The making of the Steven Spielberg film* (BOUZEREAU, 2021), que

embora *West Side Story* mantenha a mensagem sobre a força do amor e o perigo de vilanizar o que é diferente, o significado é outro hoje em dia. Vivemos em um mundo extremamente polarizado, e é inegável que a obra teve um histórico complicado, sobretudo com a comunidade porto-riquenha. Steven [Spielberg], Tony [Kushner] e toda a equipe criativa entenderam desde o início a importância de fazer com que as comunidades porto-riquenhas e latinas se vissem representadas nas telas. Todos nós reconhecemos a oportunidade e sentimos a responsabilidade de construir uma interpretação mais precisa da história, voltada para o nosso tempo.<sup>193</sup> (BOUZEREAU, 2021, p. 27)

Apresentarei, a seguir, os elementos de *WSS2021* que refletem essas alterações feitas devido ao meio, ao local e ao tempo em que o filme foi produzido, dentro das expectativas atuais de Hollywood com relação às adaptações cinematográficas e aos filmes como um todo.

<sup>193</sup> While *West Side Story* retains its message about the power of love and the danger of vilifying those who are different, it does take on a new meaning today. We live in a deeply polarized world, and there's no denying that *West Side Story* has had a complicated history, especially among the Puerto Rican community. Steven, Tony, and our entire creative team understood from the beginning how important it was to have the Puerto Rican and Latinx communities see themselves represented on screen. We all felt a responsibility --- and recognized the incredible opportunity --- to build a more accurate interpretation of this story, designed for our times.

## 5.2

### Paralelos com *Romeu e Julieta* em *WSS2021*

Uma das cenas de *WSS2021* que evoca imediatamente *Romeu e Julieta* é a do primeiro encontro e do primeiro beijo entre Maria e Tony no baile estudantil que ocorre no ginásio. Esse momento difere de uma adaptação para a outra, quanto à interação dos dois, às pessoas em volta e a quem toma a iniciativa, refletindo a construção dos personagens para cada época.

Em *WSS1961*, Maria e Tony se encontram na pista de dança na frente dos Sharks e Jets, que estão ocupados com o mambo. Os dois se aproximam à medida que os demais ficam embaçados pela câmera, para transmitir a ideia de que não há mais ninguém quando se veem. Seus movimentos de dança são perfeitamente sincronizados, dando a entender que estão hipnotizados um pelo outro. O diálogo entre os dois, em que já revelam os sentimentos, é repleto de ingenuidade para um casal de 18 anos, aos olhos do espectador do século XXI. O fato de nenhum dos dois ter tido uma vida amorosa pregressa acentua essa impressão.

TONY  
É bom demais para ser verdade! Você não está brincando?  
MARIA  
Eu ainda não aprendi a brincar assim. E agora acho que nunca vou aprender.<sup>194</sup> (WEST...1961, em tradução livre)

Talvez, à primeira vista, esse diálogo remeta à acepção do senso comum sobre Shakespeare, com os sonetos e as declarações de amor súbitas. Ou do que se valorizava nas histórias românticas em 1960.

Em *WSS2021*, as conversas do casal são mais complexas do que em *WSS1961*, tornando mais verossímil eles se apaixonarem, sem ser uma união superficial. Na cena do ginásio, os dois têm uma conversa bem-humorada, em que Maria pergunta se Tony é porto-riquenho e os dois brincam sobre o fato de a altura de Tony impedi-la de ver seu rosto com clareza. Em outro momento, no metrô, os dois conversam sobre as diferenças entre os Jets e os Sharks, e Maria expõe sua opinião de forma franca.

Nas duas produções, a coreografia lenta do casal, em que eles dançam frente a frente e tocam as mãos, remete à fala de Julieta no Ato I, Cena V:

---

<sup>194</sup> TONY  
So much to believe! You're not making a joke?  
MARIA  
I have not yet learned how to joke that way. I think now I never will.

JULIETA  
 Ofendes tua mão, honrado peregrino;  
 Mas ela foi correta e agiu com devoção.  
 Um toque é suficiente ao santo e ao paladino:  
 Beijam-se os palmeirins tocando mão e mão. (l.v.104-107)

Em *WSS2021*, os dois entrelaçam suas mãos durante a dança, acentuando ainda mais a imagem evocada por Shakespeare, dos palmeirins se beijando no toque das mãos. Mais adiante, na mesma cena de *Romeu e Julieta*, os protagonistas têm a seguinte interação:

JULIETA  
 Um santo não se move enquanto aceita o voto.  
 ROMEU  
 Parada, então, recebe a oferta de um devoto.  
 (*Ele a beija.*)  
 Dos meus lábios lavei, nos teus, o meu pecado.  
 JULIETA  
 Tenho um pecado, então, nos lábios — e o cometo.  
 ROMEU  
 Passei-te a minha mancha? Ah, tolo indelicado!  
 Devolve meu pecado  
 (*Ele a beija.*)  
 JULIETA  
 Teu beijo é um soneto. (l.v,112-118)

Em *Romeu e Julieta*<sup>195</sup>, a fala desse último verso em inglês é “You kiss by th’book” (l.v.109), traduzida por José Francisco Botelho de forma ambígua como “Teu beijo é um soneto” (l.v.112-118), conforme o trecho apresentado acima. Segundo o site Spark Notes (SPARK... 2023), a expressão “by the book”, na peça, tem dois significados possíveis.

A primeira interpretação seria como uma ênfase da inexperiência de Julieta. Muitas produções de *Romeu e Julieta* mostram a moça dizendo essa fala com ar de espanto, de modo que é interpretada como “seu beijo é incrível, Romeu!” Mas é possível notar uma ponta de ironia na observação. O comentário de Julieta, de que Romeu beija “como na cartilha<sup>196</sup>”, se assemelha a dizer que ele aprendeu a beijar em um manual, seguindo as instruções ao pé da letra. Ou seja, ele domina a técnica mas não tem originalidade (observe que o amor de Romeu por Rosalina é descrito exatamente da mesma forma, como se ele tivesse aprendido com livros de poesia romântica). Julieta está claramente apaixonada por Romeu, mas já se apresenta como a mais incisiva do casal, dando um empurrão para que Romeu demonstre um amor mais genuíno, ao observar a tendência que ele tem de se perder na forma do amor, em vez do próprio sentimento.<sup>197</sup> (SPARK... 2023)

<sup>195</sup> Edição de Blakemore Evans (2003)

<sup>196</sup> Em tradução livre

<sup>197</sup> First, it can be seen as emphasizing Juliet’s lack of experience. Many productions of *Romeo and Juliet* have Juliet say this line with a degree of wonder, so that the words mean “you are

Essa segunda interpretação torna a escolha do tradutor interessante por manter a ambiguidade, pois ao dizer que o beijo de Romeu é um soneto, Julieta também parece insinuar que é pura forma e técnica, que é proficiente e bonito, mas sem “paixão”.

Essa também parece ter sido a visão de Steven Spielberg na construção dos personagens Tony e Maria em *WSS2021*, apontando para a espontaneidade da moça diante dos próprios sentimentos, em contraste com o romantismo de Tony. É Maria quem inicia os movimentos de dança com Tony, e é também quem toma a iniciativa de beijá-lo:

MARIA  
 Você é alto.  
 TONY:  
 É, eu sei. Você não.  
 MARIA  
 Não é porto-riquenho?  
 TONY  
 Só percebeu agora?  
 MARIA  
 Daqui debaixo não consigo ver direito.  
 TONY  
 E tudo bem? Eu ser americano?  
 MARIA  
 Eu não sei. *Creo que si. Pero como yo nunca...* Quer dizer... Eu nunca te vi na minha vida. É a minha primeira vez dançando em Nova York. Então, você me diz. Tudo bem não ser?  
 TONY  
 Eu não posso fazer nada pra...  
*Maria o beija.*  
 TONY  
 Desculpa, você só... me pegou de surpresa, só isso. Eu sou bem *respeitoso*, sabe, então...  
 MARIA  
 Bem respeitoso?  
 TONY  
 Me beija de novo.<sup>198</sup> (WEST..., 2021, tradução de Paula Abritta, grifo meu)

---

an incredible kisser, Romeo.” But it is possible to see a bit of wry observation in this line. Juliet’s comment that Romeo kisses “by the book” is akin to noting that he kisses as if he has learned how to kiss from a manual and followed those instructions exactly. In other words, he is proficient, but unoriginal (note that Romeo’s love for Rosaline is described in exactly these terms, as learned from reading books of romantic poetry). Juliet is clearly smitten with Romeo, but it is possible to see her as the more incisive of the two, and as nudging Romeo to a more genuine level of love through her observation of his tendency to get caught up in the forms of love rather than love itself.

<sup>198</sup>MARIA  
 You’re tall  
 TONY:  
 Yeah, I know. You’re not.  
 MARIA  
 You’re not Puerto Rican  
 TONY  
 You’re just figuring that out?  
 MARIA

O termo “by the book” é recuperado em *WSS2021*, mas é Tony quem o utiliza para se referir a si mesmo ao ser beijado de surpresa. Maria, que ainda não domina o inglês, não entende a princípio. Na tradução para dublagem, de Paula Abritta, é traduzido como “respeitador”.

Em termos de adaptação de *Romeu e Julieta*, a coragem e a determinação da Maria de *WSS2021* evocam a Julieta de Shakespeare, a mesma que toma as decisões e espera que Romeu prove seu amor por ela, que enfrenta o pai para não se casar com Páris, que esbraveja com a Ama, ameaça se matar diante de Frei Lourenço e que toma a decisão arriscada, e em última instância, trágica, de tomar a poção no intuito de tentar fugir com o amado. Enquanto a Maria de *WSS1961* acata as ordens de Bernardo sem contestar, a de *WSS2021* ama o irmão e o respeita, mas não aceita sua autoridade sobre ela. Assim como Anita, Maria se impõe, como quando diz: “Talvez o Chino e os seus amigos caiam aos seus pés. E talvez assuste os americanos quando faz essas caretas ridículas. Mas eu não tenho interesse em boxe ou... ou em brigas. *Y tu no eres mi jefe*. Eu tô me lixando pro que você tem a dizer”<sup>199</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

A construção do personagem Tony, por sinal, traz nuances diferentes. Em todas as produções de *West Side Story*, Tony é sonhador, como Romeu. A letra da canção e o número musical “Something’s coming” estabelecem essa característica na sua primeira aparição, conforme explicitado no capítulo anterior. O que varia de uma versão para outra é o motivo e o grau de sofrimento combinado à expectativa pela festa. Quando vemos o Romeu de Shakespeare pela primeira vez, ele está atormentado por sua devoção a Rosalina e pela rejeição sofrida, e hesita em ir ao baile dos Capuletos, sem querer admirar outras mulheres devido a esse sofrimento.

---

From down here, I wasn't sure

TONY

Is that okay? That I'm not?

MARIA

I don't know. *Creo que si. Pero como yo nunca...* Since I... never seen you before. This is my first time dancing in New York City. So, you tell me. Is it okay?

TONY

Not much I can do about it, so...

(*She kisses him*)

TONY

Sorry, you just... caught me by surprise, is all. I'm a *by the book* type, so...

MARIA

By the book?

TONY

Try me again.

<sup>199</sup>Maybe Chino and your friends fall down at your feet. Maybe you scare the americanos when you make fists and angry faces. *Pero yo no estoy interesada ni en boxeo, ni em peleas. Y tu no eres mi jefe!* And I am not interested in what you have to say!

O Tony de *WSS1961* era otimista, e a recusa dele em ir ao baile estudantil, motivada pelo desinteresse nas brigas dos Jets, é facilmente revertida por Riff. Não há menção a outras mulheres de seu passado, em um possível intuito de convencer o público do caráter único da história de amor entre Tony e Maria, como foi feito em outras adaptações de *Romeu e Julieta*. *WSS2021* traz um Tony mais taciturno, um anti-herói que declara, já na primeira cena, não ter desejo nem vontade de ir ao baile, e não por desilusão amorosa. O verdadeiro motivo do seu sofrimento e da sua transformação é o tempo que passou na cadeia, por uma briga dos Jets que quase teve um final trágico.

TONY:

Mas eu tenho medo de mim mesmo, Riff. O que eu fiz com aquele cara. Eu quase matei ele.

RIFF:

Você tem que esquecer isso. Não tem por que se martirizar tanto.

TONY

Eu quero ser diferente do que eu era. Cara, eu tava indo pro buraco e levando você e todo mundo comigo.

[...]

TONY:

Eu tive tempo. E eu refleti... eu tava preso lá e, pela primeira vez na vida, eu resolvi olhar aqui dentro. E foi difícil fazer isso. Mas eu... Eu tenho que ficar comigo mesmo.<sup>200</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

É revelado também que ele teria tido um breve relacionamento prévio com Graziella, namorada atual de Riff, em um quase paralelo com a figura de Rosalina. Tal aspecto da construção do personagem acentua o caráter de inevitabilidade trágica de *WSS2021*, semelhante ao prólogo da peça de Shakespeare.

RIFF

É a Graziella? O que tá te incomodando?

TONY:

Não, não é a Grazi.

RIFF

Sabe, ela disse que vocês dois tinham terminado muito antes de você ser preso.

TONY:

---

<sup>200</sup> TONY:

But I'm scared of myself, Riff. What I done to that kid. What I almost done.

RIFF:

You gotta get over that. What is the point in beating yourself up?

TONY:

I wanna be unlike how I was. Cause I was disappearing down a sewer and taking you and everybody with me.

[...]

TONY:

I had time. Lots of it.. locked up like that. And for the first time ever, I took a look inside, and that was rough, doing that. But I... I gotta stay with myself.

Que bom que tá fazendo companhia pra ela.<sup>201</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

Em *WSS2021*, assim como em *Romeu + Julieta* (1996), Chino, contraparte de Páris, é apresentado como um bom partido (aos olhos de Bernardo), por ter um emprego burocrático e ser um porto-riquenho “como eles”. É mostrado ao longo do filme que ele deseja ser um Shark, mas que Bernardo não permite, por querer uma vida diferente para o suposto futuro cunhado e para a irmã. Porém, assim como o Páris de Shakespeare, que enfrenta Romeu na entrada da tumba dos Capuletos, o Chino de Spielberg sofre uma transformação com a morte de Bernardo, e pega em uma arma para se vingar de Tony.

O Chino de Spielberg também é tímido, desajeitado, se assemelhando ao jeito desengonçado de dançar do Páris de Baz Luhrmann, e respeita as escolhas de Maria, ao contrário do Chino de *WSS1961*, que mais se parece com um capanga de Bernardo e sequer conversa com a própria pretendente. Nessa versão há uma intenção de Bernardo em juntar os dois, da qual Chino e a comunidade porto-riquenha do bairro estão cientes, a julgar pela insistência em levá-lo ao baile com Maria e pelo trecho “Send for Chino!”<sup>202</sup> de “I feel pretty”. Maria, no entanto, não manifesta interesse em se casar com ele, e em momento algum é dito que se mudou para os Estados Unidos com esse intuito.

