



Artigos/Articles

Shakespeare nas favelas: adaptando Romeu e Julieta para o cinema brasileiro

Shakespeare in the favelas: adapting Romeo and Juliet to the Brazilian cinema

Marcel Alvaro de Amorim¹

RESUMO

Com base em recentes teorias sobre a adaptação de obras literárias para o cinema, este artigo tem como objetivo analisar duas versões filmadas da peça *Romeu e Julieta* (1595-1596), de William Shakespeare, produzidas no Brasil durante a primeira década do século XXI. É minha intenção argumentar que os filmes analisados – *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008) e *Maré nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2008) –, mais que adaptações culturais, são leituras antropofágicas da famosa tragédia shakespeariana. Nesse sentido, considero que é a partir da devoração transcultural do estranho/estrangeiro e de sua reconstrução como um outro, que os significados dos textos fílmicos são construídos. Assim, é foco deste artigo a intenção de considerar os fatores socioculturais como centrais nos vários procedimentos desenvolvidos durante a adaptação dos filmes em questão.

Palavras-Chave: William Shakespeare, Romeu e Julieta, Adaptação, Antropofagia.

ABSTRACT

Based on recent adaptation theories, this paper aims to analyze two filmic versions of Romeo and Juliet (1595-1596), by William Shakespeare, produced in Brazil during the first decade of the 21st century. It is my intention to argue that the analyzed films – Era uma vez... (Breno Silveira, 2008) e Maré nossa história de amor (Lúcia Murat, 2008) – are more than cultural adaptations: they are anthropophagic readings of one of Shakespeare's most popular tragedies. In this

¹ Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ / Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8840-8371>. Email: marceldeamorim@yahoo.com.br

sense, I consider that it is through a transcultural-devouring process of the stranger/foreign and its reconstruction as a new artifact, that the meaning of the filmic texts are established. Furthermore, it is the intention of this paper to consider socio-cultural factors as central ones in the various procedures developed during the adaptation process of the films at stake.

| **Keywords:** *William Shakespeare, Romeo and Juliet, Adaptation, Anthropophagy.*

1. Apresentação

Na cidade de Verona, Itália, há muito tempo atrás... viviam duas famílias inimigas: os Montéquio e os Capuleto. Todos os dias, havia provocações e brigas entre pessoas dessas famílias. Até que o príncipe Chaveco de Verona, que governava a cidade, resolveu acabar de uma vez por todas com aquela confusão.

(Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta, 1979).

Com os dizeres da epígrafe acima, Maurício de Souza, quadrinista brasileiro, abre o filme *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. O média-metragem, produzido em 1979, é, na verdade, uma releitura para a televisão de uma peça teatral encenada no teatro TUCA, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP – no ano anterior. Filmada como uma parceria entre os estúdios de Maurício de Souza e a rede brasileira de televisão Bandeirantes, a produção foi rodada nas ruas de Ouro Preto, importante cidade do ciclo colonial do ouro brasileiro, que, no filme, é personificada como a Verona italiana, palco da história de amor e guerra composta por William Shakespeare (1564-1616), provavelmente entre 1595-1596, *Romeu e Julieta (Romeo and Juliet, SHAKESPEARE, 2003)*.

No entanto, apesar de manter Verona – uma Verona à Brasileira – como parte da ambientação da tragédia, Maurício de Souza des/res-constrói a peça shakespeariana em sua produção. A cidade de Ouro Preto, essencial para a ambientação da história, é definitivamente marcada pela experiência e arquitetura religiosa neobarroca comum à história colonial brasileira. Além disso, o movimento de des-/re-construção tem continuidade, obviamente, pela leitura da peça a partir dos personagens Mônica e Cebolinha; esses personagens, muito populares no Brasil entre as décadas de 1970 e 1990, habitavam as páginas de uma famosa série de histórias em quadrinho nacional direcionada às crianças e, no filme, eram vividas por cosplays, isto é, por seres humanos fantasiados. Além disso, a trilha sonora da obra – que é permeada por diversos

números musicais – é outro indício da releitura performada, uma vez que inclui diferentes ritmos musicais: desde o samba de roda e a música sertaneja rural a apropriações brasileiras do rock – o chamado *iê iê iê* – e da *disco music* americana.

Também é interessante nessa produção a referência explícita a Shakespeare e ao drama relido: perto do fim da película, ao encontrar-se sem saída para manter o casamento com Romeo Cebolinha, Mônica, personificando Julieta, pede para que o amado leia, em um “livrão”, o fim da história shakespeariana. No entanto, os personagens não gostam do fim da peça de partida, uma vez que, para eles, “(...) *em Shakespeare é assim... Tudo muito romântico, tudo muito bonito, mas muito triste também*”. Nesse sentido, apesar de reconhecerem, em uma leitura muito particular do drama, que a morte dos amantes foi importante para a criação da paz entre as famílias Montéquio e Capuleto, o que dá um certo final feliz à história, Mônica e Cebolinha se recusam a seguir o script e constroem um outro desfecho para o filme, ainda mais feliz, a partir do confronto entre Mônica e o príncipe Chaveco – em referência ao príncipe Escalo da peça –, que, após apanhar da donzela e seu coelho de pelúcia Sansão, coloca um fim na briga entre as famílias rivais.

Esse fenômeno, o da des/re-construção dos escritos de Shakespeare para outras mídias, para diferentes gêneros, contextos e culturas é aquilo que torna o bardo, como nos ensinou Jan Kott (2003), nosso contemporâneo. O cinema tem tido, ao longo de seu quase um século e meio de existência, papel essencial na manutenção dessa contemporaneidade de Shakespeare. Nesse sentido, apesar de ser extenso o legado shakespeariano nas telas da chamada sétima arte, o cinema Brasileiro tem uma relação especial com a peça *Romeo and Juliet*; das cerca de doze produções shakespearianas filmadas na história da cinematografia nacional, cinco são adaptações desse enredo shakespeariano. Apesar de numerosas, todas as releituras dessa peça produzidas no Brasil têm algo em comum: as cinco des/re-constroem antropofagicamente a história shakespeariana a partir de uma perspectiva translocal (AMORIM, 2019), num movimento que, em outros textos, denominei de *devoração transcultural* (AMORIM, 2016 e 2018).

