

**LUCIANA RIBEIRO GUERRA**

**AS METAMORFOSES DA PERSONAGEM FREI LOURENÇO EM MÚLTIPLAS VERSÕES  
DA HISTÓRIA DE ROMEU E JULIETA**

CURITIBA  
2009

**LUCIANA RIBEIRO GUERRA**

**AS METAMORFOSES DA PERSONAGEM FREI LOURENÇO EM MÚLTIPLAS VERSÕES  
DA HISTÓRIA DE ROMEU E JULIETA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Stegh Camati

CURITIBA  
2009

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

LUCIANA RIBEIRO GUERRA

### **AS METAMORFOSES DA PERSONAGEM FREI LOURENÇO EM MÚLTIPLAS VERSÕES DA HISTÓRIA DE ROMEO E JULIETA**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Stegh Camati - UNIANDRADE

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Célia Maria Arns de Miranda - UFPR

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Busato Smith - UNIANDRADE

Curitiba, 20 de maio de 2009.

À minha amada família: meus pais José Emanuel e Vera,  
pelo apoio constante; meu marido Pedro, pelo total incentivo;  
e ao meu filho Enzo, alegria do meu viver.

## **AGRADECIMENTOS**

À querida e estimada Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Stegh Camati, por seus comentários, observações, sugestões e direcionamento. Obrigada pelo carinho e pelo sorriso constante!

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristiane Busato Smith, por ter me apresentado e motivado a buscar cada vez mais Shakespeare!

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Célia Maria Arns de Miranda, pelos diálogos, pelas sugestões e pela participação como membro da banca examinadora!

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Brunilda Reichmann e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sigrid Renaux pelos ricos ensinamentos, pelo carinho e cuidado!

Aos meus familiares e amigos que souberam não só compreender as minhas ausências como também se fizeram presentes durante esta jornada!

A todos, minha gratidão e reconhecimento!

Deixe cada um exercitar a arte que sabe.

Aristófanes

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	viii
<b>ABSTRACT</b> .....	ix
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO</b> .....	6
1.1 SOBRE AS TEORIAS DAS ADAPTAÇÕES.....	6
1.2 SOBRE AS TEORIAS DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM.....	13
<b>2 NASCIMENTO E METAMORFOSES DE FREI LOURENÇO NAS FONTES MATRICIAIS DE SHAKESPEARE</b> .....	18
2.1 A TRIGÉSIMA TERCEIRA HISTÓRIA DE <i>IL NOVELINO</i> .....	19
2.2 <i>ISTORIA NOVELLAMENTE RITROVATA DI DUE NOBILI AMANTI</i> .....	22
2.3 A NOVELA DE BANDELLO: <i>ROMEO E GIULIETTA</i> .....	31
2.4 <i>THE TRAGICALL HISTORYE OF ROMEOUS AND JULIET</i> .....	39
<b>3 A PERSONAGEM FREI LOURENÇO EM <i>ROMEO E JULIETA</i>, DE SHAKESPEARE</b> .....	51
3.1 A PERSONAGEM FREI LOURENÇO NAS DIFERENTES EDIÇÕES DE <i>ROMEO E JULIETA</i> , DE SHAKESPEARE.....	51
3.2 A ESTRUTURA DE <i>ROMEO E JULIETA</i> .....	68
3.3 A RECRIAÇÃO DO DISCURSO DE FREI LOURENÇO.....	70
3.4 A IMAGÍSTICA PRESENTE NA CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM.....	72
3.5 A CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM TEATRAL.....	77
3.6 FREI LOURENÇO E A CONSCIÊNCIA INDIVIDUAL INTROSPECTIVA.....	84
3.7 FREI LOURENÇO E AS IRONIAS TRÁGICAS.....	86
<b>4 AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE <i>ROMEO E JULIETA</i> DE SHAKESPEARE</b> .....	94
4.1 <i>AMOR SUBLIME AMOR</i> , DE ROBERT WISE: CRÍTICA SOCIAL E CONFLITO ÉTNICO.....	99
4.1.1 A transformação do religioso em confidente unilateral.....	105
4.2 <i>ROMEO E JULIETA</i> , DE FRANCO ZEFFIRELLI: MUDANÇA DE ÊNFASE E DIMINUIÇÃO DO POTENCIAL TRÁGICO.....	111
4.2.1 Um Frei Lourenço mais bem intencionado ou mais dissimulado?.....	115
4.3 <i>WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO+JULIET</i> , DE BAZ LUHRMANN: UMA VERSÃO PÓS-MODERNA.....	126
4.3.1 A dessacralização da figura do religioso.....	131
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	137
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	143
<b>ANEXOS</b> .....	154
ANEXO I: MODOS DE PERCEPÇÃO DE UMA HISTÓRIA.....	154
ANEXO II: A PERSONAGEM FREI LOURENÇO NOS TEXTOS-FONTE DE SALERNITANO, DA PORTO, BROOKE E BANDELLO.....	155
ANEXO III: A CENA DO CASAMENTO DE ROMEO E JULIETA NAS DUAS EDIÇÕES <i>IN-QUARTO</i> .....	158
ANEXO IV: AS AÇÕES DE FREI LOURENÇO EM <i>ROMEO E JULIETA</i> DE SHAKESPEARE.....	159
ANEXO V: A ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DE <i>ROMEO E JULIETA</i> COMO JOGO DE ESPELHOS.....	162
ANEXO VI: AS FALAS DE FREI LOURENÇO COMO PARTE INTEGRANTE DO JOGO DE ESPELHOS.....	163
ANEXO VII: FREI LOURENÇO E SEUS INTERLOCUTORES CENA A CENA.....	164
ANEXO VIII: CÓPIA DE <i>ROMEO E JULIETA</i> USADA POR LEONARD BERNSTEIN.....	166
ANEXO IX: TRECHOS DE <i>WEST SIDE LOG</i> , REGISTRO DE LEONARD BERNSTEIN ACERCA DA GÊNESE DE <i>AMOR SUBLIME AMOR</i> .....	167