Bernardo, por sua vez, é lutador de boxe profissional, o que recupera o elemento de sua contraparte, Teobaldo, como exímio espadachim, com a alcunha de “Rei dos gatos”. Em *WSS2021*, a comparação é evocada no início, com a menção do tenente Schrank aos seus reflexos rápidos, quando ele pega um prego no ar. O próprio Bernardo faz uma ameaça velada a Schrank, afirmando que talvez ele o veja lutar um dia. Contudo, enquanto em *Romeu e Julieta* e em outras adaptações, Bernardo é tido como o agitador beligerante, aquele que abomina a paz, o Bernardo Vásquez de *WSS2021* pode ser visto como um protetor imperfeito, que luta para sobreviver, em todos os sentidos. Com o boxe, coloca comida em casa e ajuda a pagar o aluguel, para se manter nos Estados Unidos. Nas ruas do bairro, luta contra os Jets para proteger a comunidade latina dos

---

<sup>201</sup> RIFF

Is this Graziella? That's what eating you?

TONY:

No, it aint Grazie.

RIFF

She said that you and she was done.

TONY:

It's good that you're keeping her company.

<sup>202</sup> Chamem o Chino! (em tradução livre)

saques e ataques aos estabelecimentos comerciais, e só age assim porque, na sua visão, a polícia se omite.

Curiosamente, a questão nos leva à construção de Riff, contraparte do Mercúcio, de *Romeu e Julieta*, que na peça sequer faz parte das famílias rivais, sendo amigo de Romeu, e que acaba por rogar uma praga para ambas. Em adaptações anteriores de *Romeu e Julieta* e na própria peça, o personagem é apresentado como provocador, falastrão, obsceno, sobretudo o de Baz Luhrmann em *Romeu + Julieta* (1996). Ele é um dos convidados para o baile dos Capuletos, ou seja, não há uma inimizade contra ele a princípio. Ao ver Romeu no baile, Teobaldo se inflama, porém, não tem reação negativa diante de Mercúcio até que ele o provoque.

Mesmo em *Romeu e Julieta*, Teobaldo não inicia a briga da primeira cena. Ele meramente se recusa a embainhar a espada diante de Benvólio. Porém, Mercúcio não só provoca a briga do Ato III, cena I. Na mesma cena, antes que Teobaldo se aproxime, ele e Benvólio discutem sobre quem é mais destemperado, e quem provoca uma briga ao menor estímulo.

MERCÚCIO

Ah, tu és como um desses sujeitos que, ao entrar nos recessos de uma taverna, taca a espada sobre a mesa e diz: “Queira Deus que ninguém me provoque!”, mas então, sob a influência da segunda caneca de cerveja, retalha o taverneiro sem ser provocado.

BENVÓLIO

És a *mim* que estás descrevendo?

MERCÚCIO

Ora, admite, és tão esquentado e briguento quanto qualquer fanfarrão na Itália: pronto a se ofender por qualquer coisa, e pronto a brigar por qualquer ofensa.

BENVÓLIO

Se eu sou assim, então somos dois.

(III.i.6-15)

E sua interação inicial com Benvólio e Mercúcio na noite da morte de ambos é pacífica a princípio, só escalando para a luta física ao ser repetidamente provocado por este último.

TEOBALDO

Venham comigo. Vou falar com eles.

Cavalheiros, olá, podeis falar?

MERCÚCIO

Por que falar, apenas? Que tal trocarmos mais do que palavras? Palavras e golpes, por exemplo.

TEOBALDO

Verás que estou pronto a trocar golpes, cavalheiro, se acaso me deres uma razão.

MERCÚCIO

Não tens razão nenhuma, a menos que alguém a dê?

TEOBALDO

Tu és acompanhante de Romeu.

MERCÚCIO

Acompanhante? E eu lá sou tocador de rabeça, para fazer acompanhamento? Se me chamas de rabeção, vais ouvir umas notas bem estridentes. Eis aqui meu instrumento (saca a espada). Com ele, vou te fazer dançar. Pela santa chaga! Acompanhante! (III.i.39-51)

A atitude de Mercúcio nesta cena nos leva a questionar o antagonismo atribuído a Teobaldo, e pensar se, além da intenção expressa do diretor de apresentar os porto-riquenhos de forma menos estereotipada pela atualização da narrativa, esse elemento presente na peça também teria sido observado por Spielberg na construção do personagem em *WSS2021*. Além disso, ambas as cenas retratadas apresentam um paralelo interessante com a interação entre Riff e Bernardo durante o conselho de guerra após o baile, em *WSS2021*. Ao ver Maria com Tony, Bernardo fica furioso. Riff é quem, já com a intenção de aproveitar o baile para marcar uma briga com os Sharks, aproveita a oportunidade para conversar com o líder do grupo e acertar os termos.

A inimizade entre Bernardo e Tony não é causada pelo próprio Tony, que no filme o trata de forma respeitosa, mas pelos danos causados pela “família” deste último, os Jets. Bernardo também se irrita ao ver Tony e Maria saindo da arquibancada juntos por considerar que os Jets maltratam as mulheres, sobretudo as porto-riquenhas. Com base no histórico de confusões causadas pelos Jets, Bernardo se sente justificado em querer proteger a irmã de quem considera um deles. E a julgar pela cena em que Anita é atacada pelos Jets, vemos que as suspeitas de Bernardo e dos demais Sharks tinham fundamento, ainda que Tony, em si, fosse inocente.

A Valentina de *WSS2021* é um personagem inédito. Interpretada por Rita Moreno, ela é apresentada como viúva do Doc, proprietário da farmácia em *WSS1961*. Tanto Valentina quanto Doc fazem as vezes de Frei Lourenço. O fato de a adaptação de Spielberg trazer uma personagem feminina como Frei Lourenço é digno de nota. De fato, dentre as adaptações mencionadas nesta dissertação, apenas *Maré, nossa história de amor* (2007) também teve uma mulher fazendo as vezes do Frei, a professora Fernanda.

Por ser uma mulher porto-riquenha e confidente de Tony, Valentina também ajuda a construir a complexidade do personagem. Em *WSS1961*, Doc é um homem, e é branco. Na batalha entre Jets e Sharks, ele é quase neutro: recrimina os Jets e Sharks por fazerem conselhos de guerra no seu estabelecimento, mas não se indispõe com eles, até a cena do ataque a Anita, no terceiro ato do filme.

Ao saber da paixão do funcionário e amigo por alguém do grupo rival, ele se preocupa com as possíveis repercussões.

Em *WSS2021*, Tony tem em Valentina um exemplo positivo de uma porto-riquenha, o que molda sua visão diferenciada sobre eles. Tony reconhece o apoio recebido de Valentina quando ele precisou, e fica claro, em diálogos entre os dois, que ela o conhece desde criança, quando ainda era problemático. Tony mora em um quartinho no porão da loja, também oferecido por ela. Em outras palavras, por meio da relação afetuosa entre os dois, o público tem uma imagem positiva de Tony, não como alguém que se interessou por Maria apesar de ela ser porto-riquenha e, a partir daí, mudou sua forma de vê-los, mas como alguém que, por influência da Valentina, nunca teve ódio aos porto-riquenhos. Ou, se teve, se transformou a partir da oportunidade que ela lhe deu após ser preso, conforme o que ele narra na conversa com Riff sobre o baile.

Na primeira cena em que vemos Tony, antes sequer de conhecermos a dona do estabelecimento, Riff a insulta e Tony a defende. Valentina, por sua vez, tenta abrir seus olhos para o perigo que os Jets representam, e o ajuda a traduzir para o espanhol o que deseja dizer à amada. É como se Valentina fosse a carta de recomendação de Tony para os porto-riquenhos e para o público, atestando seu caráter e boa-fé. E por meio da relação de Valentina com Tony, o público tem uma visão positiva dos porto-riquenhos. No papel de “Frei Lourenço” em *WSS2021*, o apoio de Valentina vai além do asilo oferecido pelo Frei em *Romeu e Julieta*, quando Romeu é exilado, e do plano que dá errado. Assim como o Frei, ela tenta, em vão, ajudar o casal a escapar. Valentina oferece emprego, moradia, orientação e apoio no relacionamento, não por achar que vai trazer a paz, mas porque ela e o marido viveram situação semelhante. Ao incluir a personagem como alguém que se casou com um americano, com quem foi feliz com até que ele morresse, conforme mostrado na canção “Somewhere”, Spielberg vai além e apresenta a possibilidade de um desfecho favorável para Tony e Maria, em um paralelo com o de Valentina, um desejo manifesto pelo próprio Tony.

Tal como o Frei, ela não tem culpa direta da morte do protagonista. Porém, *WSS2021* é um conto caucionário, que adverte contra a neutralidade que favorece o opressor. Se, em *WSS1957* e *WSS1961*, Doc fazia um papel mais neutro na guerra entre Sharks e Jets, Valentina representa a impossibilidade da neutralidade e a subversão da narrativa a favor do oprimido. Ao permitir a entrada dos Jets pelo afeto que tem a Tony e ao não tomar partido desde o início, ela contribui inadvertidamente para a violência sofrida por Anita, que causa a revolta da jovem, bem como a omissão do recado que salvaria a vida de Tony e possibilitaria a fuga

do casal. Ao bradar que “É uma porto-riquenha, não uma americana” (WEST... 2021), Anita parece estar julgando Valentina e a acusando de ter se vendido, de ter deixado de ser quem era e se tornado uma “gringa”, ao se assimilar aos Estados Unidos. Esse contraste é particularmente brutal, se levarmos em conta que Valentina expressa claramente, no início, que se casou com um gringo e que é tratada de modo diferente por isso, mas não é um deles, a despeito do que Riff e os Jets possam pensar. Por fim, tal como o Frei, ela está presente na última cena, no cortejo fúnebre a Tony.

### 5.3

#### **A importância do Lincoln Center para a criação da narrativa em WSS2021**

Em *WSS2021*, a demolição dos cortiços e estabelecimentos comerciais do West Side, onde moram os Jets e a comunidade latina, assume o primeiro plano e passa a fazer parte direta da história, nos diálogos, na motivação por trás ações dos personagens e inclusive do conflito entre os Jets e Sharks. Há indícios e menções a esse empreendimento imobiliário por todo o filme, em cenas com ou sem diálogo.

Na cena inicial de *WSS1961*, o espectador acompanha a câmera por Nova York, do macro (ponte do Brooklyn e viadutos) para o micro, até fechar nos Jets na quadra. Em *WSS2021*, é o contrário. A câmera começa focando nas pedras e escombros de um terreno demolido, passando por eles enquanto se afasta. Em seguida, a câmera sobe e mostra parte de uma placa, onde se lê *slum clearance* (remoção de assentamento). A câmera abre o zoom para revelar o que diz toda a placa: *This property purchased by the New York Housing Authority for slum clearance* (Esta propriedade foi adquirida pela Autoridade de Habitação de Nova York para remoção de assentamento). A placa não aparece por acaso. Ela estabelece o plano de fundo das brigas dos Jets e Sharks, algo que em *WSS1957* e *WSS1961* não ficava claro, e dava ao espectador a impressão de que a violência entre os grupos era aleatória e se limitava a um conflito por território. Em seguida, a câmera sobe e revela o anúncio com a foto de um centro cultural naquele lugar, com o letreiro “Lincoln Center” sobre a foto. A câmera abre mais e revela vários prédios parcialmente demolidos, com guindastes e caminhões andando pelo terreno. Nesse momento, não há qualquer trilha sonora, apenas o som ambiente de obra. Ouve-se o som do que parece uma goteira pingando, e só então o

assobio dos Jets. A tomada continua aérea, percorrendo o terreno de perto até passar por uma bola de demolição e focar nela. O zoom afasta e revela outra bola, mais próxima ao solo, até parar em uma porta, aberta por um dos Jets. Nesse momento, o assobio para e começa a música instrumental, enquanto quatro homens jovens passam latas de tinta um para o outro e caminham lado a lado, com lata em uma das mãos, e estalando os dedos. Riff, o líder deles, sai de um dos guindastes com a namorada, Graziella.

Na cena seguinte, quando o policial Schrank surge para repreender os Sharks e os Jets, ele menciona a construção de novos prédios e a iminente expulsão dos Jets e dos Sharks daquele local.

Sem território não existe gangue, é o fim! Estão a um mês ou dois de descobrirem isso, a um passo da bola de demolição. E com esse futuro incerto, vocês vão ter que confiar em mim. E eu tô aqui pra manter a paz até que o último prédio caia. E se vocês ficarem arrumando confusão, Riff, eu juro que vão acabar presos, e vão ficar lá por um bom tempo. E quando vocês saírem, este bairro vai estar tomado por pessoas ricas em belíssimos apartamentos. Com porteiros porto-riquenhos tirando lixo como vocês daqui.<sup>203</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

Na primeira cena em que Tony aparece, Riff também menciona as demolições, ao dizer: “Eu sei que essa poeira cobrindo tudo aqui agora é o prédio de quatro andares que ficava aqui quando você foi preso há um ano. Eu acordo e vejo tudo que eu conheço sendo vendido, destruído ou tomado por um bando de pessoas *que eu não gosto*<sup>204</sup>” (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Há menções aos despejos ainda nos números “America” e “I feel pretty”. Em “America” a menção é visual. Enquanto os porto-riquenhos andam pelo bairro, cantando em meio a outdoors de novos apartamentos, grupos protestam pelas ruas segurando cartazes de “No evictions” (Sem despejos). Já em “I feel pretty” as funcionárias da loja de departamentos Gimbels comentam sobre os cheques recebidos para saírem de suas casas, enquanto Maria sonha acordada com Tony.

LUZ  
Ay, *Nena*, vamos ser despejadas. Vão nos jogar fora como lixo.  
PROVI

<sup>203</sup> What's a gang without its terrain, its turf? You're a month or two away from finding out, one step ahead of the wrecking ball. And in this uncertain world, the Only Thing you can count on is me. I'm here to keep the civil peace until the last building falls. And if you boys make trouble on my turf, Riff, hand to heart you're headed for an upstate prison cell for a very long time. And by the time you get out, this will be a shiny new neighborhood of rich people in beautiful apartments with Puerto Rican doormen to chase trash like you away.

<sup>204</sup> I know that this dust that is covering everything right now, that's the four-story building that was standing here when you went upstate a year ago. You know, I wake up to everything I know either getting sold, or wrecked, or being taken over by people that I don't like.