É na tentativa de compreensão desse movimento de devoração transcultural performado que apresentarei, neste artigo, uma leitura de duas das mais recentes adaptações de *Romeu e Julieta* para os cinemas brasileiros: *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008) e *Maré nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2008). Nessa leitura, pretendo demonstrar que é a partir do contato entre diferentes culturas, num verdadeiro movimento dialógico (BAKHTIN, 2016) e antropofágico (ANDRADE, 2009), que aquele dito estrangeiro se constrói como um novo artefato, um novo texto, engendrando novos significados. Sobretudo, tendo em vista que as duas adaptações coincidentemente – ou não – são produzidas a partir da relação binária entre o asfalto e a favela, é também meu

objetivo compreender de que forma e até que ponto os filmes que aqui analiso refratam as instáveis identidades culturais de seu contexto de produção a partir de suas variantes históricas e nacionais.

Para tanto, na próxima seção, apresento brevemente algumas notas sobre a teoria da adaptação numa perspectiva antropofágica, para, em seguida, realizar uma leitura das adaptações mencionadas, procurando compreender não apenas seus processos de produção, mas os novos significados construídos no movimento de devoração performado. Por fim, nas considerações finais, sinalizo o caminho da perspectiva antropofágica para os estudos da adaptação não como universal, mas como uma importante ferramenta de leitura para a compreensão de alguns produtos culturais construídos no atravessamento: acredito que é sendo comido, degustado e devorado que Shakespeare faz, mais do que nunca, sentido para seus leitores/espectadores.

2. Adaptação e antropofagia: algumas noções teóricas

Alçado à posição de ícone da literatura ocidental, Shakespeare tem tido suas obras continuamente produzidas, distribuídas e recebidas pelos mais diversos cantos do globo terrestre. *Romeu e Julieta*, uma das peças mais conhecidas do bardo de Stratford-upon-Avon, apesar de não estar dentre as mais adaptadas de Shakespeare no cinema mundial, uma vez que, de acordo com Sanders (2006), essas posições pertencem a *Hamlet* (*Hamlet*, 1600-1601), *Otelo* (*Othello*, 1603) e *A tempestade* (*The Tempest*, 1611), é, sem dúvida, a peça shakespeariana mais adaptada no cinema brasileiro: como sinalizei na apresentação deste artigo, com cinco produções rodadas e distribuídas em terras nacionais. Nesse sentido, dado o alto volume de adaptações desse texto shakespeariano, me interessa verificar, nesse artigo, o processo de devoração transcultural (AMORIM, 2018) performado em duas dessas produções, *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008) e *Maré nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2008), que trazem para a cidade do Rio de Janeiro a história do drama inglês renascentista.

Penso aqui o conceito de devoração transcultural a partir da noção de Antropofagia Cultural, termo propagado no contexto literário do modernismo brasileiro, especialmente por Oswald de Andrade na primeira metade do século XX. Em linhas gerais, compreende-se a Antropofagia como o ato de comer partes de um humano, ato praticado sobretudo pelos povos indígenas. No entanto, esse ato não deve ser enxergado apenas como um hábito alimentar primitivo, mas também como um movimento de devoração, uma vez que os povos que o praticavam acreditavam que estariam adquirindo não apenas a carne, mas, sobretudo, as habilidades e forças das pessoas e, por conseguinte, das tribos que comiam. Assim, diferentemente do canibalismo, que se vincula à

ideia de hábito alimentar e comportamento predatório, a Antropofagia constituir-se-ia como um movimento de incorporação, admiração e vingança do/contra o outro.

No contexto do projeto literário modernista brasileiro, a Antropofagia era, nesse sentido, enxergada como um movimento de assimilação das tendências europeias, por meio de um processo subconsciente de elaboração, tendo em vista a produção de coisa nova, *coisa nossa*. E esse processo de assimilação, para Andrade (2009), não se baseava em um movimento de ódio, afinal, nas palavras do literato: *comemos aquilo que julgamos superior*. Dessa forma, Andrade acreditava que o movimento cultural/artístico de uma Antropofagia procuraria naquele que possuía um dom sobrenatural as substâncias que lhe interessa devorar, uma vez que “(...) nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse” (ANDRADE, 2009, p. 66).

O Antropólogo Viveiros de Castro (2002), por sua vez, compreende a Antropofagia como prática atribuída aos povos originários brasileiros, sobretudo aos Tupinambás. Segundo o autor, os Tupinambás enxergavam nos europeus que devoravam, figuras de afinidade em potencial, facetas de uma alteridade que os atraía e que devia ser atraída. Para o antropólogo (2002, p. 207), sem essa alteridade, restaria ao mundo uma sobrevida por meio da indiferença e da paralisia. Nesse sentido, “(...) o outro não era ali apenas pensável – ele era indispensável” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 195). Para além disso, Viveiros de Castro (2002, p. 206) ressalta ser, numa cosmologia antropofágica, “(...) a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”.

Na cultura Tupinambá, de acordo com Viveiros de Castro, a universalidade e a imortalidade só eram alcançadas por meio desse ato de vingança: *a devoração do outro a fim de transformá-lo em parte do que sou e me fazer, conseqüentemente, parte dele*. Segundo o autor (2002, p. 241), a vingança Tupinambá só se exprimia ao se constituir como ponto-chave de sua própria sociedade, esta tida como possuindo uma incompletude radical, uma vez que “constância e inconstância, abertura e teimosia, eram duas faces de uma mesma verdade: a indispensabilidade dos outros, ou a impensabilidade de um mundo sem outrem” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 241).