ANEXO X:TRECHOS DAS NARRATIVAS-FONTE UTILIZADOS POR ZEFFIRELLI NA CENA DO BAILE DOS CAPULETOS.....	170
ANEXO XI: A PEÇA DE SHAKESPEARE EM NÚMEROS.....	172



## RESUMO

Esta dissertação discute a trajetória intertextual percorrida por Frei Lourenço em múltiplas versões da história de Romeu e Julieta, destacando a ambiguidade presente não somente no discurso da personagem, mas também em suas ações. É com as novelas de Masuccio Salernitano (1476), Luigi da Porto (1530) e Matteo Bandello (1554) que o processo de tradução cultural se inicia, chegando à Inglaterra via França, quando Arthur Brooke (1562) compõe um poema narrativo sobre a história dos amantes com base na tradução francesa de Pierre Boiastuau (1559). A peça *Romeu e Julieta* (1596), escrita por William Shakespeare, lança nova luz sobre o caráter multifacetado de Frei Lourenço, mostrando-nos como a dualidade vício/virtude permeia sua essência. Para a criação do religioso, o bardo utiliza técnica dramática da consciência individual introspectiva que representa um avanço na arte da caracterização da personagem. A mudança do *Zeitgeist* e do imaginário cultural imprimem novos contornos à personagem, conforme foi observado nas transcrições posteriores da história, ou seja, nas adaptações cinematográficas de Robert Wise (1961), Franco Zeffirelli (1968) e Baz Luhrman (1996). Doc, a personagem de *Amor Sublime Amor*, de Wise, cujas funções religiosas são suprimidas através das operações de transculturalização e atualização, é a que mais aparece modificada em relação ao hipotexto do bardo, servindo para acentuar como a juventude americana da década de 1950 se mostrava distante da religião. No filme *Romeu e Julieta*, de Zeffirelli, observa-se a redução das falas, e a reconfiguração da ambiguidade da personagem por meio de imagens e da *mise-en-scène*. E, em *William Shakespeare's Romeu+Juliet*, Luhrmann cria um religioso mais intrigante do nunca: além de ser alcoólatra, seu figurino, shorts e camisetas floridas deixando o peito à mostra, juntamente com sua composição física, com tatuagens, já nos oferecem indícios de suas inúmeras contradições. Os processos de adaptação realizados nos filmes contribuíram, em última análise, para um melhor entendimento da própria personagem shakespeariana, descortinando, dessa forma, o processo pelo qual Shakespeare se torna o ponto de partida e chegada para todas as textualidades posteriores a ele.