Isso mesmo! Os novos apartamentos, a Opera Metropolitan, o Hall de Orquestras? Não são pra nós. São pros gringos.

MECHE

Mas é claro! Por isso que deposei meu cheque de realocação imediatamente! Antes que peçam de volta.

[...]

FAUSTA

Você depositou o cheque? Eu rasguei o meu, ó!

MECHE

Você rasgou o cheque de 500 dólares? *Que riquita!*

FAUSTA

Quando você deposita, eles te despejam!

ROSALÍA

Eu mandei o meu de volta pra prefeitura. *Si nos vamos, que sea com dignidad.*<sup>205</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

A demolição influencia na narrativa dos imigrantes no filme. Ao inserir a apreensão geral dos imigrantes com a construção do Lincoln Center, Spielberg tornou a narrativa mais complexa, possibilitando ao espectador se identificar com a preocupação na mente da comunidade latina, e entender como é fácil alimentar a xenofobia.

Os Jets e os Sharks estão na iminência de serem despejados. O clima de insegurança, somado à chegada de mais porto-riquenhos, conforme a fala de Schrank, aumenta a tensão e hostilidade contra os latinos, confirmando o que Reynolds Farley (1999) teria afirmado sobre a tentativa de governos de impor políticas de restrição à imigração sempre que há uma crise econômica.

Os porto-riquenhos são tidos como bode-expiatório, inclusive da demolição. O tenente Schrank tenta colocar os Jets contra os Sharks usando a mesma retórica. E por mais que os Jets não deem o braço a torcer para a polícia, eles olham para os porto-riquenhos, não apenas os Sharks, como se fossem os culpados pelo seu infortúnio e falta de empregos. Eles tomam tudo que fora dos americanos, como diz Riff para Tony na primeira cena dos dois.

---

<sup>205</sup> LUZ

Ay, nena, we're gonna get evicted. *Nos van a botar como bolsas.*

PROVI

*Asi mismo!* The new apartments, the Metropolitan Opera, the Orchestra Hall? Not for us. For the gringos.

MECHE

*Pero ¡claro!* That's why I cashed my relocation check. *¡Inmediatamente! Antes que me lo quiten.*

[...]

FAUSTA

You cashed the check? I tore mine up!

Uh-huh.

MECHE

You tore up a \$500 check? *¡La riquita!*

FAUSTA

Once you cash the check, *mija*, they can evict you!

ROSALÍA

I mailed mine right back to the Public Works. *Si nos vamos, que sea com dignidad.*

## 5.4

### Autenticidade e representatividade

Steven Spielberg afirma, no livro *West Side Story: The making of the Steven Spielberg film* (BOUZEREAU, 2021), que houve um comprometimento com a responsabilidade

de mostrar uma representação da comunidade porto-riquenha que os porto-riquenhos vão reconhecer e da qual poderão se orgulhar. Fizemos uma pesquisa minuciosa, consultamos historiadores porto-riquenhos, como a professora Virginia Sanchez-Korrol, realizamos seminários para o elenco e a equipe, além de termos contado com várias pessoas, inclusive o próprio elenco, na revisão dos diálogos em espanhol no roteiro, para garantir que tudo estivesse certo. Os adereços, o figurino, as placas de protesto, as placas nas ruas, o grafite nos muros, a cor exata da bandeira – queríamos que cada um deles fosse autêntico. Devo dizer que cada um dos envolvidos aprendeu muito, e isso foi uma alegria enorme.<sup>206</sup> (BOUZEREAU, 2021, p. 40-41)

Além de escalar Rita Moreno como Valentina, Spielberg a contratou também como produtora executiva, para fornecer um olhar especializado sobre a época e sobre as questões que precisavam ser melhoradas na produção mais recente. Segundo Spielberg, em Bouzereau (2021):

Rita se envolveu muito com a produção, não só como uma atriz no papel de Valentina, a viúva do Doc, mas também como nossa produtora executiva. Ela tem um olhar único, que atravessa as gerações entre os filmes, o que estabelece uma conexão dinâmica entre o primeiro filme e o nosso.<sup>207</sup> (BOUZEREAU, 2021, p. 30-31)

O diretor faz mais do que simplesmente transformar os personagens latinos com o intuito de apresentá-los de forma empática. Ele acrescenta camadas à construção desses personagens e os humaniza, e começa pelos nomes e profissões. Maria e Bernardo passam a ter um sobrenome: Vásquez. Anita sempre teve personalidade forte e nunca abaixou a cabeça para Bernardo, mas em

---

<sup>206</sup> to show a representation of the Puerto Rican community that Puerto Ricans will recognize and feel good about. We did extensive research, we consulted with Puerto Rican historians like Professor Virginia Sanchez-Korrol, we conducted seminars for ourselves and for the cast, and a number of people, including cast members, reviewing all the Spanish dialogue in the script to make sure we got it right. Every single prop, costumes, picket signs, street signs, wall mottos, the exact shade of color for the flag--- we wanted it to be authentic, and also I have to say everyone involved learned a lot, and that was a joy.

<sup>207</sup> Rita got so involved with the production, not just as an actor playing Doc's widow, Valentina, but also as our executive producer. She has a completely unique perspective, one that bridges the generations between movies, and makes a living connection between the first film and ours.

*WSS2021* ela também tem objetivos de carreira profissional, não somente de sobreviver nos Estados Unidos. As colegas de Maria na loja Gimbels têm nomes, e discutem sobre assuntos que não se limitam aos seus relacionamentos, como a questão das demolições.

Em *WSS1957* e *WSS1961*, os atores caucasianos atuavam também como porto-riquenhos, visto que a autenticidade não era mais importante do que o conforto do público e dos produtores, conforme vimos no capítulo anterior. Conforme se sabe, a única atriz latina de destaque em *WSS1961* era Rita Moreno, no papel de Anita. Na Broadway, esse papel foi de Chita Rivera, que apesar de ter ascendência latina, nasceu nos Estados Unidos. Em *WSS2021*, todos os atores que faziam parte da comunidade porto-riquenha eram latinos. A produção contou com mais de 20 atores latinos no elenco, de países como Honduras, República Dominicana, Cuba, Colômbia, Porto Rico e até do Brasil.

## 5.5

### Construção de personagens complexos

Parte do trabalho de humanizar um povo ou um grupo é saber mais sobre ele. Em *WSS2021*, a motivação dos protagonistas e das pessoas à sua volta deixa de ser tão dividida em amor ou ódio, e eles passam a ter vidas mais complexas, para além de seus romances.

Exemplo 1:

BERNARDO

Somos ocupados. Nós trabalhamos.<sup>208</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

Exemplo 2:

MARIA

Você estuda, e ganha dinheiro...

ANITA

E luta boxe.<sup>209</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

---

<sup>208</sup> BERNARDO

We're busy guys. We got jobs.

<sup>209</sup> You study, and you make money...

ANITA

And he boxes.

Exemplo 3:

ANITA

Quer saber onde é a minha casa? É onde eu pago aluguel. É aqui. Onde meus dedos doem costurando bainhas e qualquer coisa pra ganhar o suficiente pra pagar alguém pra costurar pra mim, pra que eu possa alugar uma loja só minha, nessa bela e majestosa Nova York. Ah. E se acha que eu vou voltar pra Porto Rico com seis crianças que vão dormir com fome toda noite, *amor de mi vida*, você não me conhece!<sup>210</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

Exemplo 4:

ANITA

Ela paga aluguel aqui, assim como nós dois.<sup>211</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Exemplo 5:

MARIA

Eu tenho a minha vida, meus sonhos. Ir pra uma faculdade que nem a prima da Rosalía, a Virgínia.<sup>212</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

Em *WSS2021*, Bernardo estuda e tem um emprego, ao contrário dos Jets. Em apenas uma cena, ficamos sabendo que é boxeador, que tem uma luta em breve, que Anita deseja montar um ateliê próprio e que Maria deseja ir para a faculdade. Em *WSS1961*, não se sabe qual a profissão de Bernardo. Anita trabalha como costureira, Chino é assistente em um escritório, onde sabemos que deve ganhar menos do que Tony, e Maria trabalha na mesma loja de noivas que a cunhada. Mas a falta de menção a um emprego para Bernardo reforça o estereótipo dos Sharks como uma gangue. Além disso, Maria cuidou do pai em Porto Rico quando Bernardo se mudou para os Estados Unidos, cinco anos antes. E isso só para falar da família de Bernardo. Ao fazer isso, o filme dirigido por Spielberg permite que o espectador se importe com os personagens, se envolva com a história e torça por eles.

Ao subverter o olhar para um grupo antes marginalizado e considerado antagonista, como os Sharks, o acréscimo de informações extras pode ajudar a

---

<sup>210</sup> You want to know where my home is? It's where I pay rent. Right here, where I work my fingers raw mending pants and hemming neckties so that I can earn enough money to pay other girls to sew for me so that someday I can rent a shop of my own in this great big, beautiful Nueva York! Bernardo tries to kiss her neck, but she brushes him off. Ah. And if you think that I'm going back home to Puerto Rico with six kids that I put to bed hungry every night, *amor de mi vida*, you're dreaming!

<sup>211</sup> She pays rent here, same as me and you.

<sup>212</sup> I want to make a life, a home. Maybe go to City College like Rosalía's cousin, Virgínia.

explicar suas ações e a sentir a tragédia com mais intensidade. Em uma história como *WSS2021*, em que a luta dos personagens é interna e externa, esse engajamento faz toda a diferença para manipular as emoções do espectador e fazê-lo sentir pena das mortes, uma mudança significativa com relação às versões anteriores.

## 5.6

### Inclusão de diálogos em espanhol

Em *WSS1961* todas as interações dos porto-riquenhos eram em inglês, com os americanos e entre si. Havia, no máximo, palavras soltas em espanhol. Já em *WSS2021*, há cenas inteiras em que os personagens falam espanhol entre si. Na casa de Anita, Bernardo e Chino interagem em espanhol. Os porto-riquenhos usam o espanhol como código, como forma de resistência, já que nem a polícia, nem os Jets, falam a língua e só conhecem palavras soltas fora de contexto.

#### 5.6.1

#### Uso da língua materna em situações íntimas

Exemplo 1:

BERNARDO

*Coño, buddy boy. Lo abotonaste mal (WEST... 2021).*

Quando Bernardo e Chino estão se arrumando para o baile, Bernardo fala da gravata de Chino em espanhol. Eles são conterrâneos e falam espanhol como primeira língua, de modo que não faria sentido usarem o inglês entre si.

Exemplo 2:

BERNARDO

*Y después... Poquito a poco te voy a hacer todas esas cositas que te encantan... (WEST... 2021)*

Bernardo e Anita falam espanhol em seus momentos íntimos.

Exemplo 3:

MARIA

*Mami estaría avergonzada (WEST... 2021).*

Bernardo e Maria usam o espanhol durante suas discussões, porque é a língua em que se sentem mais confortáveis para se expressarem. Nessa cena, Maria apela para os sentimentos de Bernardo, evocando a vergonha que a mãe dos dois, ausente nesse filme, sentiria do comportamento do filho.

Exemplo 4:

MARIA

*Te adoro Anton.*

Maria usa sua língua materna para se declarar para Tony.

Exemplo 5:

VALENTINA

Continue procurando coisas melhores, *mi milagro*<sup>213</sup> (WEST... 2021).

Valentina fala espanhol somente com outros porto-riquenhos ou na presença de Tony. Nesta cena, ela deixa claro que ele é melhor do que os amigos com quem anda, e que tem um futuro melhor pela frente.

Exemplo 6:

VALENTINA

*¡Párense! Braulio, ¿qué está pasando?*

*¿Qué está pasando aquí?*

BRAULIO

*Los Jets, quisieron pelear.*

VALENTINA

*¿Los Jets? ¿Quiénes estaban ahí?*

JULITO

*Bernardo está muerto.*

VALENTINA

*¡Ay, Dios Todopoderoso! No puede ser...*

[...]

PIPO

*Y Riff. También está muerto.*

*Riff también está muerto. Nos tenemos que ir. Nos tenemos que ir.*

VALENTINA

*¿Dónde está Tony? ¿Dónde estaba Tony?*

BRAULIO

*El fue el que mató a Bernardo. (WEST... 2021)*

Exemplo 7:

---

<sup>213</sup> Keep looking for better, *mi milagro*

LUZ

Ay, nena, we're gonna get evicted. *Nos van a botar como bolsas.*

PROVI

*Asi mismo!* The new apartments, the Metropolitan Opera, the Orchestra Hall? Not for us. For the gringos.

MECHE

*Pero ¡claro!* That's why I cashed my relocation check. *¡Inmediatamente! Antes que me lo quiten.*<sup>214</sup> (WEST... 2021)

Todas as funcionárias do Gimbels são porto-riquenhas e falam uma mistura de inglês e espanhol entre si, inclusive a supervisora, señora Fausta.

## 5.6.2

### Código para alienar e impedir a interferência de americanos

Quando há dois ou mais falantes de um mesmo idioma em um meio onde nem todos o conhecem, é muito comum fazerem comentários na língua materna para que pessoas de fora não escutem. Em *WSS2021*, isso não é diferente.

Exemplo 1:

MARIA

Eu preciso de um remédio. Anita, você pode ir buscar pra mim?

*Mamita, ve a Doc's y dile a Valentina...*

SCHRANK

Eu quero entender!

MARIA

*Sí, sí. [...]* Diz a Valentina que espero que o primo dela chegue bem. De Santurce. E que sinto por não poder estar lá para conhecê-lo como prometi.<sup>215</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

---

<sup>214</sup> LUZ

Ay, nena, we're gonna get evicted. *Nos van a botar como bolsas.*

PROVI

*Asi mismo!* The new apartments, the Metropolitan Opera, the Orchestra Hall? Not for us. For the gringos.

MECHE

*Pero ¡claro!* That's why I cashed my relocation check. *¡Inmediatamente! Antes que me lo quiten.*

<sup>215</sup> MARIA

Eu preciso de um remédio. Anita, você pode ir buscar pra mim? *Mamita, ve a Doc's y dile a Valentina...*

SCHRANK

Eu quero entender!

MARIA

*Sí, sí. [...]* Fala pra Valentina que eu espero que nosso primo tenha chegado bem. De Santurce. E que eu sinto muito, mas não vou poder encontrá-lo como prometi.

Nesta cena, o tenente Schrank investiga a morte de Bernardo, e Maria tenta dizer em espanhol para Anita dar um recado a Tony, sem que ele intercepte a mensagem.

Exemplo 2:

TONY

Eu não fiz nada!

BERNARDO (para Maria)

*Tu no sabes lo que él quiere?*<sup>216</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Nessa cena, Bernardo vê Maria e Tony saindo juntos das arquibancadas e chega às suas próprias conclusões. Ele repreende a irmã em espanhol para que Tony não entenda, insinuando que o rival só quer se aproveitar dela, e também porque tem mais intimidade com a língua materna para se expressar em momentos de raiva.