O que Oswald de Andrade parece ter feito ao trazer o ritual indígena para o campo da cultura e da arte foi lançar “(...) o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal” (VELOSO, 2012, p. 54). Caetano Veloso (2012, p. 54) nos conta ainda que, a partir da antropofagia como um conceito cultural, criava-se a ideia de que não deveríamos imitar, mas sim devorar a informação nova, qual fosse sua fonte, reinventando a partir do olhar brasileiro a experiência estrangeira. A ideia de uma Antropofagia funciona, assim, como procedimento para um comportamento artístico criativo que se diferenciava em muito das vigentes formas de compreensão das relações culturais. Desse modo, o conceito oswaldiano permite, segundo Veloso (2012,

p. 53), a libertação das vanguardas europeias por meio de um ato que, como afirma Viveiro de Castro (2002), é originalmente nativo.

Foram, no entanto, as propostas de Haroldo de Campos as primeiras experiências realizadas no sentido de trazer o conceito oswaldiano para além do círculo modernista, como uma ferramenta de compreensão do campo estético (BELLEI, 1998). Campos (2010a) afirma que o prisma antropofágico nos permitiria compreender a “Relação entre patrimônio cultural universal e particularidades locais” (2010a, p. 231) num contexto de “relações universais, uma interdependência universal de nações” (2010a, p. 233). A partir dessa perspectiva, esse autor assevera que “escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar” (CAMPOS, 2010a, p. 255), ou, ainda, *recriar, criar paralelamente* (CAMPOS, 2010b).

Se enxergada, em diálogo com vertentes interdiscursivas das teorias da adaptação (STAM, 2000; HUTCHEON, 2006; SANDERS, 2006), como uma forma crítica e dialógica, no sentido bakhtiniano do termo – isto é, considerando que todo discurso é, indiscutivelmente, ocupado e atravessado pelo discurso de outrem, sendo a linguagem o ponto de tensão e interação entre diferentes vozes sociais (BAKHTIN, 2016; VOLÓCHINOV, 2017) –, de reescritura intertextual, a Antropofagia pode nos permitir ainda a fuga da ideia de receptividade passiva de um original a ser copiado, refletido, por assumir a ideia de transformação “(...) do velho em novo, do alheio em próprio, do déjà vu em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99).

Sendo assim, uma prática de adaptação transcultural, se compreendida a partir do conceito de Antropofagia, é aquela que considera os elementos do texto de partida, mas, ao mesmo tempo, os utiliza criativamente, renovando-os, desconstruindo-os, reconstituindo-os e os inserindo mutuamente na tradição e nas culturas de chegada em uma relação violenta com as culturas de partida, a partir de um de *Devoração Transcultural* (AMORIM, 2016 e 2018). Tal enfoque pode nos ajudar a delinear o alcance interpretativo do texto literário – neste artigo, do texto dramático shakespeariano – após inserido na língua e culturas de chegada, uma vez que, em um novo contexto sociocultural esse texto pode permitir a construção de sentidos que ainda não eram evidentes no contexto inicial de sua produção.

Essa abordagem do processo adaptativo, que enxerga a Antropofagia Cultural como uma metodologia global, isto é, como um conceito intercultural, prática criativa, modelo hermenêutico e posição filosófica que oferece uma nova perspectiva para os estudos da adaptação (REFSKOU, AMORIM & CARVALHO, 2019), pode, como afirmei em (AMORIM, 2019), introduzir novas dimensões para a área de estudos conhecida por *Global Shakespeare*, não por considerar, como afirmam diversos autores desse campo, que as peças Shakespearianas seriam localmente reconfiguradas a partir de sua interação com práticas locais (cf.

DESMET, 2017), mas por possibilitar o entendimento de um processo violento de desconstrução e reconstrução das peças que vai além das simples reconfigurações/ajustes locais:

Ao adotar a posição antropofágica como uma forma de desafiar a ideia de Global Shakespeare, eu enxergo a exaustiva distinção entre global e local como um violento processo de transfertilização (Moehn 2012), isto é, como constituído por diversos entrecruzamentos e transformações mútuas. Acredito que qualquer performance, tradução ou adaptação das peças shakespearianas, se entendidas a partir das lentes da Antropofagia Cultural, desempenha uma desconstrução existencial radical: o "Eu" e o "Outro" se tornam reconhecíveis não como um terceiro elemento ontologicamente definido, mas como uma ontologia de naturezas múltiplas e intercambiáveis. Quando devoramos Shakespeare antropofagicamente, estamos, na verdade, recusando o projeto da existência autônoma nossa e do outro; estamos tentando criar inteligibilidade sobre o ponto de intersecção entre as múltiplas naturezas que nos compõe (AMORIM, 2019, p. 148).

Metodologicamente, na leitura que apresento a seguir, procurarei partir da análise textual para a de cunho transcultural, considerando também as características cinematográficas dos textos fílmicos elencados. Nesse sentido, apesar de não me prender a instrumentos de análise estanques, serão observados fatores como aqueles propostos por Rocha (2002) e por Silva (2013). Dentre esses, dialogo com os seguintes, adaptados às necessidades da análise aqui realizada: 1) *Linguagem*; 2) *Estrutura do Enredo*; 3) *Relação entre Gêneros*; 4) *Caracterização Visual*; e, 5) *Inserção histórico-social*. Sigo, desse modo, na próxima seção, para a leitura realizada dos textos fílmicos *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008) e *Maré nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2008), ambos adaptações do drama Shakespeariano *Romeu e Julieta*.

3. Shakespeare na favela: leituras brasileiras de Romeu e Julieta

Era uma vez... (2008), dirigido por Breno Silveira a partir do roteiro de Patrícia Andrade e Domingos de Oliveira, adapta *Romeu e Julieta* para o cinema a partir de um ponto de vista particular: o das favelas cariocas e da divisão de classe existente na sociedade brasileira. Dessa forma, o filme insere histórica e socialmente o drama inglês renascentista no contexto brasileiro a partir da história de Dé – o Romeu da película –, que vive na favela de Cantagalo, no Rio de Janeiro, e se apaixona por Nina – a Julieta da adaptação –, moradora do bairro de Ipanema e pertencente a classe média alta carioca. Enquanto Dé foi criado pela mãe, uma empregada doméstica, em meio a turbulência da vida no

morro, Nina foi criada por seu pai, um executivo de alto escalão, no asfalto, em um dos bairros com o metro quadrado mais caro da capital fluminense. Assim, mesmo considerando que Cantagalo é uma favela localizada nos limites do bairro de Ipanema, a divisão entre morro e asfalto estabelece o conflito dramático do filme: a separação do casal é construída com base na ideia de que esses dois mundos – favela e cidade – são espaços divergentes e que não devem se misturar.