Palavras-chave: A narrativa de Romeu e Julieta. Frei Lourenço. Transtextualidade.

Adaptação. Tradução cultural.

## ABSTRACT

This study discusses the intertextual transit of the character Friar Lawrence in multiple versions of the story of Romeo and Juliet, highlighted in the ambiguity not only of the character's discourse, but in his actions as well. The process of cultural translation of the story initiates with the *novelles* of Masuccio Salernitano (1476), Luigi da Porto (1530), and Matteo Bandello (1554), and it comes to England via France, where Arthur Brooke (1562) writes a narrative poem about the story of the young lovers based on the French translation of Pierre Boiastuau (1559). The play *Romeo and Juliet* (1596) written by William Shakespeare sheds new light onto the multifaceted character of Friar Lawrence, showing us how the vice/virtue duality permeates the essence of the character. In order to create the character of the friar, the bard uses the dramatic technique of the introspective individual conscience, which represents a development in the art of the characterization. The alterations of both the *Zeitgeist* and the cultural imaginary provide new perspectives for the construction of the character of Friar Lawrence, as can be observed in the subsequent transwritings of the story, such as in the filmic adaptations of Robert Wise (1961), Franco Zeffirelli (1968), and Baz Luhrman (1996). Doc, the *West Side Story* character, whose religious functions are suppressed through the transculturalization and updating processes, is the character who is most modified regarding the hipotext of the bard, emphasizing how the American youth of the 1950s was skeptic and absent from faith issues. It can be observed in *Romeo and Juliet*, of Zeffirelli, the condensation of lines and a reconfiguration of the ambiguity of the character through images and *mise-en-scène*. In *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, Luhrmann creates a religious man more scheming than ever: besides being an alcoholic, his costume, shorts and unbuttoned flowered t-shirts, as well as his physical appearance, with tattoos over his body, give us a small sample of the several contradictions found in Friar Lawrence. The main point is that a closer look upon these filmic adaptations contributes to a better understanding of the Shakespearean character of Friar Lawrence, emphasizing, though, the process of which Shakespeare becomes the point of departure and return for all his subsequent textualities.

Keywords: The narrative of Romeo and Juliet. Friar Lawrence. Transtextuality. Adaptation. Cultural translation.

## INTRODUÇÃO

Em todo o mundo, Romeu e Julieta são considerados ícones do amor. Suas falas são reproduzidas nos quatro cantos do planeta por aqueles que acreditam (ou querem acreditar) no amor eterno. No entanto, a história de amor do casal modelo não atravessou os séculos de maneira incólume.

A história de Romeu e Julieta tem suas origens na tradição oral. E podemos encontrar referências embrionárias a ela já na Grécia Antiga. Porém, é somente a partir da metade do século XVI que toda a Europa se rende à narrativa de Romeu e Julieta. Nesse período, a história toma a forma pela qual a conhecemos, ganhando popularidade com diversas novelas italianas que se detêm sobre o mesmo tema. Sua história passa pela França antes de chegar à Inglaterra, onde são feitas várias versões antes e depois daquela imortalizada por William Shakespeare.

Em 1476, o italiano Masuccio Salernitano é o primeiro a esboçar a história: a trigésima terceira narrativa de sua coleção de novelas chamada *Il Novelino* apresenta o destino infeliz de dois jovens amantes de Siena, Mariotto e Gianozza. Luigi da Porto, em 1530, publica *Istoria Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti*, ambientando a história em Verona e atribuindo os nomes Romeu Montéquio e Julieta Capuleto aos protagonistas. Vinte e quatro anos depois é publicada uma coletânea de contos, *Le Novelle Del Bandello*, da autoria de Matteo Bandello e nela encontramos a novela *Romeo e Giulietta*. Na passagem da história pela França temos, entre outras, a versão de Pierre Boiastuau publicada em 1559, *Histoire Troisieme, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*. A história dos jovens amantes de Verona chega, então, à Inglaterra: em 1562, Arthur Brooke

escreve o poema narrativo *The Tragical Historye of Romeus and Juliet*, considerado por muitos críticos como a fonte direta da peça shakespeariana.