Exemplo 3:

CHINO

*Te quieres quedar o te llevo a la casa?* (WEST... 2021)

A princípio, Chino se oferece para levar Maria em casa, perguntando a ela antes o que deseja. Porém, é possível identificar uma outra camada interpretativa nesta fala. Ao falar espanhol com Maria na frente de Tony, Chino parece tentar demarcar seu território como um dos Sharks e excluir Tony da interação.

### 5.6.3

#### Imitação para marcar racismo e desrespeito contra os porto-riquenhos

Exemplo 1:

SCHRANK

Quem abriu sua cabeça, *hombre?*<sup>217</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

<sup>216</sup> I wasn't doing nothing.

<sup>217</sup> Who cracked your head open, *hombre?*

Frase dita por Schrank a um dos Sharks.

Exemplo 2:

SCHRANK

Bom reflexo, *muchacho*<sup>218</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Exemplo 3:

BERNARDO

Algum dia, *muchacho*, pode ser que você me veja lutar<sup>219</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Exemplo 4:

RIFF

*De dónde* a 57 encontra o rio<sup>220</sup>(WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Riff interfere em uma conversa do Bernardo com um dos Sharks e usa o espanhol de forma incorreta para imitá-los, o que os irrita.

Exemplo 5:

SCHRANK

Vão ter que “*vamuse*”, como se diz em espanhol<sup>221</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Exemplo 6:

RIFF

A rua é nossa, por sermos americanos, *amigo!*<sup>222</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

#### 5.6.4

#### Recurso para marcar exasperação/xingar

Exemplo 1:

MARIA

---

<sup>218</sup> Nice reflexes

<sup>219</sup> Some night, *muchacho*, maybe you'll get to see me fight.

<sup>220</sup> *De dónde está* 54th and the river

<sup>221</sup> You'll have to *vamoose*, as we say in Spanish

<sup>222</sup> The streets are ours by right of being born here, *amigo!*

*Ay, este es el traje más ancho y más feo que he visto en mi vida!*  
<sup>223</sup>(WEST... 2021).

Maria reclama do vestido com Anita.

Exemplo 2:

MARIA

*Bernardo es un dictador*<sup>224</sup> (WEST... 2021).

Maria conversa com Anita sobre o irmão, reclamando do seu autoritarismo.

Exemplo 3:

BERNARDO

Se chamamos, vocês aparecem e nos prendem. Nunca estão aqui quando esses *hijos de putas* bagunçam nossas lojas, nossas ruas... (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

*Pero* se chamamos a polícia, vocês aparecem e nos prendem! Nunca estão aqui quando esses *hijueputas* bagunçam nossas lojas e ruas<sup>225</sup> (WEST... 2021, em tradução livre).

É interessante notar que nessa fala, especificamente, o recurso de Spielberg, de manter o espanhol sem tradução, é invisibilizado na dublagem para o português. Até mesmo o palavrão enunciado por Bernardo é aportuguesado, mesmo que no original ele tenha sido emendado.

### 5.6.5

#### Afirmação de identidade

Exemplo 1:

ANITA

*Yo no soy Americana. Yo soy Puertorriqueña*<sup>226</sup> (WEST... 2021).

---

<sup>223</sup> Ai, essa é a roupa mais larga e mais feia que já vi! (em tradução livre)

<sup>224</sup> Bernardo é um ditador (em tradução livre)

<sup>225</sup> *Pero* we call the cops, you show up and arrest us! You're never around when these *hijueputas* mess up our stores and our streets.

<sup>226</sup> Não sou americana. Sou porto-riquenha

Anita, que passara o filme tentando falar inglês para se assimilar, marca sua diferença ao dizer isso na loja de Valentina, depois de ser quase violentada pelos Jets.

Exemplo 2:

Canção “Despierta Borinqueño!” (WEST... 2021)

Bernardo canta o hino nacional de Porto-Rico com os demais Sharks, como desafio e demonstração de orgulho, diante do menosprezo dos policiais e dos Jets.

### 5.6.6

#### Exigência da tradução como estratégia de dominação

Ao longo de *WSS2021* o uso do espanhol pelos latinos incomoda as autoridades e os demais que não falam o idioma. Há diversas cenas em que os policiais exigem que os personagens falem inglês com eles. Além de conferir autenticidade, Spielberg parece desejar evidenciar um posicionamento político, ao exigir que as falas e palavras em espanhol não fossem traduzidas, a não ser quando os próprios personagens falam inglês.

Exemplo 1:

GLADHAND

“Falem a nossa língua em eventos escolares!”<sup>227</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Dita pelo funcionário da escola onde o baile está acontecendo.

Exemplo 2:

ANITA

“E de novo! Pratiquem a língua!”<sup>228</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

Anita insiste com Bernardo e María, querendo ser aceita nos Estados Unidos e se assimilar.

Exemplo 3:

---

<sup>227</sup> Speak English in school-sanctioned functions!

<sup>228</sup> Speak English! We have to practice!

GRAZIELLA

Espanhol? Você vem aqui falando espanhol?<sup>229</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Frase dita por Graziella, com raiva dos porto-riquenhos pela morte do namorado, Riff, quando Anita fala espanhol, possivelmente por encarar tal atitude como um desafio por parte desta.

Exemplo 4:

MARIA

“*Ve a Doc’s y di a Valentina que...*”

SCHRANK

Eu quero entender!<sup>230</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

### 5.6.7

#### Tradução para o espanhol como mostra de boa-vontade

Por outro lado, a tradução é bem-vinda, considerada uma mostra de boa-vontade, quando é feita para o espanhol, pois ocorre um processo contrário ao apagamento, e a língua estrangeira é enaltecida.

Exemplo 1:

TONY

E ‘pra sempre’? Como ‘Quero ficar com você pra sempre’?

VALENTINA

Você não prefere começar com ‘Gostaria de tomar um café?’

[...]

TONY

Não é casual assim.

VALENTINA

‘Quero ficar com você para sempre’. ‘*Quero estar contigo para siempre*’.<sup>231</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

<sup>229</sup> You come here speaking Spanish?

<sup>230</sup> In English!

<sup>231</sup> TONY

What’s “forever”? Like “I wanna be with you forever”?

VALENTINA

You don’t wanna start maybe with “I’d like to take you out to coffee”?

[...]

TONY

This ain’t casual like that.

VALENTINA

“I want to be with you forever”. “*Quero estar contigo para siempre*”.

Em WSS2021, Tony tenta aprender frases em espanhol para falar com Maria, e assim dar provas de seu afeto.

Exemplo 2:

MARIA

*Gracias por bailar conmigo.* Obrigada pela dança.

TONY

Claro. Quer dizer, não, eu agradeço pela dança e pelo...<sup>232</sup>(WEST... 2021).

Exemplo 3:

MARIA

*Yo, Maria, te recibo a ti, Anton*

TONY

Não sei o que é... Ah. Isso que...

MARIA

Não ri.

TONY

Eu, Tony... Eu, Anton, te recebo, Maria. Na riqueza ou na pobreza.

MARIA

Eu sou pobre.

TONY

Eu sou mais ainda.

MARIA

*En la prosperidad y en la adversidad, para amarte y respetarte.*

Para amar você e respeitar você.

TONY

*Siempre.*<sup>233</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta)

---

<sup>232</sup> MARIA

*"Gracias por bailar conmigo.* Thank you for the dance.

TONY

Sure. No, I mean, thank you for the dance and for the...

<sup>233</sup> MARIA

*Yo, Maria, te recibo a ti, Anton*

TONY

I don't know what that... Oh. Oh, that's...

MARIA

Don't laugh.

TONY

I, Tony... I, Anton, take you, Maria. Rich or poor.

MARIA

I'm poor.

TONY

I'm poorer.

MARIA

*En la prosperidad y en la adversidad, para amarte y respetarte.* To love you and

respect you.

TONY

Siempre.

Nessa cena de *WSS2021*, Tony e Maria simulam um casamento na catedral, como nas outras versões. A diferença é que, em 2021, esse “casamento” é bilíngue. Isso é importante por ressaltar que não há língua de domínio ali. E no final, Tony utiliza a palavra em espanhol que aprendeu. É como se eles trocassem alianças, usando suas respectivas línguas.

## 5.7

### Diálogos expositivos que situam e transformam a narrativa

Exemplo 1:

KRUPKE

Por que não deixa os porto-riquenhos em paz, Riff?<sup>234</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Frase dita pelo policial, cansado, indicando que esse tipo de ocorrência acontece com frequência e que os Jets estão sempre perturbando a comunidade latina como um todo.

Exemplo 2:

SCHRANK

Esse bairro vai estar tomado por pessoas ricas em belíssimos apartamentos, com porteiros porto-riquenhos tirando lixo como vocês daqui<sup>235</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Frase dita pelo tenente, sobre o fato de que os Jets não trabalham e não conseguem alcançar o sonho americano, só por preguiça.

Exemplo 3:

SCHRANK

Os últimos dos “caucasianos que não deram certo”<sup>236</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

---

<sup>234</sup> Why don't you leave the Puerto Ricans alone, Riff?

<sup>235</sup> This will be a shiny new neighborhood of rich people, with Puerto Rican doormen to chase you away

<sup>236</sup> The last of the “can't-make-it Caucasians”.

Frase também dita por Schrank, sobre os Jets serem descendentes de imigrantes brancos que não sobem na vida.

Exemplo 4:

RIFF

“Eu acordo e vejo tudo que eu conheço sendo vendido, destruído ou tomado por um bando de pessoas que eu não gosto”<sup>237</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Nessa fala do Riff, as pessoas de quem ele diz que não gosta são os porto-riquenhos.

Exemplo 5:

VALENTINA

“Eu sei que adora o Riff, mas ele odeia porto-riquenhos”<sup>238</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Essa fala da Valentina deixa claro que os Jets, liderados pelo Riff, não gostam de gente como ela.

## 5.8

### Quando a denúncia de racismo é feita sem palavras

Exemplo 1: Vandalismo. Há, no filme de Spielberg, algumas cenas que deixam claro que os Jets provocam as brigas e perturbam a vizinhança. Logo na primeira cena, é possível ver os Jets pegarem tinta para jogar na bandeira porto-riquenha pintada na quadra do bairro e vandalizarem as placas do comércio local.

Exemplo 2: Racismo e abuso de autoridade policial. No baile, um policial pega a bebida de um casal latino para cheirar e ver se tem álcool, sem que nenhum incidente tenha provocado essa desconfiança. E ignora o casal ao lado.

## 5.9

### Os números musicais de *WSS2021*

---

<sup>237</sup> You know, I wake up to everything I know either getting sold or wrecked or being taken over by people that I don't like, and they don't like me.

<sup>238</sup> I know you love Riff, but he hates Puerto Ricans.

A trilha sonora de *WSS1957* é mantida em *WSS1961* e *WSS2021*. Na primeira adaptação, porém, alguns números foram reorganizados, com troca de intérpretes de algumas canções e alterações nas letras de muitas, com o objetivo de cumprir as exigências de modéstia em Hollywood na década de 1960. Alguns termos considerados de baixo calão e menções a uso de drogas eram proibidos. Em *WSS2021*, porém, Spielberg parece querer reunir o melhor dos dois mundos: o recurso das câmeras para contar a história, presente no cinema e aproveitado em *WSS1961*, e muitas das letras escritas originalmente por Sondheim e Bernstein para o musical da Broadway.

As restrições de vocabulário também deixaram de existir, pela mudança do que é aceito em termos de palavras de baixo calão, e do que sequer é considerado como tal. Os cenários desses números, no entanto, são gravados com o olhar de 2020, e ilustram a letra, alterando a compreensão. A ordem de alguns números também foi modificada com o mesmo intuito, bem como os intérpretes, de modo a contribuir para a narrativa, como será visto a seguir.

Vale ressaltar que, em consonância com as convenções de filmes e produtos musicais como um todo, no século XXI a prática de dublar a voz dos atores já não é tão comum, ainda que a tecnologia atual permita editar e retocar a voz dos atores e cantores para atingir o timbre desejado.

Uma das práticas adotadas em *WSS1961* e reprisada em *WSS2021* foi a escalação de atores e atrizes que já tinham experiência com o teatro e com musicais, além de filmes. Até mesmo o ator Ansel Elgort, mais conhecido do público pelas produções adolescentes na qual tomou parte, recebeu treinamento para cantar no filme.

### 5.9.1

#### “Jet Song”

A canção “Jet Song” é o primeiro número com letra no musical, sucedendo o prólogo instrumental. Em *WSS1959* e *WSS1961*, a canção vinha logo após o prólogo, em seguida ao confronto na quadra e dava voz aos Jets, um grupo que dançava pelas ruas e cantava sobre serem uma família que protege uns aos outros. No número, eles se apresentam para o público e para Baby John, que está sendo iniciado. No clipe dessa canção em *WSS2021*, o adolescente ainda está assustado porque os Sharks furaram sua orelha com um prego, e os demais apresentam as vantagens de pertencer ao grupo e ser por ele protegido, fato corroborado

quando eles aparecem, atendendo ao chamado de “Jets!” A forma como essa cena foi estruturada pode ter contribuído para a forma como os Sharks eram vistos nas produções anteriores — a chamada “inevitável parcialidade inconsciente” mencionada anteriormente —, o que é revertido em *WSS2021*.

No filme de Spielberg, o prólogo ajuda a narrar a história. Os Jets emergem do terreno de demolição e caminham até um mural com a bandeira de Porto Rico para vandalizá-la, e Bernardo e os Sharks são chamados pelos comerciantes para proteger a comunidade, que aparentemente não confia na polícia para tal fim. Isso é dito pelo porto-riquenho a Krupke, quando este o recrimina por fazer justiça com as próprias mãos. Porém, a essa altura, o público já sabe que o ataque a Baby John foi provocado, e sendo assim, quando Riff canta os primeiros versos de “Jet Song” e anuncia que chamará os Sharks para uma conversa depois do baile, o espectador está ciente que os dois lados não têm igual responsabilidade nos conflitos.

Neste número, não é a letra da canção que conta a história, mas o que não é dito. Um exemplo do efeito que a imagem combinada com a letra tem na alteração da mensagem transmitida ocorre neste verso, que não foi modificado em nenhuma das versões do musical:

TODOS

Os Jets estão preparados,  
Nossos motores ligados!  
Os Sharks vão sumir,  
Por que os porto-riquenhos todos  
São uns covardes!

Aqui vão os Jets  
Como um taco do inferno—  
Se alguém entrar no meio,  
Vai ficar na pior!

Aqui vão os Jets!  
Mundinho, abra caminho,  
Vai pra baixo da terra,  
Correr ou se esconder!