Essa separação, que mantém, nas palavras de Carvalho (2014, p. 664), o “(...) paradigma dos pares antitéticos nas análises do Brasil”, é reforçado pelos próprios diálogos do filme. A mãe Dé, por exemplo, ao tomar conhecimento da relação de Dé com Nina, afirma preferir “*voltar pra rua do que ver vocês envolvidos com essa gente*”. Dé demonstra também compreender a divisão entre favela e cidade, no entanto, relata esquecer essa separação toda vez que avista Nina. As técnicas cinematográficas empregadas reafirmam a separação social e espacial como conflito central da película ao dar destaque a segregação entre a favela, com aqueles que nela moram, e a cidade, com seus residentes de classes abastadas, retratando esses ambientes como diferentes porções da realidade social. Nas palavras de Silva (2011, p. 239),

O resultado disso é uma mise-en-scène que destaca o tempo inteiro essa segregação espacial, o morro sendo filmado de perto, cheio de pessoas que, apesar da dificuldade, ajudam umas às outras, e o asfalto sendo costumeiramente mostrado como segregador, com pessoas rudes e mal-intencionadas.

A Verona do drama shakespeariano, desse modo, é devorada e reconstruída a partir da dicotomia Ipanema-Cantagalo, sendo este construído como um espaço violento, repleto de disputas, brigas pelo poder e com os “donos do morro” – e seu exército armado – sempre em tensão com grupos rivais. Constroi-se a favela, então, “(...) como um espaço infernal, do caos, da criminalidade...” (CARVALHO, 2014, p. 666) ou ainda como “(...) um foco endógeno de violência, como se ela fosse isolada do resto da cidade, autônoma e autográfica...” (MOREIRA, 2011, p. 69).

O enredo do filme é desenvolvido de forma a destacar as dicotomias já construídas cinematicamente em sua própria ambientação. A história se inicia com o *flashback* da infância de Dé, retratando especialmente o evento no qual ele vê seu irmão, Beto, ser morto por um traficante e seu outro irmão, Carlão, ser exilado da favela. Mais adiante, Carlão é preso por anos, enquanto vendia *hot dogs* em Ipanema, por estar guardando uma arma que havia sido trazida por Dé, num impulso deste em vingar a morte de Beto. Essa trama, que não é comum aos enredos shakespearianos, é, em certa medida, um retrato da vida nas favelas do Rio de Janeiro e sua apropriação pelo filme marca a construção de um contexto em que Romeu e Julieta, ou Dé e Nina, se tornam plausíveis no

sudeste do Brasil. A infância de Nina, no entanto, apesar de não ser diretamente retratada, parece se construir sobre privilégios típicos de famílias de classe média-alta brasileiras. A trilha sonora do longa, que mistura Funk, samba, MPB e, periféricamente, música eletrônica, também ilustra a divisão de classes do movimento de devoração transcultural (AMORIM, 2016 e 2018) performado.

No entanto, mesmo em um contexto aparentemente tão diverso daquele construído no drama shakespeariano, percebe-se, na composição da história, a manutenção de certas passagens clássicas da peça, como cena do balcão, a festa dos Capuletos e a morte do casal. Silva afirma ainda que é mantida “a estrutura principal da trama, mesmo que re-significada em outros contextos: a briga entre os pais dos jovens apaixonados, que interfere no relacionamento, pode ser tornar conflito de classe, de grupos rivais...” (SILVA, 2011, p. 296). No caso de *Era uma vez...*, que tem como foco “as conexões entre o morro e o asfalto...” (MOREIRA, 2011, p. 72), a guerra civil que separava as famílias Capuleto e Montéquio no drama elisabetano-jaimesco é substituída por “(...) barreiras socioculturais que envolvem a relação entre um jovem do morro e uma moça do asfalto” (MOREIRA, 2011, p. 72).

Dando prosseguimento ao enredo, cerca de dez anos após a prisão de Carlão, vemos Dé trabalhando num quiosque na praia de Ipanema, de onde ele assiste Nina nas janelas do apartamento da moça – numa referência direta ao balcão de *Romeu e Julieta*. Diariamente, Dé observa Nina, a distância, como um *voyeur*, em situações como a da briga que culmina no término do relacionamento anterior da personagem, as idas de Nina à praia, dentre outras ações que acontecem no apartamento localizado na Av. Vieira Souto, de frente para o mar e para o quiosque onde Dé trabalha. Diferentemente do que acontece no drama inglês, Dé e Nina têm seu primeiro contato logo após o término do relacionamento de Nina, que, sentada sozinha num banco da praia, não percebe um grupo que se aproxima na intenção de assaltá-la. Dé, vendo a situação, se aproxima para proteger a moça e leva-la ao prédio da personagem no outro lado da rua. Nina, a princípio, confunde Dé por um ladrão e se debate, mas, por fim, aceita ser conduzida por ele. Ao entregar Nina na porta do prédio, a imagem do portão do condomínio de classe média alta se fechando na frente de Dé reafirma novamente a separação entre os dois mundos: Dé parece estar atrás das barras de uma cela.