A data de criação da peça *Romeu e Julieta* não é precisa, temos apenas uma estimativa que a coloca entre os anos 1591-1596, início da carreira de Shakespeare. De acordo com Brian Gibbons (2006, p. 38), existem diversos episódios que sustentam a idéia de que Shakespeare tinha em mãos uma cópia do poema de Brooke ao escrever sua peça. O mesmo, porém, não pode ser afirmado em relação às novelas de Salernitano, Da Porto e Bandello. Em contrapartida, sabe-se que a história de Romeu e Julieta fazia parte do imaginário cultural popular elisabetano e suas múltiplas versões ofereceram vasto material para a criação poética da peça de Shakespeare, de forma consciente ou não.

Shakespeare se apresenta como ponto de partida e retorno para todas as adaptações e atualizações posteriores a ele. A respeito do sucesso da peça de Shakespeare e sua repercussão, o crítico Harold Bloom (2000, p. 127) afirma: “A popularidade permanente de *Romeu e Julieta*, que, nos dias de hoje, alcança uma intensidade mítica, é perfeitamente justificável, pois a peça constitui a maior e mais convincente celebração do amor romântico da literatura ocidental”.

A peça *Romeu e Julieta* tem sido exaustivamente analisada. Há uma numerosa bibliografia sobre as fontes da peça shakespeariana, assim como sobre as diversas adaptações fílmicas provenientes da obra ocorridas no século XX. As diferentes versões da história de Romeu e Julieta através dos séculos têm sido apontadas com propriedade por alguns pesquisadores (MUNRO, 1908; BULLOUGH, 1957; LEVENSON, 1984). Por outro lado, os estudos acerca das adaptações cinematográficas (JORGENS, 1991; WILLEMS, 1994; DONALDSON, 2002; DAVIES, 2002; ANDEREGG, 2003; HINDLE, 2007; JACKSON, 2007) ocupam a maior parte

das considerações críticas atuais referentes à obra de Shakespeare. Contudo, poucos estudos (ZBIERSKI, 1970; HOLMER, 2002) lidam exclusivamente ou até mesmo principalmente com a personagem Frei Lourenço. Tampouco temos conhecimento de que foram realizados em nosso país estudos que enfocam a personagem em diferentes versões da história de Romeu e Julieta.

O objetivo deste estudo é, portanto, analisar as metamorfoses sofridas pela personagem Frei Lourenço nas diversas versões da história de Romeu e Julieta. Em um primeiro momento, percorreremos a trajetória de Frei Lourenço partindo das novelas italianas até Shakespeare. Em um segundo momento, a personagem será analisada em três famosas adaptações fílmicas realizadas no século XX: *Amor Sublime Amor* (MGM Studios, 1961, dirigido por Robert Wise), *Romeu e Julieta* (Paramount Pictures, 1968, com a direção de Franco Zeffirelli) e *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (Twentieth Century Fox, 1996, dirigido por Baz Luhrmann).

O presente estudo está dividido em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Referencial Teórico-Methodológico*, está subdividido em dois itens, que tratam, respectivamente, das teorias da adaptação e da construção da personagem. No primeiro subitem utilizamos como suporte teórico as teorias de autoria de T.S. Eliot, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin, que tratam do texto como um tecido múltiplo coletivo, oriundo de diferentes tempos e culturas. A teoria da transtextualidade proposta por Gerard Genette, desenvolvida por críticos como Linda Hutcheon, Thais Flores Nogueira Diniz e Claus Clüver, também oferece subsídios para a nossa análise da personagem Frei Lourenço.

Ainda no primeiro capítulo, discutimos no segundo subitem considerações críticas de Anatol Rosenfeld, Renata Pallottini, Antonio Candido e Anne Ubersfeld

que serão utilizadas para uma reflexão acerca da construção da personagem, enfocando principalmente os metatextos presentes na leitura de Frei Lourenço.

O segundo capítulo, *Nascimento e metamorfoses de Frei Lourenço nas fontes matriciais de Shakespeare*, discute os possíveis textos-fonte de *Romeu e Julieta* ao mesmo tempo em que enfatiza as diferenças da personagem nas versões em questão.