Esse é o nosso limite,  
Melhor fiquem escondidos!  
Nossa placa diz  
"Proibido visitantes,"  
E não brincamos!<sup>239</sup> (BERNSTEIN; SONDHEIM, 1957, em  
tradução livre)

---

<sup>239</sup> ALL

The Jets are in gear,  
Our cylinders are clickin'!  
The Sharks'll steer clear,  
'Cause ev'ry Puerto Rican  
'S a lousy chicken!

Em *WSS2021*, enquanto na música eles avisam que estão passando e que é para o resto do mundo abrir espaço, Riff e os Jets caminham agressivamente pelas calçadas enquanto a comunidade se afasta; as mães das crianças tiram seus filhos do caminho, dando a entender que os Jets não têm escrúpulos quanto a agredir o próximo, qualquer que seja, e aterrorizar a vizinhança, sobretudo quem eles consideram “os visitantes proibidos”, ou seja, imigrantes.

### 5.9.2

#### “America”

No filme de 1961, o número musical “America” ocorre na laje do prédio dos porto-riquenhos em San Juan Hill. De *WSS1961* para *WSS2021*, a letra também foi alterada.

<i>WSS1957</i>	<i>WSS1961</i>	<i>WSS2021</i>
Puerto Rico... You <b>ugly island</b> ... Island of <b>tropic diseases</b> . Always the <b>hurricanes blowing</b> , Always the <b>population growing</b> And the money owing, And the babies crying, And the bullets flying. I like the island Manhattan. Smoke on your pipe and put that in!	Puerto Rico <b>My heart's devotion</b> <b>Let it sink back in the ocean</b> Always the <b>hurricanes blowing</b> Always the <b>population growing</b> And the money owing And the sunlight streaming And the natives steaming I like the island Manhattan Smoke on your pipe And put that in	Puerto Rico You <b>lovely island</b> Island of <b>tropical breezes</b> Always the <b>pineapples growing</b> Always the <b>coffee blossoms blowing</b> And the <b>money owing</b> And the <b>baby's crying</b> And the <b>people trying</b> I like the island Manhattan (I know you do) Smoke on your pipe and put that in!

(BERNSTEIN; SONDHEIM, 2021)

---

Here come the Jets  
 Like a bat out of hell—  
 Someone gets in our way,  
 Someone don't feel so well!

Here come the Jets!  
 Little world, step aside,  
 Better go underground,  
 Better run, better hide!

We're drawin' the line,  
 So keep your noses hidden!  
 We're hangin' a sign  
 Says "Visitors Forbidden,"  
 And we ain't kiddin'!

Como é possível observar pelas passagens marcadas em negrito, na letra do prólogo de “America” em *WSS2021*, são combinados os elementos das duas canções. As rimas e as imagens positivas a respeito da ilha, usadas em *WSS1957* e de *WSS1961*, são aproveitadas. Essas ideias sobre Porto Rico são balanceadas com os problemas locais, ainda que retratados de forma mais realista.

O dueto principal permanece entre Bernardo e Anita, com o coro das mulheres representando as vantagens dos Estados Unidos, e o dos homens, o lado cruel de ser imigrante, culminando em um olhar realista, contemplando os problemas e as vantagens dos dois lados.

Segundo o diretor Steven Spielberg, por mais alegre e divertida que possa parecer, no fundo,

“America” é um “debate entre dois grupos de porto-riquenhos: aqueles que, assim como Anita, acham que em Nova York encontraram um local para realizar seus sonhos; e aqueles, como Bernardo, desiludidos pelo racismo e pelas barreiras que encontram diariamente, que os impedem de ascender economicamente.”<sup>240</sup> (BOUZEREAU, 2021, p. 180)

A diferença mais significativa aqui também fica por conta das imagens e dos intérpretes, pois o número deixa de ser cantado apenas pelas mulheres e homens do grupo dos Sharks e acontece à luz do dia. O coreógrafo Justin Peck explicou que o objetivo era

mostrar a força, a importância e o orgulho da comunidade porto-riquenha. Queríamos mostrar como o Bernardo e a Anita transitam pelo bairro, interagindo com os amigos, vizinhos e comerciantes locais. Essas interações passaram a alimentar as explosões de dança que irrompem durante a canção.<sup>241</sup> (BOUZEREAU, 2021, p. 183-184)

Em um trecho particularmente irônico, Anita canta sobre “Muito mais casas espaçosas”<sup>242</sup> na frente de um grupo que protesta contra os despejos e que grita, em resposta, “Mais portas batendo na nossa cara”<sup>243</sup>. Quando ela diz “Quero uma cobertura”<sup>244</sup>, Bernardo sai de trás da maquete de uma imobiliária onde ela

<sup>240</sup> “America” is a joyful, funny, and sexy song, but at its heart it’s a debate between two groups of Puerto Ricans: those who, like Anita, feel that they’ve found in New York a great place to realize their dreams; and those who, like Bernardo who are disillusioned by the racism and barriers to economic advancement they encounter every day.

<sup>241</sup> showcase the power, importance, and pride of the Puerto Rican community. We wanted to show how Bernardo and Anita move through their neighborhood, interacting with their friends, neighbors, local business owners. These interactions became fodder for the bursts of dance that catch fire through the song.

<sup>242</sup> Lots of new housing with more space

<sup>243</sup> Lots of doors slamming in our face

<sup>244</sup> I’ll get a terrace apartment

mostrava o apartamento para as amigas, para dizer “Melhor se livrar do sotaque”<sup>245</sup>.

A coreografia também é mantida, com a diferença que toda a comunidade participa da *pachanga* também, enquanto eles caminham pelo bairro, mostrando o lar que criaram ali, que aquele lugar também pertence a eles, em uma resposta à “Jet Song”, em que apenas os Jets caminham e afastam a população. No final, a imagem aérea mostra que a comunidade latina enche o bairro de cores.

O fato de o número ter sido gravado em uma rua em movimento, em *WSS2021*, representou um desafio adicional para a produção. Em *WSS1961*, uma aposta de tamanha proporção teria sido considerada mais um gasto arriscado de Jerome Robbins. Mas para Spielberg, refletiu a dimensão da confiança que ele e todos os investidores tinham na adaptação de um clássico.

### 5.9.3

#### “Gee, Officer Krupke”

A maior transformação dessa música em *WSS2021* ocorre no cenário e em como a posição do número ajuda a construir a narrativa. A cena se passa na delegacia, enquanto os Jets esperam para serem interrogados sobre os planos para a briga. Ice finge não saber sequer o que é uma briga. Mouthpiece alega que não sabe de nada, pois não consegue guardar segredo.

Anybodys espera sentado em outro banco da delegacia, junto com uma mulher, que lhe oferece um esmalte. Isso desencadeia uma série de provocações dos demais contra Anybodys, que acaba agredindo A-Rab, os policiais e, acidentalmente, Baby John, fugindo em seguida com os policiais à sua cola. Os demais Jets, menos Tony e Riff, acabam trancados no prédio. A mulher que estava sentada com Anybodys, por sua vez, avisa que todos irão para a prisão. Enquanto tranquilizam e tentam animar Baby John, o número acontece.

BABY JOHN  
Eu vou em cana  
DIESEL  
Não vai. Desde que se lembre de duas coisas.  
Uma: fala o que eles querem ouvir.  
A-RAB  
E duas, fica com essa boca calada.<sup>246</sup> (WEST..., 2021,  
tradução de Paula Abritta)

<sup>245</sup> better get rid of your accent

<sup>246</sup> BABY JOHN  
I can't go to jail  
DIESEL

Diesel começa fazendo papel de delinquente, com Mouthpiece, de chapéu de policial, imitando Krupke. Em seguida, Balkan faz papel de analista e de juiz. O papel de psiquiatra fica com A-rab. Enquanto isso, Baby John é atirado de um lado para o outro. Por fim, ele entra na brincadeira e canta o último verso para o assistente social, assumindo que não tem mais solução. Quando Krupke retorna, a delegacia está revirada, os rapazes têm tempo de dirigir o último verso, “Gee, Officer Krupke, *krup you*”<sup>247</sup> diretamente para ele, antes de fugirem. O verso é um trocadilho com o nome dele e um palavrão da língua inglesa<sup>248</sup>.

Assim como em *WSS1961*, o número continua ocorrendo no primeiro ato, antes das mortes, o que permite que o tom seja leve e de zombaria. Um aspecto distinto é a transformação de Baby John, que no início está aterrorizado com a perspectiva de ser preso, e termina se dando conta de que já faz parte dos Jets, ao cantar uma parte da canção. Essa transformação traz um elemento de desesperança; afinal, ao se juntar ao coro, Baby John parece aceitar que, assim como eles, não tem futuro.

Os versos também ganham um tom mais sombrio, funcionando como uma construção das circunstâncias que transformaram os Jets não apenas em marginais, mas em xenofóbicos. Juntamente com “Jet Song” e a conversa de Riff e Tony no porão do bar do Doc, esse número ajuda a construir a identidade dos Jets e suas motivações.

#### 5.9.4

#### “Cool”

Em *WSS2021*, a canção “Cool” não sofre alterações quanto à letra, mas assim como ocorre em *WSS1961*, a troca da ordem, dos intérpretes e do cenário do número altera completamente a história, imprimindo uma tensão adicional e um ar de tragédia anunciada. Em *WSS2021*, o número passa para logo após o casamento simulado entre Maria e Tony na catedral. Os Jets acabaram de adquirir uma arma de fogo carregada, contra o combinado no conselho de guerra, e brincam de atirar uns contra os outros em um terreno parcialmente demolido. Tony os encontra, determinado a convencê-los a desistir da luta com os Sharks, e a

---

You won't. As long as you remember two things. One, tell them what they wanna hear.

A-RAB

And two, don't tell them nothing.

<sup>247</sup> Caramba, Officer Krupke, vai tomar no kru. (em tradução livre)

<sup>248</sup> Krup you é uma combinação de Krupke com *fuck you*,

canção passa a descrever a tentativa inútil de levá-los, principalmente ao líder Riff, a “ficar frios”, para poder ter um futuro. O número, que ocorre pouco antes do número “Tonight (Quintet)”, marca o ponto sem retorno para todos eles, em que podem se transformar de moleques inconsequentes em assassinos.

No entanto, ao contrário de Tony, Riff não tem nada a perder. Isso é visível na cena da aquisição da arma, em que demonstra não ter medo da morte e reage com desdém à menção ao seu pai, com quem Riff se parece, segundo o proprietário do bar onde eles compram a arma. Mais uma vez, Riff usa a amizade dos dois para chantageá-lo a participar da briga. Na coreografia, Riff e Tony saltam sobre os escombros enquanto lutam pela posse da pistola carregada, à qual Tony se refere no trecho em que menciona o “foguetete” no bolso.

Cara, cara, cara doido,  
Fica frio, cara.  
Tem um foguete no seu bolso,  
Fica gelado, cara.

Não esquenta,  
'Porque cara, as coisas  
Vão ficar mais difíceis.  
Vai com calma  
E meu rapaz,  
Você pode até morrer de velho! <sup>249</sup>(BERNSTEIN;  
SONDHEIM, 1961, em tradução livre)

Apesar da leveza dos movimentos de Tony e Riff, o número é repleto de tensão, por retratar duas possíveis formas de morrer antes mesmo da briga: caindo dos escombros ou disparando o projétil acidentalmente. Por fim, Riff recupera o objeto e passa para os demais, que o jogam uns para os outros, em uma espécie de “jogo do bobinho” com Tony, que não consegue recuperar a arma.

A segunda parte da canção é cantada por Riff, e aqui os versos passam a ter um tom de ameaça, dele e dos demais contra Tony, sobretudo quando eles fazem sons de armas disparando.

Pode ir,  
Mas não fica de vai-vem.

---

<sup>249</sup> Boy, boy, crazy boy,  
Get cool, boy.  
Got a rocket,  
In your pocket,  
Keep coolly cool, boy.

Don't get hot,  
'Cause man, you got  
Some high times ahead.  
Take it slow  
And, Daddy-o,  
You can live it up and die in bed!

Só fica frio, cara,  
Bem frio.<sup>250</sup> (BERNSTEIN; SONDEIM, 1961, em tradução  
livre)

Por fim, os Jets se afastam, ainda fazendo barulhos de arma, olhando para Tony como se este os estivesse traindo.

### 5.9.5

#### “I feel pretty”

Em “I feel pretty”, a ordem e a letra da música voltam a ser as mesmas de *WSS1957*, passando para após o encontro de Maria e Tony na catedral. Assim como “Gee, Officer Krupke”, a canção é leve e divertida, ainda que mantenha o tom de crítica social.

Em *WSS1961*, Maria trabalha em um ateliê de roupas com Anita. Em *WSS2021*, o número tem como cenário a loja de departamentos Gimbels, à noite. No início, as funcionárias estão conversando sobre as demolições e os cheques de indenização, enquanto Maria sonha acordada no trabalho e não presta atenção na conversa. Ao ser chamada à realidade, se recusa a atender, e em vez de responder às perguntas que lhe fazem, Maria vai até a loja e finge ser uma madame e veste um traje de preço muito superior ao que ela e suas colegas poderiam gastar em uma peça de roupa. Curiosamente, ela faz menção ao desejo de ter coisas dessa loja no início do filme, quando afirma que poderia encontrar o vestido do baile lá. Assim como em *WSS1961*, Maria ignora as menções feitas a Chino, não confirmando nem negando que ele seria a causa do seu humor.

Apesar de ser uma área proibida aos funcionários, Maria está tão feliz que nem se importa. Ela brinca com os manequins, com o xale caro, com a areia da vitrine e um chapéu de madame. Depois o transforma o xale em faixa de miss, e o espanador em buquê de flores, contagiando todas as colegas, inclusive a chefe, a embarcarem no-faz-de-conta. Essa cena remete à natureza brincalhona da personagem em *WSS1961*, que usa os adereços do ateliê e finge ser uma dançarina espanhola. Porém, em *WSS2021*, alude ao fato de que Maria deseja essa vida, quer usar esses adereços e não ter que se preocupar com dinheiro, nem servir aos outros.

---

<sup>250</sup> Go man, go,  
But not like a yoyo schoolboy.  
Just play it cool, boy,  
Real cool.

### 5.9.6

#### “Somewhere”

Quem cantava “Somewhere” na Broadway era uma garota sem nome. Em *WSS1961*, a canção sobre fugirem juntos para um lugar onde talvez poderão ser aceitos, longe do ódio, era cantada por Maria e Tony. Os dois se encontravam após a briga em que o irmão dela morrerá pelas mãos do próprio namorado, e apesar da dor, os dois consumam o casamento.