Quando o futuro casal se reencontra na praia, Nina lê um livro chamado *Cidade Partida*. Esse livro, de Zuenir Ventura, tem por título uma ideia dos estudos em Sociologia que enfatiza a separação de cidades, como a do Rio de Janeiro, em duas: “morro” e “asfalto”. O livro acompanha a vida de moradores da favela de Vigário Geral e de ativistas da Zona Sul carioca ligados à sociedade civil Viva Rio:

Neste livro, Ventura explora um conceito sociológico já em voga desde fins dos anos de 1950, quando se começa a analisar a

estrutura socioeconômica do Rio de Janeiro como dividida em duas linhas que separariam simbolicamente e factualmente não apenas bairros, mas classes sociais e culturais, com diálogo e interação muito limitados. Dessa visão surgir o par antitético 'morro' e 'asfalto', ou também 'favela' e 'asfalto' (CARVALHO, 2014, p. 668).

Nessa ocasião, Dé finge ser um surfista, esporte praticado principalmente por jovens de classes média e alta, e, mais tarde, penetra uma festa *rave* na área da praia – que, junto ao baile funk na favela, reconstróem os bailes venezianos na peça de Shakespeare –, conseguindo, ao final da *rave*, beijar Nina. O segredo de Dé, sua origem, é rapidamente revelado na narrativa, mas Nina, após certa hesitação, decide continuar a relação com o rapaz. A incompatibilidade dessa relação, entretanto, é ressaltada não apenas pela mãe de Dé, como sinalizei no início desta leitura, mas também pelo pai de Nina, que, ao saber pelo porteiro que sua filha estava namorando com Dé, confronta Nina, a proibindo, a princípio, de ver Dé, mas posteriormente permitindo que eles se relacionassem desde que Dé promettesse não levar Nina ao ambiente violento do morro. Nesse sentido, no movimento de devoração transcultural (AMORIM, 2016 e 2018) performado pelo filme, o que impede a relação não é o pertencimento a uma família, como no caso de *Romeu e Julieta*, mas sim a classes sociais e espaços urbanos diferentes.

Apesar do pedido do pai de Nina, a moça já frequentava e continuou a frequentar o espaço da favela, o que poderia permitir a construção da relação entre a favela e o asfalto não como divergente para o casal, mas como um entrelugar, um espaço "(...) intersticial entre identificações fixas [que] abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta..." (BHABHA, 1998, p. 22). No entanto, em uma das idas de Nina à casa de Dé, este demonstra consciência das barreiras sociais e espaciais ente os dois. Nessa cena, Dé mostra a Nina que da laje ao lado do quarto de sua casa há uma vista para a praia e para o prédio de Nina. Por isso, Nina afirma achar a casa de Dé perto, mas Dé sinaliza uma distância maior que a distância geográfica entre as casas ao questionar "*se eu nascesse lá embaixo, tu ia gostar mais de mim?*". Nina retruca a pergunta, a invertendo: "*Se eu nascesse aqui em cima, tu ia gostar mais de mim?*". É significativo notar também que, da casa de Dé, avista-se a área de serviço de Nina. Dé afirma, então, que por vezes esperou que Nina aparecesse na área de serviço, mas ela nunca apareceu nesse espaço, geralmente habitado por pessoas como a mãe de Dé; por trabalhadores domésticos das classes baixas cariocas.

Pouco depois na trama, Carlão, irmão mais velho de Dé, recém libertado da prisão, assume o tráfico de drogas na favela e inicia um processo de implementação de melhorias na comunidade. Dentre essas "melhorias", Carlão manda construir uma fonte para que as crianças pudessem "se molhar"; um objeto visualmente ostentoso, com arquitetura clássica, em forte contradição à

pobreza das casas e das ruas ao redor, na favela de Cantagalo. Num primeiro momento, a situação da violência na favela parece estar melhor, entretanto, devido às dívidas adquiridas pelas melhorias implementadas, Carlão decide, sem contar a seu irmão, sequestrar Nina e exigir do pai da personagem dinheiro de resgate que poderia auxiliá-lo a resolver seus problemas financeiros. É importante ressaltar que, a esse ponto da película, Dé e Nina haviam decidido fugir para o Nordeste do Brasil, onde poderiam começar uma nova vida sem o controle do pai de Nina e sem os preconceitos com o casal por suas diferentes origens, em clara ressignificação do casamento na peça shakespeariana e aos planos de Romeu e Julieta para escapar à guerra civil entre as famílias Montéquio e Capuleto. O Nordeste parece ser enxergado como um entre-lugar (BHABHA, 1998) de superação das contradições sociais, onde o casal poderia viver sem o peso do conflito de classe no qual está imerso na capital fluminense.

No entanto, no dia antes da viagem planejada, Carlão sequestra Nina. Ao descobrir sobre o sequestro, Dé invade o lugar onde Carlão escondia a moça na tentativa de resgatá-la. No entanto, o pai de Nina já havia contactado a polícia e relatado Dé como o principal suspeito do sequestro. Em um número de casualidades, Dé tenta retirar Nina da favela e, quanto mais perto chega do asfalto, mais se vê imerso na perseguição policial. Nesse sentido, a boa intenção do personagem ao devolver Nina para seu pai é a força dramática que leva Dé e Nina, paradoxalmente, às suas próprias catástrofes.

Na narrativa filmica, o final trágico de *Romeu e Julieta* é atualizado para a cena da fuga dos amantes – fuga, nessa obra, dos policiais e repórteres –, que acaba na frente do quiosque de Dé e do prédio de Nina: cercado por policiais, imprensa, amigos e parentes, Dé percebe que, mesmo que escape da situação com vida, não conseguirá continuar junto a Nina, e não só porque seria difícil explicar às autoridades o sequestro da moça, mas porque as condições sociais de ambos nunca permitiriam um completo envolvimento do casal. Desse modo, ao sair do quiosque, Dé aponta uma arma para a cabeça de Nina ao mesmo tempo em que afirma estar se entregando para polícia. No entanto, Dé recebe um tiro de um dos policiais e morre. Nina, completamente atordoada, pega a arma de Dé e atira contra os policiais, que retaliam e a matam. Nesse sentido,

A impossibilidade da união é aqui sacramentada pela interferência direta do Estado (através da força policial) e da própria mídia (pela espetacularização do sequestro), que endossam a separação entre o asfalto e a favela. A morte do casal, nesse caso, não aventa nenhuma chance de conciliação nesse conflito... (SILVA, 2011, p. 335).