O terceiro capítulo, *A personagem Frei Lourenço em Romeu e Julieta, de Shakespeare*, aborda a maneira diferenciada com que a personagem é construída e enriquecida. Iniciaremos com as modificações sofridas por Frei Lourenço a partir das variações textuais das edições *in-quarto* de Shakespeare e do texto-fonte de Arthur Brooke. A seguir, faremos um levantamento sobre as motivações de Frei Lourenço mediante a análise dos três modos de caracterização da personagem baseando-nos nas considerações teóricas de Décio de Almeida Prado. E, finalmente, nos deteremos sobre a maneira com que Shakespeare emprega a técnica dramática criada por ele, a representação da consciência individual introspectiva, no discurso da personagem Frei Lourenço.

O quarto e último capítulo, *As adaptações fílmicas de Romeu e Julieta, de Shakespeare*, analisa as películas de Wise, Zeffirelli e Luhrmann e em paralelo discute os procedimentos utilizados para a caracterização do religioso.

É importante, ainda, salientar que para uma melhor análise da personagem e das obras, procedeu-se à pesquisa e à sistematização das diferentes variáveis analíticas, o que resultou na elaboração de gráficos e tabelas. Com isso, pretende-se melhor ilustrar a importância de Frei Lourenço na trajetória da narrativa de *Romeu e Julieta*. No Anexo II (p. 155), por exemplo, encontramos uma tabela que detalha o perfil da personagem Frei Lourenço nas diversas fontes, enquanto os

Anexos II, IV, V, VI e VII (p. 158-65) tratam exclusivamente da peça de Shakespeare.

# 1 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

## 1.1 SOBRE AS TEORIAS DA ADAPTAÇÃO

Em seu famoso ensaio, “Tradição e Talento Individual”, T.S. Eliot (1989, p. 39) afirma que não somente as melhores, mas também as mais individuais partes de uma obra revelam a influência dos poetas mortos, ou seja, a ancestralidade de idéias e conceitos. Eliot vai ainda mais além quando afirma que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação entre os mortos<sup>1</sup>. (ELIOT, 1989, p. 39)

Da mesma forma, Roland Barthes argumenta que o texto não se esgota em si mesmo. Este “é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 2004a, p. 64). Podemos traçar um paralelo entre as considerações críticas de Eliot e de Barthes e a idéia recorrente da ciência moderna acerca da composição da matéria, já questionada na Grécia antiga, mas estabelecida somente no século XIX. Os resultados das experiências na área da química no século XIX mostraram que toda matéria que encontramos no universo não é nova. Os átomos que a compõem estão presentes em nosso mundo desde a sua criação. O que percebemos como novo é apenas seu produto final, seu modo de organização. Uma gota de chuva que cai hoje em nosso jardim carrega em si a História de nosso mundo, ou seja, tudo o que existe à nossa volta mantém uma relação intrínseca com o passado. O mesmo

---

<sup>1</sup> Os textos de livros ainda não publicados em língua portuguesa estão traduzidos livremente, pela pesquisadora.



ocorre com a arte. O material artístico que hoje concebemos como produto final nada mais é do que uma reorganização daquilo que já foi pensado e sentido em outras épocas.

A concepção bakhtiniana pós-estruturalista considera o autor como um orquestrador de discursos preexistentes, desvalorizando a originalidade artística (STAM, 2006, p. 23). Roland Barthes também destrona o autor quando afirma que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004a, p. 64); assim como faz T.S. Eliot ao dizer que “a evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p. 42). Bakhtin, Barthes e Eliot valorizam o texto como um tecido múltiplo, coletivo, produto de diferentes culturas e tempos. A concepção de Barthes acerca do texto – que é visto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original; o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004a, p.62) – pode ser aplicada aos vários textos derivados da narrativa de *Romeu e Julieta*, e que são o objeto deste estudo. As diferentes textualidades de *Romeu e Julieta* são, portanto, um conjunto artístico, construído ao longo dos séculos em localizações geográficas distintas.

Gérard Genette (2005, p.19) denomina transtextualidade tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação secreta ou manifesta. Entre as categorias propostas por Genette, a relação entre hipotexto, ou texto de origem, e hipertexto, ou texto de chegada, assume um lugar privilegiado neste estudo. Tendo em mente as inúmeras narrativas de *Romeu e Julieta* podemos denominar, num primeiro momento, hipertexto o texto de William Shakespeare e hipotexto, os textos-fonte utilizados pelo Bardo dos seguintes autores: Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello e Arthur Brooke, entre outros. Já, em

um segundo momento, podemos definir a peça de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, como um hipotexto e as adaptações fílmicas provenientes dela – como *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, por exemplo – como hipertextos.