Em *WSS2021*, a canção adquire um tom mais melancólico, e volta a ter uma única voz, a de Valentina. Após a briga, a comerciante fica apreensiva com o movimento de carros de polícia e dos jovens Sharks e Jets correndo assustados pela rua em frente à Doc’s. Ao perguntar o porquê, Valentina descobre, por um dos Sharks, que ocorreu uma briga, na qual Bernardo foi morto por Tony.

Desnorteada e preocupada com o protegido, Valentina olha para uma foto antiga sua, com o falecido esposo. Enquanto ela se lamenta, outros acontecimentos se desenrolam, como a primeira noite de Maria e Tony, em meio à tragédia, ao mesmo tempo em que mostra a expressão de Anita ao ser informada da morte do namorado e obrigada a reconhecer o corpo. A voz de Valentina imprime um tom ainda mais triste, de finitude, diante do paradeiro desconhecido de Tony e do que acontecerá com ele, ao mesmo tempo que sofre pela morte de mais um dos seus em meio à violência e à xenofobia.

## 6

### Análise dos dados

#### 6.1

##### Um retrato diferente dos porto-riquenhos no século XXI

Os dados coletados apontam para uma transformação da narrativa de *WSS1957* e *WSS1961* para a de *WSS2021*, no espaço de 64 anos entre a primeira produção e sua adaptação mais recente, a qual buscou atualizar a obra e adequá-la à demanda por representatividade latina e autenticidade. Trata-se de um requisito esperado de produções midiáticas deste século, principalmente tendo-se em conta que sempre se tratou de um filme com latinos em um papel central. Tal transformação foi realizada pelo diretor Steven Spielberg, pelo roteirista Tony Kushner e por toda a equipe responsável pela realização do filme, entre historiadores e membros do elenco original, como Rita Moreno, contratada como produtora executiva a fim de implementar as alterações que havia desejado realizar em *WSS1961*.

Dentre os elementos utilizados para construir uma história mais complexa e subverter a narrativa a favor dos Sharks, e dos latinos como um todo, destacam-se a escalação de atores latinos, cenas expositivas com ou sem diálogos, inclusão do espanhol como língua falada pelos porto-riquenhos durante o filme, criação de sobrenomes e carreiras profissionais para os personagens latinos, inserção de novos personagens e reorganização dos números musicais.

Em termos de alterações feitas à trilha sonora e à sequência das canções, a maioria das letras (exceto “America”) foi recuperada das compostas originalmente para os palcos, visto que os parâmetros que impediam o seu uso em *WSS1961* também deixaram de existir, dando lugar a outras convenções. A inovação maior ficou por conta da troca de intérpretes e da inclusão de novos cenários como pano de fundo.

Nas produções criadas na metade do século XX, assim como em *Romeu e Julieta*, a narrativa talvez direcionasse o olhar do público a tratar os dois grupos rivais como igualmente responsáveis pela tragédia do casal protagonista. Como consequência, levava o espectador a pensar como o policial Schrank, para quem tanto os Jets como os Sharks eram igualmente delinquentes. Quanto às mortes, o público era de certa forma induzido a lamentar apenas a de Tony, pois a narrativa apresentada era a do casal protagonista como vítima do ódio dos grupos

rivais, mas não as de Riff e Bernardo, vistos como supostamente mercedores do seu destino, por estarem envolvidos em gangues. Trata-se de um desequilíbrio que *WSS2021* procura corrigir, ao complicar e complexificar os problemas por trás do ódio, da xenofobia e da polarização. Uma análise das cenas e números musicais em *WSS1957* e *WSS1961* revela ainda uma parcialidade inconsciente a favor dos Jets e em detrimento dos Sharks. Essa parcialidade era reflexo da mentalidade da época e reforçava o preconceito contra os latinos.

Tal mentalidade era prevalente em Hollywood (principalmente na década de 1960), cujas convenções previam a escalação de atores caucasianos para papéis de personagens não-brancos, com recursos como *brownface* e dublagem, para sustentar a prática de priorizar a notoriedade do ator sobre a autenticidade, a representatividade e as habilidades artísticas, como canto e domínio de línguas estrangeiras. Como consequência, a adaptação fílmica *WSS1961* contou com um elenco majoritariamente branco, com atores como Natalie Wood e George Chakiris nos papéis de Maria e Bernardo, com poucas palavras em espanhol faladas por eles, e usando cantores fantasmas para dublar as canções. A única atriz latina da produção, como já mencionado, era a porto-riquenha Rita Moreno, no papel de Anita.

A distribuição das canções também desempenha um papel na representatividade latina e na forma como o público lê os acontecimentos. Nas duas primeiras produções, somente “America” funcionava como canção de expressão dos Sharks. Em *WSS1957*, era cantada apenas pelas mulheres do grupo, e somente os retratava como imigrantes deslumbrados com as facilidades apresentadas pela vida nos Estados Unidos, mensagem esta condizente com a propaganda do país, como terra da liberdade e de oportunidades para todos.

Em *WSS1961*, há uma transformação dessa narrativa, devido à contribuição da Rita Moreno. O número passa a comparar vida na ilha de Porto Rico com a vida na ilha de Manhattan, entre as promessas feitas durante a imigração e a realidade, em um debate bem-humorado entre os homens e as mulheres. Nessa versão, já há um debate sobre o racismo e sobre as oportunidades desiguais para os porto-riquenhos e para os Jets, descendentes de imigrantes irlandeses, poloneses e russos, não considerados brancos, mas tolerados, uma vez que nasceram nos Estados Unidos.

Os Jets, por sua vez, contavam com as canções “Jet Song”, “Gee, Officer Krupke” e “Cool” para ajudar na sua narrativa. Em “Jet Song”, eles se apresentavam como uma família disposta a se ajudar e a se defender. Em “Gee, Officer Krupke”, eles justificavam seus delitos e a incapacidade de subir na vida

com o fato de terem famílias desestruturadas e terem sido empurrados de uma instituição para outra, de juízes a policiais, de psicólogos a assistentes sociais, cada qual omitindo socorro e jogando o problema para o próximo.

Em *WSS2021*, esse desequilíbrio é atenuado pela inclusão de mais cenas e diálogos expositivos compondo a narrativa com os números musicais. Além disso, há um reposicionamento desses números, e os próprios cenários ajudam a retratar os porto-riquenhos e latinos de San Juan Hill de forma favorável. Antes de “Jet Song”, a cena inicial dos Jets deixa claro que eles iniciam as brigas e aterrorizam a vizinhança, além de vandalizarem os estabelecimentos comerciais. É mostrado que os próprios comerciantes pedem a ajuda dos Sharks, que agem como justiceiros locais. Isso é corroborado pelo próprio sargento Krupke, que pede a Riff que deixe os porto-riquenhos em paz, ao passo que diz a Bernardo que ele não pode fazer justiça com as próprias mãos. Em resposta, ele reclama da omissão dos policiais na resolução do problema. A própria “Jet Song” passa a retratar os Jets como violentos, no alerta contra “visitantes”, enquanto os porto-riquenhos passam e tiram seus filhos de perto.

Na cena que antecede “America”, Anita, Bernardo e Maria conversam na cozinha, alternando entre o espanhol e o inglês. Bernardo e Maria passam a ter também um sobrenome, Vásquez. Em “America” toda a comunidade porto-riquenha participa do número, fazendo coro sobre os problemas locais, como as demolições. O número “I feel pretty” mostra também as colegas de Maria falando sobre o tratamento dirigido aos porto-riquenhos, “jogados fora como lixo” nas palavras de Luz. Por fim, “Somewhere”, que era cantada por Maria e Tony, passa para Valentina, que ressignifica a mensagem, que deixa de se referir apenas ao casal protagonista, estendendo-se a todos os porto-riquenhos.

No entanto, ao mesmo tempo que esses elementos passam a construir uma narrativa dos porto-riquenhos como trabalhadores, esforçados e em desvantagem, outros procuram explicar os motivos por trás da criminalidade e da xenofobia dos Jets. O espectador é apresentado a perspectivas diferentes sobre os Jets: a dos policiais, a de porto-riquenhos como Valentina e Bernardo, a de Riff e dos próprios Jets sobre si mesmos, e a de Tony, que deseja se afastar deles, ao mesmo tempo que mantém lealdade e tenta defendê-los.

O personagem Riff passa a ser menos bem-humorado, mais vingativo. Logo na primeira cena, com Tony, ele demonstra desdém por Valentina e a desrespeita. Atiçados pelo tenente Schrank, Riff e os demais Jets apontam os porto-riquenhos como culpados por seus problemas. Em “Gee, Officer Krupke”, os Jets culpam suas famílias desestruturadas, a negligência do sistema e a

sociedade pela situação em que estão. Ao conversar com Maria sobre a briga entre os Jets e os Sharks, Tony defende as atitudes dos Jets, atribuindo a raiva que sentem do mundo à forma como sempre foram tratados.

O número “Cool” apresenta o contraste mais marcado com as versões anteriores, por fornecer uma perspectiva sombria do destino dos Jets. Riff acaba de adquirir um revólver para a briga com os Sharks, e pela forma como fala com o vendedor, encostando na pistola com a cabeça, sem medo da morte, fica evidente que já não tem nada a perder. A ausência de emoção e de brilho no olhar ao ouvir falar de seu pai aponta para um possível abandono paterno, ou para uma morte precoce do progenitor. É Riff quem sempre diz “Do ventre ao túmulo” e quem se perde diante das mudanças rápidas diante de si. E quem deseja guiar os demais para o mesmo caminho, refletindo a fala de Tony no início da história, “Cara, eu tava indo pro buraco e levando você e todo mundo comigo”<sup>251</sup> (WEST... 2021, tradução de Paula Abritta).

Na cena seguinte, Tony vai atrás dos companheiros nos escombros onde passam o tempo, a fim de dissuadi-los do confronto, e os encontra brincando com a arma de fogo carregada. Ao fingir que atiram uns nos outros, eles reproduzem onomatopeias de tiros. A brincadeira dos Jets com a arma e suas referências a super-heróis remontam aos jogos de pique, de bobinho, de mocinho e ladrão e de pique-pegar da infância. Depois de pedir para ver o objeto, Tony se recusa a devolvê-lo, ciente do perigo que representa e do caminho sem volta que estão trilhando. O número passa a ser um dueto entre Tony e Riff, cantado enquanto disputam a posse da arma. A primeira parte, é cantada por Tony, que representa a jovialidade, os sonhos e a esperança para o futuro, implorando por atenção. Riff, por sua vez, reflete o resultado das escolhas dos Jets (ou da falta delas) desde a infância, a negligência sofrida, bem como o ódio, a intolerância, a revolta e a amargura, e as promessas quebradas. Na segunda metade da canção, Riff consegue reaver o objeto, assumindo o controle da canção e dos Jets. A coreografia do número se inicia lúdica e se torna mais violenta, refletindo a própria trajetória deles. Se em “Gee Officer Krupke”, os Jets ainda falavam em tom jocoso sobre a falta de opções e sobre como “no fundo, não prestam”, “Cool” retrata a perda da inocência, o fim da linha. No embate entre as oportunidades opostas que Tony e Riff oferecem, os Jets escolhem Riff e a arma, se afastando de vez da infância, da perspectiva de um futuro, e de Tony, a única pessoa que continuava a acreditar neles e a defendê-los.

---

<sup>251</sup> I was disappearing down a sewer and taking you and everybody with me.

## 6.2

### O retrato da marginalidade nas três adaptações nacionais de *Romeu e Julieta* no século XXI

A briga entre os Jets pela posse da arma comprada por Riff em “Cool” aproxima *WSS2021* do retrato da criminalidade e das brigas entre gangues nas adaptações nacionais de *Romeu e Julieta*. Tanto em *Maré* (2007) quanto em *Era uma vez* (2008), ambos os lados da disputa são pobres, revoltados contra um sistema que falhou com eles e com uma polícia negligente e racista.

Em *Maré, nossa história de amor* (2007), Jonatha, assim como Tony, se divide entre o senso de dever com Dudu, que se perdeu no mundo do crime, e a perspectiva de um futuro distante daquela vida, com a ajuda do balé e da música. Tony procura essa vida no trabalho com Valentina. Por outro lado, Dé, em *Era uma vez*, trabalha em um quiosque, e quer estudar para ter um futuro com Nina.

Nos três filmes, a relação da polícia com a favela está presente. Em *WSS2021*, a “favela” está sendo demolida em uma operação de “limpeza” para dar lugar a prédios luxuosos, e os moradores, despejados com um cheque. Os Jets e os Sharks brigam por território em meio à insegurança e à violência policial. Em *Era uma vez*, os moradores do morro do Cantagalo sofrem com o preconceito por viverem lá, com disputas pelo poder e violência deliberada. Assim como os Jets ameaçam a segurança dos porto-riquenhos em “Jet Song”, o bando de Café Frio, no filme de Brenno Silveira, extermina quem passar no seu caminho, e por motivos banais. Os Jets marcam a briga com os Sharks nas minas de sal pelo domínio do West Side, e caso ganhem, os porto-riquenhos devem se afastar sempre que seus rivais aparecerem. O mesmo clima de medo está presente em *Maré* (2007) e em *Era uma vez* (2008). Carlão é ameaçado e exilado do morro pelo bando de Café Frio. O Lado A e o Lado B dividem os moradores da Maré. A realidade da favela também faz com que os jovens da companhia banalizem o uso de armas de fogo e lidem diariamente com mortes violentas.

Nas três adaptações, *Maré*, *Era uma vez* e *WSS2021*, há um contraste entre a infância e o crime, em que a primeira inevitavelmente perde para o segundo. Em *Maré*, Anjo deseja abandonar o crime para dançar. Em *Era uma vez*, Café Frio mata uma pessoa por ganhar dele em uma disputa de futebol. Em *WSS2021*, os Jets abandonam uma infância problemática e se transformam em criminosos. Os três protagonistas masculinos têm em comum a luta contra o

ambiente em que cresceram, para não entrarem para o crime, com o qual convivem diariamente. E apesar de viverem na marginalidade, lado a lado com mortes, os três conseguem se manter incólumes enquanto não tocam em uma arma. Jonatha morre porque não quis se juntar à facção de Dudu. Por outro lado, Dé se parece com Tony. Primeiro porque ambos defendem ferozmente alguém que chamam de irmão, mesmo diante das escolhas irreversíveis que esses irmãos tomam. Depois por não conseguirem mais reconhecer essas figuras antes tão importantes para eles, e chegarem a brigar pela posse de uma arma, com a lealdade dividida entre a “família” e um amor. Dé e Tony se aproximaram do crime anos antes, e escaparam por sorte: Dé ao pegar na arma para matar Café Frio e ser impedido por Carlão; Tony ao ser preso por quase matar um rapaz durante uma briga.