Assim, por meio da reconstrução de *Romeu e Julieta* num contexto nacional, das as favelas e da divisão de classes na sociedade brasileira, *Era uma vez...* está construindo seu Shakespeare, um Shakespeare brasileiro, ao mesmo tempo em que desafia, modifica, o cânone, abrindo caminho para diversas novas

interpretações do legado shakespeariano. Ademais, é importante ressaltar que essa abertura é realizada não apenas a partir de uma violenta devoração transcultural, que culmina em nova caracterização visual, inserção sócio-histórica do enredo e em um novo gênero, mas também através de uma reescrita intertextual da peça, em um texto que, linguisticamente, pouco ou nada se assemelha ao texto shakespeariano, num movimento de adaptação radical do drama elisabetano-jaimesco a partir de seu argumento central.

Maré nossa história de amor (2008), dirigido por Lucia Murat a partir de roteiro escrito pela própria diretora em parceria com Paulo Lins, também busca inserir o *Romeu e Julieta* shakespeariano – neste filme, Jonatha e Analídia – no contexto das favelas cariocas; dessa vez, no Complexo da Maré, agrupamento de favelas localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Oliveira (2013), uma segunda adaptação da peça elisabetano-jaimesca para o contexto das favelas não é coincidência, uma vez que, à época, a vida dos moradores da periferia dos grandes centros urbanos, incluindo suas marcas de violência física, social e moral, era temática fértil no cinema brasileiro. Ainda segundo o autor,

Se por um lado tal empreendimento pode ser louvado como uma forma de conferir visibilidade às estampas de um Brasil que até hoje se tenta recalcar, por outro muitos críticos buscam compreender o sentido dessa contínua proliferação de filmes nos quais se evidencia a distância que separa pobres e ricos; negros e brancos; moradores das periferias e dos centros das metrópoles brasileiras (OLIVEIRA, 2013, p. 124).

Oliveira (2013) nos lembra ainda que obras que perpetuam a separação entre favela e asfalto, tal como *Era uma vez...* faz, não pareciam possibilitar aos “(...) subalternos transcenderem sua condição de exclusão social e alçarem ao poder constituído. No máximo, ele passa a habitar um ‘entre-lugar’...” (OLIVEIRA, 2013, p. 130). Esse fato leva o pesquisador a sinalizar que, dessa forma, o cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI, ao contrário do chamado Cinema Novo, por exemplo, não alimentava a preocupação de atuar como propulsor de mudanças no sistema sócio-político. O Cinema Novo, enquanto movimento, se propunha a abordar o que chamava de *estética da fome*, expondo os problemas sociais brasileiros a partir de uma postura estética que ressaltava os conflitos na sociedade (XAVIER & PONTES, 1986). No entanto, sinalizo, em diálogo com Ramos (1987), que esse movimento acabava por apenas representar a classe média brasileira à procura de seu marginalismo, em um processo de produção de películas que se aproximavam da linguagem europeia e elitista da chamada sétima Arte (ABREU, 2006). Sobre o cinema do século XXI, Moreira (2011, p. 68) afirma ainda que

O interesse dos cineastas pelas favelas cariocas não é algo novo, basta citar alguns filmes importantes da cinematografia

nacional: *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955), *Cinco vezes favela* de M. Farias, M. Borges, C. Diegues, J. P. de Andrade e L. Hirzsmann (1962), *Megalópolis* de Leon Hirzsmann (1973), *Rio Babilônia* de Neville de Almeida (1982), *Como nascem os anjos* de Murilo Salles (1996), etc. A despeito dos vários filmes citados, que cobrem toda a segunda metade do século passado, a produção audiovisual de representações sobre as favelas era esporádica até o início da década passada. Desde então, cresceu visivelmente o interesse dos cineastas em retratar as favelas, fundando um subgênero que muitos autores chegam a denominar de *favela movies* (MOREIRA, 2011, p. 68).

A representação da favela no *favela movie* intitulado *Maré nossa história de amor*, no entanto, se difere de *Era uma vez...* tanto pelo gênero escolhido para a produção, o musical, quanto por um menor investimento no binarismo morro/asfalto. Nessa produção, ambientada quase que inteiramente dentro da favela, apenas a figura de uma professora de dança, Fernanda, moradora da Zona Sul, que atua numa academia de dança improvisada na favela e de uma de suas amigas, professora de balé clássico, além de uma rápida cena em que os adolescentes da favela vão à praia, na Zona Sul, causando incomodo em outros banhistas, retratam mais diretamente a divisão entre a favela e a cidade. Há, no entanto, em certa medida, a representação de uma "(...) favela idílica..." (CARVALHO, 2014, p. 669): a favela é colorida, os adolescentes se vestem com roupas também coloridas sob clara influencia do movimento hip hop norte-americano.

Essa representação é possivelmente motivada pelo gênero do filme que, como sinalizei, dialoga com o musical, o que remete a uma das mais famosas adaptações de *Romeu e Julieta: Amor, Sublime Amor* (*West Side Story*, Robert Wise e Jerome Robbins, 1961). Na película brasileira, essa opção parece sinalizar que "(...) a música pode liberar aqueles jovens da opressão social e da sedução do dinheiro fácil oriundo da violência urbana e do tráfico de drogas" (SILVA, 2011, p. 321). E, apesar de linguisticamente, novamente, o filme pouco dialogar com o texto shakespeariano em tradução, sendo ele reconstruído a partir do enredo geral da peça, há, no filme, estratégias narrativas que nos permitem ressignificar passagens do drama inglês: enquanto na peça de Shakespeare, por exemplo, temos sonetos que oferecem pontos de vista morais ao longo da narrativa, antecipando ações e comentando atos, no filme, há rappers que exercem, nas letras de música que declamam, essa função.