A partir do século XX, as relações dialógicas entre os textos-fonte e os textos de chegada são estudadas de forma exaustiva. A vasta terminologia que emerge das análises ilustra as diferentes abordagens e perspectivas utilizadas nesses estudos. Um dos aspectos amplamente discutidos é a questão da fidelidade, ou seja, o grau de proximidade do texto-fonte em relação ao texto-alvo. Citação, alusão, bricolagem, colagem, pastiche, arquétipo, imitação, transposição, reescrita, paródia, comentário, revisão, aproximação, réplica, transformação, variação, versão, travestimento, apropriação, adaptação, empréstimo, herança, assombramento, eco, inspiração, tradução e intertextualidade são alguns dos termos utilizados para designar uma maior ou menor aproximação com o hipotexto. Objetivando minimizar a confusão proveniente da profusão de rótulos, optaremos por privilegiar o termo adaptação no sentido amplo teorizado por diversos críticos. Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000, p. 3) justificam sua escolha ao afirmar que “adaptação como um conceito pode ser expandido ou contraído. De forma abrangente, adaptação inclui quase todo ato de alteração realizado sobre trabalhos culturais específicos do passado e ajusta-se a um processo geral de recriação cultural”. Os críticos acima mencionados (2000, p. 4) também comentam que “adaptação implica em um processo ao invés de um começo e um fim, e como objetos contínuos de adaptação todas as peças de Shakespeare permanecem em processo”. Segundo Linda Hutcheon (2006, p. 6), “quando chamamos um texto de adaptação, nós abertamente anunciamos sua relação pública e notória com outro(s) trabalho(s)”.

Thais Flores Nogueira Diniz (2003, p. 30) observa que “como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo”. Ainda segundo a autora, a concepção de cultura é crucial para a tradução:

Os tradutores se apresentam, pois, como os mediadores entre as tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Os termos do tradutor, por outro lado, são limitados pelo contexto em que ele vive e podem até não se constituir em algo intrinsecamente seu. A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições, culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural. (DINIZ, 2003, p. 35)

Hutcheon (2006, p. 176) afirma que “uma adaptação não é vampírica: ela não suga o sangue vital de sua fonte e a deixa morrer, nem tampouco se mostra pálida frente à obra adaptada. A adaptação deve, ao contrário, manter o trabalho anterior vivo, dando-lhe uma imortalidade que ele não alcançaria de outra forma”. A crítica canadense assevera que parte do prazer e da frustração de uma adaptação é a familiaridade trazida pela repetição e pela memória. Ela conclui que parte do prazer (e do risco) de se vivenciar uma adaptação advém do reconhecimento e da lembrança do texto-fonte. Hutcheon (2006, p. 21) nos adverte quanto ao fato de que a adaptação constitui um tipo de intertextualidade somente se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado e sua(s) fonte(s). Sem essa familiarização o receptor não estará apto a reconhecer os ecos, paralelos e pontos de contato com o texto fonte. Como afirma Claus Clüver (1997, p. 40): “os traços intertextuais que descobrimos e que nos remetem a uma miríade de pré-textos não depende tanto do que está ‘no texto’, e sim do nosso próprio repertório de textos de hábitos de leitura”.

Ou seja, a recepção é individual por depender da formação de educação de cada indivíduo.

Hutcheon (2006, p. 7-8) comenta que as adaptações podem ser vistas por três perspectivas diferentes: a primeira se refere a uma entidade formal ou produto e envolve a transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro, uma mudança de meio ou gênero, como ocorre entre a novela de Bandello e o poema narrativo de Brooke. A segunda se refere ao processo de criação e envolve apropriação, como as re-interpretações e re-criações. Podemos dar como exemplo as adaptações fílmicas de Wise e Luhrman. Já a terceira e última perspectiva se refere ao processo de recepção que envolve a intertextualidade ou palimpsesto<sup>2</sup>. Um bom exemplo é a película de Zeffirelli, *Romeu e Julieta*.