As três adaptações situadas no século XXI retratam o racismo e a marginalidade em grandes metrópoles. Em *Era uma vez* (2008), isso se dá pelo contraste entre Dé e Carlão, em que este é preso injustamente por estar no lugar errado, na hora errada. Ao ver Carlão em um arrastão, a polícia presume que seja culpado pela cor de sua pele, e o condena ao ver a arma de Dé em sua mochila. Ele volta revoltado da cadeia, e acaba se tornando um criminoso de verdade, assim como os Jets. Dé se passa por surfista por ser pardo, mas por morar no morro, é apontado como suspeito pelo sequestro de Nina. Em *Maré* (2007), Analídia é branca e tratada de modo diferente pela professora Fernanda por esse motivo. Jonatha e a companhia de dança sofrem racismo na praia, quando ao irem mergulhar são julgados pelos jovens brancos que estavam lá. Essas semelhanças estruturais e temáticas entre enredos de adaptações de *Romeu e Julieta* situadas no século XXI corroboram a importância do contexto temporal e local de recepção na construção de adaptações. As três histórias foram criadas na mesma época, ainda que *WSS2021* se passe na década de 1950 e 1960.

## Considerações finais

O musical *West Side Story* (1957), concebido por Jerome Robbins, com libreto de Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein e letras compostas por Stephen Sondheim, é uma adaptação da peça lírica *Romeu e Julieta* (1595-1596), de William Shakespeare, em que a tragédia dos amantes de Verona é transposta para os Estados Unidos dos anos 1950, em meio a uma disputa por território entre grupos rivais, os Sharks, porto-riquenhos, e os Jets, descendentes de imigrantes poloneses, irlandeses e italianos. A produção contou com duas adaptações filmicas, uma em 1961, sob a direção de Jerome Robbins e Robert Wise, e outra, mais recente, em 2021, dirigida por Steven Spielberg. Para fins de desambiguação, as abreviações *WSS1957*, *WSS1961* e *WSS2021* foram utilizadas para se referir a elas.

A presente dissertação examinou essas três produções a fim de determinar como a representação dos imigrantes nos Estados Unidos se transformou gradualmente, seguindo os requisitos de cada contexto de recepção em suas respectivas épocas, até culminar no objeto da pesquisa: a adaptação de 2021, dirigida por Steven Spielberg, que visou apresentar um retrato respeitoso e menos estereotipado da população latina nos Estados Unidos.

Para desenvolver a pesquisa, contei, no campo dos Estudos de Adaptação, com o respaldo de Linda Hutcheon (2011), Julie Sanders (2006) e Imelda Whelehan (1999) para apresentar características das adaptações, inclusive musicais. Busquei, baseada nesses estudos, conduzir uma análise em que a comparação entre uma obra e outra não tivesse o objetivo de atribuir juízos de valor a uma produção ou outra em relação a um original inalcançável, mas que me permitisse analisá-las temporal e espacialmente, e observar como foram influenciadas pelas suas respectivas épocas e mídias.

No campo dos Estudos Shakespearianos, tracei uma trajetória das adaptações que teriam inspirado a tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a fim de desconstruir o mito de que a trama da peça seria uma criação original do dramaturgo. Em seguida, conduzi uma análise de elementos da peça lírica e do panorama histórico da Inglaterra visando identificar pontos que teriam sido aproveitados pelo dramaturgo no enredo. Alguns desses elementos foram conflitos políticos e econômicos, disputas por poder, atritos religiosos e costumes da época. Nesse ponto, já foi possível observar como as alternâncias de poder

influenciaram a disputa entre catolicismo e protestantismo, o que influenciou o olhar dos ingleses para os povos hispânicos.

Por fim, tomei como base as teorias de Mona Baker (2010), Maria Tymoczko (2010) e Michaela Wolf (2012) para entender as viradas, ou alternâncias paradigmáticas, identificadas no campo disciplinar da tradução, sobretudo a “virada ativista”, a qual julguei que teria relação com o projeto de adaptação de *WSS2021*, de Steven Spielberg. Foram examinados e analisados modelos e exemplos de tradução ativista, com a contribuição inclusive de Gould e Tahmasebian (2020) nos pontos em comum com Baker e Wolf. Recorri, ainda, a Lawrence Venuti (2008 e 2019) e ao seu conceito de ética da diferença na tradução, que propõe a subversão do(s) discurso(s) dominante(s) e dos valores defendidos pelas instituições que detêm poder numa sociedade, visando o não apagamento de culturas não hegemônicas ou de elementos destas.

A etapa seguinte consistiu em analisar outras adaptações de *Romeu e Julieta*, a fim de identificar pontos em comum entre elas, em termos de enredo, temas, símbolos e paralelos entre construções dos personagens, de modo a identificá-los também nas produções de *West Side Story*. As adaptações escolhidas foram filmes lançados entre o final do século XX e o início do XXI: *Romeu + Julieta* (1996) de Baz Luhrmann, *Maré, nossa história de amor* (2007) de Lúcia Murat e *Era uma vez* (2008) de Brenno Silveira. Todas essas obras têm em comum o fato de trazerem a violência, o racismo, a desigualdade social e a ineficiência policial como elementos desencadeadores da ação, em maior ou menor grau.

Em seguida, me detive no exame das três produções de *West Side Story*, para a qual foram dedicados dois capítulos, seguindo um recorte temporal: um para as produções situadas entre a primeira e a segunda metades do século XX, o outro para a produção lançada no século XXI.

Uma das questões iniciais de pesquisa era em que medida o projeto de adaptação de Spielberg, com vistas a transformar a narrativa a respeito dos imigrantes latinos, possibilitaria alinhar *WSS2021* com as ideias difundidas pela “virada ativista” nos Estudos de Tradução, movimento definido sobretudo pela subversão de relações desiguais na tradução, em benefício dos menos favorecidos.

Conforme apresentado anteriormente, Mona Baker (2010) propôs as seguintes questões para orientar tal análise:

- Que tipo de textos os membros dessas comunidades selecionam para traduzir?
- Eles florem algumas narrativas para dar voz aos marginalizados, e uma chance melhor de serem ouvidos? Se sim, como?
- Eles omitem ou acrescentam material no corpo do texto (filme) ou se escoram em paratextos para guiar a interpretação do leitor de cada narrativa?

A outra questão era se o projeto de Spielberg poderia ser relacionado, em alguma medida, à proposta de Lawrence Venuti (2019) por uma ética da diferença, uma vez que promove o não apagamento de elementos da língua e da cultura dos imigrantes de origem hispânica.

Tal dúvida com relação a Venuti foi motivada pela escolha de inserir diálogos em espanhol e não fornecer traduções para eles no cinema, o que deu uma nova dimensão e autenticidade aos latinos representados. Porém, ao não traduzir essas falas, o filme promove o estranhamento do público falante do inglês ao mesmo tempo que a visibilidade dos latinos, o que não deixa de ser uma escolha ousada.

Após seguir as etapas relatadas para a investigação do objeto de estudo, é possível identificar, na qualidade de pesquisadora inserida nos Estudos de Tradução, convergências entre a “virada ativista” e as decisões tomadas por Steven Spielberg, no sentido de promover transformações por meio da representatividade em *WSS2021*.

Nesse sentido, foi conduzida uma comparação entre as adaptações de *Romeu e Julieta* e as três produções de *West Side Story* no que diz respeito aos problemas contemporâneos retratados nessas obras. A massa crítica usada para orientar as discussões incluiu, mas não se limitou, aos relatos e entrevistas no documentário *Something's coming* (2021) e livros sobre os bastidores.

Vale ressaltar que é inegável a preocupação do diretor de transformar a narrativa a favor dos imigrantes, inclusive latinos, procurando dar a eles uma representação justa, como trabalhadores vítimas da xenofobia, não focando apenas na tragédia do casal principal. Além disso, as perguntas de pesquisa inspiradas nas questões sugeridas por Mona Baker (2010) e utilizadas no contexto de análise de adaptações, conforme apresentadas na Introdução e no arcabouço teórico, podem ser respondidas a partir das duas adaptações fílmicas. O filme fornece ao público informações para entender a história. Ainda assim, o material

de referência acerca das obras, tais como o documentário, a recepção crítica e livros lançados por esses críticos, deram conta de orientar a análise.

É possível observar que Steven Spielberg, juntamente com o roteirista Tony Kushner, selecionou um musical clássico do qual gostava, e que já trazia personagens latinos, mas cuja representação correspondia aos padrões de 1957 e de 1961, em que o colorismo imperava e os imigrantes não tinham voz, principalmente se não dominassem o inglês e não fossem caucasianos, e procurou atualizá-la, ora corrigindo e comentando as obras de origem, ora prestando-lhes homenagem.

Pode-se argumentar que esses recursos foram inseridos para fornecer mais autenticidade à trama, ou que já faziam parte da transformação presente na adaptação, conforme os dados apresentados. De fato, uma hipótese não exclui a outra, principalmente quando os estrangeirismos presentes nas falas em espanhol são acentuados pela não tradução dos mesmos nas legendas, e pelo inglês exigido em todas as interações com os residentes caucasianos do West Side. Inclusive o próprio diretor Steven Spielberg anuncia, no livro de Laurent Bouzereau (2021), a intenção de dar voz e representatividade aos latinos.

Além disso, esta pesquisa aponta para um alinhamento com a ética da diferença, de Venuti, por Steven Spielberg, na produção de *WSS2021*, e para a subversão de narrativas postulada por Mona Baker. O diretor parece imprimir uma ética da diferença ao usar medidas como a contratação da Rita Moreno, atriz porto-riquenha que esteve na primeira versão cinematográfica, como produtora executiva, a fim de observar os pontos que anulavam a voz dos porto-riquenhos em uma narrativa com um viés anti-imigrante. Na ocasião do filme de 1961, a voz da atriz não foi ouvida. Ela não conseguiu impedir que pintassem os atores caucasianos que faziam papel de membros dos Sharks de maquiagem marrom, por exemplo. A sua agentividade foi cerceada, em uma época em que esses discursos não eram questionados.

Spielberg também empregou a teoria narrativa defendida por Mona Baker ao inserir cenas e falas, e ao reposicionar e realocar números musicais de modo a deixar claro que os Sharks não eram uma gangue, e sim um grupo defensor da comunidade porto-riquenha do Upper West Side de Nova York, opondo-se à violência xenofóbica dos Jets e ao descaso e desmandos da força policial, ineficiente em defendê-los. A própria narrativa transformada do musical *WSS2021* aponta para uma resistência contra o discurso dominante, de modo que é coerente e admirável que Spielberg tenha aproveitado seu capital simbólico para promover essa transformação.

Quanto às perguntas propostas por Mona Baker (2010), elas são úteis para guiar a análise. O diretor Steven Spielberg floreou a narrativa e transformou o contexto ao escalar atores latinos para interpretar os Sharks; ao alterar a sequência, os intérpretes e as letras de algumas canções; ao incluir cenas e falas que não existiam nas versões anteriores; e ao inserir uma personagem latina inédita, interpretada pela atriz que deu vida a Anita em 1961, como a única porto-riquenha do elenco. Vale salientar que essa identificação se sustenta ainda que o diretor não chame por esses nomes o conjunto de medidas políticas adotadas na sua versão do musical, ou mesmo que desconheça essas ideias desenvolvidas no campo dos Estudos da Tradução.

Sendo assim, é possível concluir que Spielberg é bem-sucedido na transposição da rixa entre Capuletos e Montecchios, de *Romeu e Julieta*, para o conflito entre os Jets e Sharks em Nova York, e sobretudo, na representação respeitosa e menos estereotipada dos imigrantes latinos, o que, com sorte, pode influir em um olhar mais empático para eles, trazendo-os de lugar do “Outro” para o centro da narrativa, não apenas em enredos de ficção. O próprio diretor e o roteirista declaram esse intuito e as medidas tomadas nesse sentido. Se levarmos em conta que a intenção de subverter relações desiguais de poder e causar mudanças sociais define um projeto de tradução ou de adaptação ativista, talvez seja possível considerar o filme de Spielberg como um bom exemplo.

## Referências bibliográficas

ARTIGOS Wiki. West Side Story (trilha sonora de 1961) (West Side Story (1961 soundtrack). Disponível em: [https://artigos.wiki/blog/en/West\\_Side\\_Story\\_\(1961\\_soundtrack\)](https://artigos.wiki/blog/en/West_Side_Story_(1961_soundtrack))). Acesso em: 09 jan. 2023.

BAKER, Mona. Translation and Activism: Emerging Patterns of Narrative Community. In: TYMOCZKO, Maria (Ed.). **Translation, Resistance, Activism**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2010, p. 22-41.

BARRIOS, Richard. **West Side Story: the Jets, the Sharks, and the making of a Classic**. New York: Running Press, 2020. *E-book*.

BATY, Emma. Jenna Ortega Is a Better Adult Than You. **Cosmopolitan**, New York City, 7 abr. 2021. Celebs, Disponível em: <https://www.cosmopolitan.com/entertainment/celebs/a35980081/jenna-ortega-interview>. Acesso em: 8 fev. 2023.

BERSON, Misha. **Something Coming, Something Good: West Side Story and the American Imagination**. Milwaukee: Applause Theatre & Cinema Books, 2011. 296 p. ISBN 978-1-5578-3766-0.

BOURDIEU, Pierre. The Forms of Capital. In: RICHARDSON, John G.. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. Westport: Greenwood, 1986. Cap. 1. p. 241-258.

BOUZEREAU, Laurent. **West Side Story: The making of the Steven Spielberg film**. New York: Abrams, 2021. 255 p. ISBN 978-1-4197-5063-2.

**BRITANNICA**. Natalie Wood. American Actress. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Natalie-Wood> Acesso em: 21 jan. 2023.

CAMATI, Anna Stegh. A (re)criação da narrativa de Romeu e Julieta por Shakespeare. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 19, n. 3, p. 121-139, 11 dez, 2021.

CAMPOS, Pedro Humberto Faria; LIMA, Rita de Cássia Pereira. “Repensando o social”: Diálogos com Pierre Bourdieu e Serge Moscovici. **Cadernos de Pesquisa** 48, jan-mar 2018.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX**. Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins. 2014. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CARTMELL, Deborah; WHELELAN, Imelda. **Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text**. London, New York: Routledge, 1999. 266 p. ISBN 9780415167383.

CATTON, Pia. ‘West Side Story’ Was Originally About Jews and Catholics. **History**, Nova York, 22 ago. 2018. History Stories, Disponível em:

<https://www.history.com/news/west-side-story-was-originally-about-jews-and-catholics>. Acesso em: 12 dez. 2022.

CHESTERMAN, Andrew. O nome e a natureza dos Estudos do Tradutor. Trad. Patrícia Rodrigues Costa; Rodrigo D'Avila Braga Silva. **Belas Infiéis**, v. 3, n. 2, p. 33-42, 2014.