Maré, ao som também do funk, hip hop e samba, misturado a acordes de berimbau, já inicia, na primeira música, avisando que "o Rio de Janeiro todo é uma favela", o que dilui, à primeira vista, a separação favela/cidade. Somos apresentados, então, a Analídia, que tem o pai, traficante, na prisão. Analídia demonstra uma complicada relação com o pai e tem seu núcleo familiar, composto por ela e a mãe, protegido por uma das facções da favela. Por outro lado, em território dominado por uma segunda facção está Jonatha, que quer ser

MC e viver de música. Dessa forma, nesse filme, a oposição entre os Capuletos e os Montéquios é substituída pela rivalidade entre diferentes facções do crime. Analídia e Jonatha se encontram e começam a se relacionar num baile funk, em que pessoas carregavam armas livremente, dançando, inclusive, com essas armas apontadas pra cima. Ainda nessa cena, no movimento de devoração transcultural (AMORIM, 2016 e 2018) performado pela produção, temos apresentada a briga entre as facções, a princípio, por meio de um desafio de dança de rua no meio do salão do baile, desafio esse que termina em confusão. É importante ressaltar também que esse baile refrata, em certa medida, o baile na casa dos Capuletos da peça shakespeariana.

Além da divisão de facções, o que, como afirma Moreira (2011, p. 69), coloca um “foco endógeno de violência [na favela], como se ela fosse isolada da cidade, autônoma e autográfica...”, temos em *Maré nossa história de amor* também, mesmo que de modo mais sutil, a discussão racial, presente sobretudo em duas cenas do longa: na primeira, a mãe de Analídia, uma mulher negra, em discussão com a filha, a chama de branca azeda, como seria o pai, pelas atitudes teimosas da moça; na segunda cena, uma aluna de dança de Fernanda, na favela, negra, acusa a professora de implicância por ela ser, dentre outras coisas, negra e baixinha. Apesar da sutil presença da discussão racial nessas duas cenas – e em outras cenas, de modo ainda menos perceptível –, a película demonstra preocupação com a “(...) segregação racial, esta sim marca da sociedade brasileira ainda hoje” (CARVALHO, 2014, p. 667).

Após o baile e a uma competição de dança, Analídia é proibida de ir ao outro lado da comunidade, onde a facção rival tem o controle. No entanto, ela e Jonatha continuam se encontrando na aula de dança da professora Fernanda. É importante sinalizar que as aulas de Fernanda são patrocinadas pelo chefe da facção que controla o lado da favela onde Jonatha mora, Dudu, que apresenta fortes laços com Jonatha, sendo Fernanda, inclusive, chamada para ser jurada em um concurso de dança da favela. Em uma dessas aulas de dança, Fernanda mostra aos alunos um vídeo de uma versão em balé de *Romeu e Julieta*, o que, além de inserir interdiscursivamente e metalinguisticamente a própria peça adaptada no filme, abre espaço para uma discussão provocada pela professora a partir da pergunta: “*Você acha que dava para ter uma história de Romeu e Julieta com hip hop?*”.

Nessa cena, percebemos fricções constantes entre as chamadas culturas de elite e popular. Apesar de gostarem da apresentação, alguns alunos reclamam sentir falta de um DJ e de “*roupas largas*”. Outros alunos dizem que a história é antiga, uma vez que em vez de duelo de espadas, “*hoje se mata na bala mesmo*”. Os alunos, então, performam um processo de devoração do próprio enredo e da ideia de amor construída no drama shakespeariano, em sentenças como as seguintes: “*O amor aumentou muito. (...) Tanto que semana passada amei sete.*” / “*Hoje é Roupa larga, boné pra trás, o mano e a mina.*” /

"*minha julieta é morena, dança hip hop.*" / "*Existem tantos Romeus e Julietas espalhados em todas essas favelas no Brasil*", o que traz para o filme uma interessante discussão sobre a atualidade do autor inglês.

Nesse filme, que se aproxima de forma um pouco mais incisiva do enredo de *Romeu e Julieta*, temos também a cena do casamento da peça, só que realizada simbolicamente pela professora Fernanda, em tom de brincadeira. Analídia e Jonatha consomem o amor, após o casamento fictício, em um ato sexual. Nesse meio tempo, a briga entre as facções se assevera, ficando cada vez mais difícil para o casal se manter unido. A disputa atinge, inclusive, a escola de dança, que, por duas vezes, tem que ser pintada para atender a pedidos de demarcação de território na favela pelas duas facções. Percebendo o clima cada vez mais pesado na favela, Fernanda se propõe a conseguir uma bolsa para que Jonatha e Analídia possam estudar no exterior, fugindo da favela e da divisão de facções que os separa. Assim, Fernanda parece ocupar, no movimento de devoração (AMORIM, 2016 e 2018) performado pela película, o lugar do Frei Lourenço em *Romeu e Julieta*, ao planejar, junto a Analídia e Jonatha, a fuga do casal.

Com a demora para a obtenção da bolsa, no entanto, diversos acontecimentos guiam o casal para o caminho trágico. Dudu, chefe da facção do lado de Jonatha na favela, ameaça matar Analídia caso Jonatha não termine com ela. Em desespero, o Romeu desse filme brasileiro tenta deixar a favela, sendo impedido pelos capangas de Dudu. Com ajuda de Fernanda, Jonatha resolve, então, fingir que está morto, para que fosse retirado da favela em um caixão, em cena que inverte os acontecimentos do drama shakespeariano, em que Julieta finge, inicialmente, o suicídio. Ele pede, nesse contexto, a um colega que avise a Analídia sobre o plano, mas esse rapaz é interceptado pelos capangas de Dudu. Num final trágico, chega a Analídia e a Dudu a notícia que Jonatha está morto. Desolado e demonstrando profundo apego por Jonatha, Dudu atira seguidas vezes no caixão e acaba matando o rapaz de verdade. Analídia, por sua vez, corre em direção ao amante no meio do tiroteio e morre atingida pelos disparos. De acordo com Silva (2011, p. 326), "(...) o fim trágico deles nem de longe promete a pacificação do lugar ou a união das facções rivais. De fato, a estrutura social é muito mais forte e opressora, não permitindo aos personagens a ilusão de uma comunhão partilhada."