Hutcheon enfatiza que as histórias adaptadas não são inventadas e ainda reforça que os adaptadores “são primeiramente intérpretes, e somente depois criadores” (HUTCHEON, 2006, p. 18). A responsabilidade que esses artistas trazem é dupla: a de adaptar uma obra de arte e a de torná-la uma criação autônoma. Ela também comenta que “obviamente, existem diversos motivos pelos quais adaptadores escolhem uma história em particular e a transcodificam em determinado meio ou gênero. [...] Seja qual for o motivo da perspectiva do adaptador, a adaptação é um ato de apropriação e recuperação, e isso é sempre um processo duplo de interpretação e então de criação de algo novo” (HUTCHEON, 2006, p. 20).

Vários críticos, a fim de explicarem o processo de adaptação, recorrem a analogias. A quantidade de pontos de semelhanças encontrados entre o processo de adaptação e as diferentes teorias da evolução dos seres vivos é surpreendente.

---

<sup>2</sup> Segundo Gérard Genette (2005, p. 5), “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo”.

E, embora tais analogias não sejam utilizadas como ferramenta metodológica neste estudo, nos ateremos brevemente sobre elas a título de ilustração.

Hutcheon (2006, p. 31-2) faz uma interessante analogia entre adaptação e a teoria da evolução postulada por Charles Darwin. Em “A Origem das Espécies” Darwin alega que todas as espécies evoluíram de um mesmo ancestral comum mediante o processo de seleção natural. Tal processo consiste, segundo Darwin, na transformação de uma espécie em outra a fim de se adaptar e garantir a sua sobrevivência em determinados ambientes. O mesmo aconteceria, segundo Hutcheon, em relação à evolução das histórias que, para sobreviverem, teriam sofrido mutações e ajustes em forma de adaptações. Isso certamente explicaria o sucesso de algumas histórias se considerarmos a sua permanência em determinada cultura, assim como o número de adaptações realizadas.

O biólogo francês Jacques Monod, ganhador do Prêmio Nobel de Fisiologia e Medicina, publica em 1970 uma obra marcante na área da evolução dos seres vivos. Em *O acaso e a necessidade*, Monod estabelece a convergência entre os conhecimentos da biologia molecular e seleção natural, complementando, dessa forma, a teoria de Darwin. Monod empresta do filósofo grego Demócrito a idéia de que através dos átomos encontramos explicação para o mundo, e chama a atenção não somente para a aleatoriedade com que acontecem as mutações das espécies, mas também para os ajustes ocorridos devido a alguma nova condição imposta pelo ambiente, gerando necessidade para a transformação.

A teoria de Monod vai lançar luz sobre a transmissão cultural no que se refere às modificações randômicas, além dos ajustes provocados pela necessidade – social, religiosa, histórica, econômica, geográfica, temporal, entre outras – do novo

ambiente. O acaso e a necessidade de Monod estão, portanto, presentes no processo de tradução cultural.

A personagem Frei Lourenço ilustra de maneira significativa como o acaso está presente nos processos de adaptação sofridos pela personagem. A ordem religiosa do frei, por exemplo, foi modificada de forma aleatória nas adaptações de Salernitano (agostiniana), Da Porto (observância) e Bandello (franciscana), embora esta última tenha se mantido nas versões de Brooke, Shakespeare e Zeffirelli. Um bom exemplo de como a necessidade modificou a peça shakespeariana se refere ao modo com que Julieta tira a própria vida. A necessidade de uma morte mais realista por parte da protagonista é gerada pelo contexto cultural, visto que o espectador não mais acredita que alguém possa morrer literalmente de pura dor, como ocorre nas narrativas de Da Porto e Bandello. Boiastuau, então, em sua versão, narra o suicídio de Julieta, que ocorre com a adaga de Romeu.

As adaptações de romances ou textos canônicos para o meio fílmico se tornaram muito populares. No entanto, foi somente após o surgimento das teorias estruturalistas e pós-estruturalistas que a hierarquia entre romance e filme começa ser abolida. Robert Stam (2006, p. 21-2) comenta que, a partir desse período, a adaptação começa a ser vista como uma forma de crítica ou leitura do romance, que não está necessariamente subordinada a ele ou atuando como parasita de sua fonte. Ou seja, as diversas textualidades estão em relação de complementaridade. Anne Ubersfeld (2002, p. 11) em seu artigo “A representação dos clássicos” problematiza o conceito de “clássico”. Ubersfeld assevera que “poderíamos, de modo geral, considerar *clássico* tudo aquilo que, não tendo sido escrito *para nós* mas para outros, reclama uma ‘adaptação.’” Hutcheon (2006, p. 9) afirma que “uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – uma obra que é segunda sem ser