CID, Rodrigo. Deus: argumentos da impossibilidade e da incompatibilidade. CARVALHO, Mário Augusto Queiroz *et al.* **Blog Investigação Filosófica**. Rio de Janeiro, 23 abr. 2021. Disponível em: <http://investigacao-filosofica.blogspot.com/2011/04/deus-argumentos-da-impossibilidade-e-da.html> Acesso em 09 jan. 2023.

DARCY, Diane. Netflix's Wednesday Being Latine Is Significant - But Not for the Reasons Fans Think. **CBR**, Jersey City, 19 nov. 2022. TV Features, Disponível em: <https://www.cbr.com/wednesday-addams-family-latina-jenna-ortega>. Acesso em: 8 fev. 2023.

**ERA uma vez**. Direção: Brenno Silveira. Produção: Conspiração Filmes, Globo Filmes e Lereby Produções. Intérpretes: Thiago Martins, Vitória Frate, Rocco Pitanga, Paulo César Grande, Cyria Coentro e outros. Roteiro: Patrícia Andrade e Domingos de Oliveira. Música: Berna Ceppas e Maria Gadú. Rio de Janeiro: Columbia Pictures, 2008. 1 vídeo (118 min). HD, color. Acesso pelo serviço de streaming Globoplay.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. (ed.) **Adaptations of Shakespeare: An Anthology of Plays from the 17th Century to the Present**. London, New York: Routledge, 2000.

FONSECA, Roberta. Que tal visitar Porto Rico? Conheça a ilha caribenha e suas atrações. *In*: Assistente de Viagem. Publicado em 23 mai. 2022. Disponível em: <https://assistentedeviagem.com.br/blog/porto-rico/>. Acesso em: 12 dez. 2022.

GARCIA, Guilherme Leme (entrevistado). **"Romeu e Julieta. Musical"**. Quem Encena #22. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=Ni9oAM00Kq0](http://www.youtube.com/watch?v=Ni9oAM00Kq0). Publicado em 31 mar. 2018. Acesso em: 11 jun. 2022.

HINDLE, Maurice. **Shakespeare on film**. London: Red Globe Press, 2015. 340 p. ISBN 1137286849.

HIRSCHMAN, Charles; KASINITZ, Philip; DEWIND, Josh (ed.). **The Handbook of International Migration: The American Experience**. [Saarbrücken]: Russell Sage Foundation, 1999. 516 p. ISBN 978-0871542441.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: Andre Cechinel. Abingdon: Routledge, 2011. 280 p. Título original: *A Theory of Adaptation*. ISBN 8532806392.

KENRICK, John. How to write a musical. *In*: Musicals101.com. **The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film & Television**, 2009. Disponível em: [www.musicals101.com/write.htm](http://www.musicals101.com/write.htm). Acesso em: 14 jun. 2022.

KING, Michelle Penelope. Disney Star Jenna Ortega Shares Why Young Women Should Not Be Afraid To Take A Stand. **Forbes**, Jersey City, 17 jul. 2018. Forbeswomen, Disponível em:

<https://www.forbes.com/sites/michelleking/2018/07/17/disney-star-jenna-ortega-shares-why-young-women-should-not-be-afraid-to-take-a-stand/?sh=6f38267e6a8b>. Acesso em: 8 fev. 2023.

LAST Airbender movie blasted for 'whitewashing'. **CBC**, Ottawa, 25 mai 2010. Entertainment. Disponível em: <https://www.cbc.ca/news/entertainment/last-airbender-movie-blasted-for-whitewashing-1.918316>. Acesso em: 8 fev. 2023.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). **Translation, History and Culture**. London/NY: Pinter, 1990, p. 1-13.

LEONOWICZ, Rex. Jane the Virgin's Jenna Ortega Fights Anti-Immigration Rhetoric. **TeenVogue**. Publicado em 26 mai. 2012. Disponível em: <https://www.teenvogue.com/story/jane-the-virgin-jenna-ortega-fights-anti-immigration-rhetoric> Acesso em: 04 fev. 2023.

LINDBERG, Carter. **História da Reforma**. Tradução: Elissamai Bauleo. Rio de Janeiro; Thomas Nelson Brasil, 2017. *E-book*. ISBN 978-8578609498.

LOOMBA, Ania. **Shakespeare, Race, and Colonialism**. 1 ed. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002. 192 p. ISBN 9780198711742.

LUIZ, Tiago Marques. Romeo and Juliet's rewriting in the walt Disney's animated movie Pocahontas: adaptation studies, comparative literature and theory of intertextuality. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 43, p. 01-23, e87714, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/87714/52380>. Acessado em 24 jan. 2023. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e87714>

MARÉ, nossa história de amor. Direção: Lúcia Murat. Produção: Taiga Filmes, Gloria Films, Lavorágine Filmes. Intérpretes: Marisa Orth, Cristina Lago, Vinícius D'Black, Rafael Diogo, Babu Santana, Jefchander Elisa Lucinda, Flavio Bauraquí, Malu Galli e outros. Roteiro adaptado: Lúcia Murat. Trilha sonora e arranjos: Fernando Moura e Marcos Suzano. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2008. 1 *video (104 min)*. HD, color. Acesso pelo serviço de streaming Looke.

MARK, Joshua J.. **World History Encyclopedia**. 2022. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/Counter-Reformation/>. Acesso em: 8 set. 2022.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. *Romeu & Julieta: o teatro de Shakespeare em adaptação musical*. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 17, p. 50-68, 2019. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1375>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MIRANDA, Célia Arns de. Shakespeare em Versão Musical: Otelo da Mangureira no Ritmo do Samba Brasileiro. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 12, n. 2 p. 80-102, 2014. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/528>. Acesso em: 6 nov. 2022.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: 14 mar 2023.

MYERS, George C. Migration and Modernization: The Case of Puerto Rico, 1950-60. **Jstor**, v. 16, n. 4, dec. 1967, p. 425-431. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27856294>. Acesso em 15 dez. 2022.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances. Feeling Pretty. West Side Story and Puerto Rican Identity Discourses. **Social Text**, Durham, v. 18, p. 83-106, 2000. Disponível em: <https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/mhc150library/files/2021/02/negron-West-Side-Story.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2023.

NIILER, Eric. How the Second Industrial Revolution Changed Americans' Lives. History. Publicado em: 25 jan. 2019. Disponível em: <https://www.history.com/news/second-industrial-revolution-advances>. Acesso em 15 dez. 2022.

NOGUEIRA, Rafael. "Romeu & Julieta" ao som de Marisa Monte. **MusicalCast**. Publicado em: 14 ago. 2018. Disponível em: <https://musicalcast.com.br/romeu-julieta/> Acesso em 07 nov. 2022.

OTTA, Lu Aiko. Parcela do tesouro nos empréstimos do BNDES cresce 566% em oito anos. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, ano 131, n. 42656, 1 ago. 2010. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/economia/parcela-do-tesouro-nos-emprestimos-do-bndes-cresce-566-em-oito-anos/> Acesso em 05 jan. 2023.

OVRTUR. West Side Story. Disponível em: <https://ovrtur.com/production/2884193>. Acesso em 18 jan. 2023.

OVRTUR. Tucker Smith. Disponível em: <https://ovrtur.com/biography/10130059>. Acesso em 18 jan. 2023.

PINTO, Gabriel Leibold Leite; MENEZES, Ana Cristina Faria de. LIKE SOFTEST MUSIC TO ATTENDING EARS!": ROMEU E JULIETA – AO SOM DE MARISA MONTE, ANÁLISE DE UMA ADAPTAÇÃO. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 21, n. 3, p. 1-15, 30 jun. 2019. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaAlumni/article/view/1299>. Acesso em: 7 nov. 2022.

RIVEIRA, Carolina. Por que Porto Rico ganhou medalha se faz parte dos EUA?. **Exame**, São Paulo, 2 ago. 2021. Mundo, Disponível em: <https://exame.com/mundo/por-que-porto-rico-ganhou-medalha-se-faz-parte-dos-eua/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

ROMEU + Julieta. Direção de Baz Luhrmann. Produção de Baz Luhrmann; Gabriella Martinelli; Elsa Hermoso. Intérpretes: Leonardo Dicaprio; Claire Danes; Brian Dennehy; John Leguizamo; Pete Postlethwaite; Paul Sorvino; Diane Venora. Roteiro: Craig Pearce; Baz Luhrmann. 1996. (120 min.), son., color.

SANCHEZ, Alberto Sandoval. West Side Story. A Puerto Rican reading of "America". **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, [s.l.], jun. 1994. p. 59-66. Disponível em: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC39folder/westSideStory.html>. Acesso em: 9 dez. 2022.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. 1 ed. London: Routledge, 2005. 184 p. ISBN 0415311721.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. BLAKEMORE EVANS, Gwynne (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare) ([1984] 2003). 277 p. ISBN: 978-0521532532.

SHAKESPEARE, William. **Romeo and Juliet**. WEIS, René (Ed.). New York. Bloomsbury Publishing (The Arden Shakespeare) (2012). *E-book*. ASIN: B00G4BMGI8.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo: Penguin Companhia, 2016. 248 p. ISBN 978-8582850404.

SHMOOP. West Side Story Summary. Disponível em: <https://www.shmoop.com/study-guides/movie/west-side-story/summary>. Acesso em 15 dez. 2022.

SIGAL, Lucila. Spielberg opens doors to Latino artists with new 'West Side Story'. **Reuters**, Buenos Aires, dez. 2021. Seção Lifestyle. Disponível em: <https://www.reuters.com/lifestyle/spielberg-opens-doors-latino-artists-with-new-west-side-story-2021-12-07/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

SOMETHING'S Coming: West Side Story - A Special Edition of 20/20. Direção: David Hoffman. Produção: David Sloan, Robert Zepeda, Janice Johnston, Matt Lombardi. Roteiro: Kim Powers. Edição: Jonathan Cordell. [New York]: Disney +, 2021. 1 video (40 min). HD, color. Acesso pelo serviço de streaming Disney +.

THOMPSON, Ayanna. **The Cambridge Companion to Shakespeare and Race**. Cambridge; New York; Jasola District Centre; Anson Road: Cambridge University Press, 2021. *E-book*. ISBN 9781108684750.

TYMOCZKO, Maria. Defining Translation (Cap. 2, seções 2.1, 2.2 e 2.3). In: \_\_\_\_\_. **Enlarging Translation, Empowering Translators**. 2nd ed. New York: Routledge, 2014[2007], p. 60-83 (24 págs.)

TYMOCZKO, Maria. **Translation, Resistance, Activism**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2010, 312 p. ISBN. 1558498338.

USA. U.S. Department of Commerce. 1950 Census of Population. Preliminary Counts. Publicado em: 1 ago. 1950. Washington: Bureau of the Census, 1950. Disponível em: <https://www2.census.gov/library/publications/decennial/1950/pc-04/pc-4-05.pdf> Acesso em: 15 dez. 2022.

VAZ, Marcelo. Os tipos de tomada ou plano pela distância entre os personagens e a câmera. **Portal do Curta**. Publicado em 26 mai. 2012. Disponível em: <https://portaldocurta.wordpress.com/2012/05/26/os-tipos-de-tomada-ou-plano-pela-distancia-entre-os-personagens-e-a-camera/> Acesso em: 27 jan. 2023.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor: Uma história da tradução**. Tradução de Laureano Pellegrin. São Paulo: Unesp Digital, 2021. 704 p. ISBN: 978-6557110249.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: Por uma ética da diferença**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia, Marcelino Villela, Marleide Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Unesp Digital, 2019. 421 p. ISBN : 978-85-393-0787-6.

WALTHALL, Bill. **The Bill/ Shakespeare Project**. 2010. Disponível em: <https://thebillshakespeareproject.com/>. Acesso em: 12 set. 2022.

WELLS, ELIZABETH. **West Side Story**: Cultural Perspectives on an American Musical. Lanham: Scarecrow Press, 2011. E-book.

WEST Side Story. 1957 Original Broadway Production. Disponível em: <https://www.westsidestory.com/america>. Acesso em: 18 jan. 2022.

WEST SIDE STORY. America. Disponível em: <https://www.westsidestory.com/america>. Acesso em: 17 jun. 2022.

WEST Side Story. Direção: Robert Wise, Jerome Robbins. Produção: Robert Wise. Intérpretes: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris e outros. Roteiro adaptado: Ernest Lehman. Música: Leonard Bernstein, Stephen Sondheim. [New York]: United Artists, 1961. 1 video (153 min). HD, color. Acesso pelo serviço de streaming Amazon Prime Video.

WEST Side Story. Direção: Steven Spielberg. Produção: Kristie Macosko Krieger, Kevin McCollum, Rita Moreno. Intérpretes: Rachel Zegler, Ansel Elgort, Ariana DeBose, David Alvarez, Mike Faist, Rita Moreno e outros. Roteiro adaptado: Tony Kushner. Música: Leonard Bernstein, Stephen Sondheim. [New York]: 20th Century Studios, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2021. 1 video (40 min). HD, color. Acesso pelo serviço de streaming Disney +.

WEST Side Story. Disponível em: <https://www.westsidestory.com/america>. Acesso em: 17 jun. 2022.

**WIKIPEDIA.** Jerome Robbins. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jerome\\_Robbins#:~:text=Premia%C3%A7%C3%B5es,-Indicado%20ao%20Globo&text=Vencedor%20do%20%C3%93scar%20\(1962\)%20na,pelo%20seu%20trabalho%20na%20ind%C3%BAstria](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jerome_Robbins#:~:text=Premia%C3%A7%C3%B5es,-Indicado%20ao%20Globo&text=Vencedor%20do%20%C3%93scar%20(1962)%20na,pelo%20seu%20trabalho%20na%20ind%C3%BAstria) Acesso em: 09 jan. 2023.

**WIKIPEDIA.** Oscar de melhor som. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar\\_de\\_melhor\\_som](https://pt.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_melhor_som) Acesso em: 09 jan. 2023.

**WIKIPEDIA.** West Side Story (1961 film). Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/West\\_Side\\_Story\\_\(1961\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/West_Side_Story_(1961_film)) Acesso em: 27 jan. 2023.

WOLF, Micaela. The sociology of translation and its 'activist turn'. In: Angelelli, Claudia V. (ed.) *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*, special issue. **Translation and Interpreting Studies**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012, p. p. 129-143.

WOLF, Michaela. The emergence of a sociology of translation. In: WOLF, M.; FUKARI, A. (Eds.) **Constructing a Sociology of Translation**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2009. p. 1-36.

**YOUTUBE.** Carol Lawrence remembers West Side Story on Broadway, 1957 / Leonard Bernstein at 100 Memory Project. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NZbbQJKZKpU&t=6s> Acesso em: 09 jan. 2023.