4. Considerações Finais

As obras de William Shakespeare têm sido apropriadas das mais diversas formas, nos mais diferentes espaços históricos, ideológicos e geográficos. Compreender como uma dessas peças foi devorada transculturalmente no cinema brasileiro foi, sem dúvida, a maior motivação da construção deste artigo.

Em um momento em que as palavras e versos desse autor são cada vez mais ventiladas e reconstruídas translocalmente, nos constituindo e constituindo-se como alimento a ser apropriado por novos produtos artísticos, compreender os modos de ressignificação dos discursos shakespearianos em novas esferas discursivas, em novos objetos artísticos, tem se mostrado tarefa essencial dos pesquisadores dos chamados Estudos Shakespearianos.

Na tentativa de cumprir essa tarefa, me debrucei sobre os filmes *Era uma vez...* e *Maré nossa história de amor* a partir do horizonte epistêmico de leitura favorecido pela ideia de uma devoração transcultural (AMORIM, 2016 e 2018), baseada no conceito de Antropofagia Cultural. Nesse contexto, é possível afirmar que ambos os filmes analisados se apresentam como leituras violentas e transculturais da peça *Romeu e Julieta*, não apenas por des/re-construir o texto para o cinema brasileiro estética, linguística e visualmente, mas também ao realocar a trama geográfica e culturalmente para o Brasil das favelas, dentro da divisão de classes que estrutura a população carioca.

Por fim, como já sinalizei em outros textos, é importante não entendermos a ideia da devoração transcultural como metodologia rígida de leitura para quaisquer textos artísticos adaptados para o cinema. O conceito aqui debatido é apenas um caminho possível para o tratamento de alguns textos em adaptação: é necessária a consciência de que há ainda caminhos a percorrer no que tange ao entendimento da adaptação como um fenômeno transcultural, antropofágico. Esse movimento de compreensão, no entanto, é necessário, uma vez que, como afirma Santiano (2001, p. 38), “em algum lugar entre o sacrifício e a brincadeira, a prisão e a transgressão, a submissão ao código e a agressão, a obediência e a rebelião, a assimilação e a expressão – há, nesse lugar aparentemente vazio” um templo e uma clandestinidade, onde “o ritual antropofágico do discurso Latino-Americano é construído”.

Referências

ABREU, N. C. 2006. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da UNICAMP.

AMORIM, M. A. de. 2016. *Da tradução/adaptação como prática transcultural: um olhar sobre o Hamlet em terras estrangeiras*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

AMORIM, M. A. de. 2018. Da adaptação à transconstrução: antropofagia como uma metodologia translocal. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 40, n. 2, 01-12.

AMORIM, M. A. de. 2019. Devouring Shakespeare translocally. In: REFSKOU, A. S.; AMORIM, M. A. de.; CARVALHO, V. M. de. (Eds.). *Eating Shakespeare*:

cultural anthropophagy as Global Methodology. London-New York: Bloomsbury Publishing. 136-154.

ANDRADE, O. 2009. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo.

BAKHTIN, M. 2016. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.

BELLEI, S. L. P. 1998. Brazilian anthropophagy revisited. In: BAKER, F.; HULME, P.; IVERSEN, M. *Cannibalism and the colonial world*. United Kingdom: Cambridge University Press. 87-109.

BHABHA, H. 1998. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

CAMPOS, H de. 2010a. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva. 231-255.

CAMPOS, H de. 2010b. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, H. de. *Metalinguagem e outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva. 31-48.

CARVALHO, V. M. de. 2014. Diálogos em torno do Orfeu da conceição de Vinícius de Moraes. In: MACEDO, A. G.; SOUSA, C. M. de.; MOURA, V. *As humanidades e as ciências: disjunções e confluências*. Portugal: Húmus. 663-680.

DESMET, C. 2017. 'Import/Export: Trafficking in Cross-Cultural Shakespearean Spaces', *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 15 (30): 15–26.

HUTCHEON, L. 2006. *A theory of adaptation*. London; New York: Routledge.

KOTT, J. 2003. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify.

MOREIRA, T. de. A. 2011. Representações audiovisuais sobre favelas do Rio de Janeiro. *Espaço Aberto*, V. 1, n. 2, 67-76.

OLIVEIRA, M. P. de. 2013. Cinema brasileiro contemporâneo e subalternidade: impasses da representação. *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, Vol. 2, n. 1, 124-141.

PERRONE-MOISÉS, L. 1990. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, L. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras. 91-99.

RAMOS, F. 1987. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.

REFSKOU, A. S.; AMORIM, M. A. de.; CARVALHO, V. M. de. (Eds.). 2019. *Eating Shakespeare: cultural anthropophagy as Global Methodology*. London-New York: Bloomsbury Publishing, 2019, p. 136-154.

ROCHA, R. F. da. 2003. *Politics and Performance: Three Contemporary Productions of William Shakespeare's Coriolanus*. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Inglês e Literaturas Correspondentes). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

SANDERS, J. 2006. *Adaptation and appropriation*. London-New York: Routledge.

SANTIAGO, S. 2001. Latin American discourse: the space in-between. In: SANTIAGO, S. *The space in-between: essays on Latin American culture*. Edited by Ana Lúcia Gazola. Durham and London: Duke University Press. 25-38.

SHAKESPEARE, W. *Romeu and Juliet*. (The New Cambridge Shakespeare). Editado por G Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SILVA, M. V. B. 2011. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação). Niterói: Universidade Federal Fluminense.

STAM, R. 2000. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). *Film adaptation*. New Jersey: Tutgers University. 54-76.

VELOSO, C. 2012. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras.

VIVEIROS DE CASTRO, E. 2002. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo, Cosac & Naif. 347-399.

VOLOCHINOV, V. N. 2017. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34.

XAVIER, I. PONTES, I. 1986. Cinema Brasileiro, os anos 70. In: MORAES, M. (Coord.) *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 07-58.