secundária. É seu próprio palimpsesto.” Com o avanço das ciências humanas, a obra clássica não é mais tida como “um objeto sagrado, depositário de sentido oculto, como o ídolo no interior do templo, mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação” (UBERSFELD, 2002, p. 12). Consequentemente, tornam-se cada vez mais frequentes releituras de obras clássicas e suas transposições para o cinema. As inúmeras películas feitas a partir de releituras das peças do Bardo contribuem para a imortalização tanto da figura de William Shakespeare quanto de suas obras. Shakespeare ganha então um novo *status* – o de ícone cultural – com a popularização de suas histórias exibidas nas salas de projeção. São inúmeras as razões que levam diretores a escolherem peças do Bardo para serem transpostas para a grande tela. Produzir e ser bem-sucedido em uma adaptação de Shakespeare é sempre um desafio a ser vencido. O fato de as obras de Shakespeare se encontrarem em domínio público<sup>3</sup> impulsiona muitos diretores a produzir adaptações de suas peças. Outra razão é que as adaptações shakespearianas conseguem atrair multidões para as salas de exibição, gerando um ótimo retorno financeiro.

## 1.2 SOBRE AS TEORIAS DA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

A personagem Frei Lourenço se mostra intrigante em todas as textualidades da história de Romeu e Julieta. É interessante observar como a personagem é construída através dos tempos e dos diferentes meios. Para Anatol Rosenfeld, em “A personagem de ficção” (2007, p. 35), a ficção é o único lugar onde os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão. Ainda segundo ele, “grandes

---

<sup>3</sup> Uma obra se encontra em domínio público setenta anos após a morte de seu autor. Sendo assim, não existem mais direitos autorais referentes a essas obras.

autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opacidade e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real". Antonio Candido (2007, p. 64), na mesma obra, revela que "uma das funções capitais da ficção é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres". E, para Ubersfeld (2005, p. 69-70), a personagem ocupa o lugar de todas as incertezas, textuais e metodológicas. Ela critica severamente aqueles que classificam as personagens como "reais" e "vivas": "como se fosse possível transportar para o plano fantasmático da criação literária a noção idealista de *pessoa* quando esta se encontra, por outro lado, desmantelada...", e ainda comenta:

"Que fazer agora, diz Brecht, visto que na vida real o indivíduo desaparece cada vez mais como tal, como indivíduo que não pode ser dividido, permutado?" O trabalho de uma semiologia da personagem é mostrá-la justamente como divisível, permutável: ao mesmo tempo articulada em elementos e, ela mesma, elemento de um ou mais conjuntos paradigmáticos. Vê-se, pois, que a personagem, que permanece uma unidade semiológica possível, é sempre apenas uma unidade provisória: tão divisível quanto o átomo, como ele é composta de unidades menores e, como ele, entra na composição de outros elementos. (UBERSFELD, 2005, p. 73)

Segundo Renata Pallottini (1989, p. 5), a personagem de ficção é uma imitação de traços fundamentais de pessoas, selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios. É a personagem quem conduz a ação dramática, quem produz o conflito. Para ela, "a ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos de personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática" (PALLOTTINI, 1989, p. 11). Seus conceitos podem ser facilmente aplicados à personagem Frei



Lourenço, pois, embora esteja consciente da idéia paradoxal que suas boas intenções e atitudes podem levar a um efeito não desejado, o religioso se empenha em ajudar os jovens amantes. O frei viabiliza a tragédia realizando o casamento secreto, elaborando o plano da falsa morte de Julieta e enviando a mensagem que deixaria Romeu a par dos acontecimentos. Pallottini (1989, p. 42) observa que “não se poderia fazer a tragédia sem que o personagem tivesse a possibilidade de agir conscientemente; não se pode, porém, supor que ele o faz livre e indeterminado”. Ela ainda comenta que toda personagem busca conquistar o poder, que só é obtido mediante confrontos a fim de assegurar uma posição de domínio sobre as pessoas (PALLOTTINI, 1989, p. 77-8). Os conflitos internos inerentes à personagem, que aparecem tão marcados em Frei Lourenço, também são mencionados:

De uma certa forma, o maior obstáculo com que se depara um personagem está dentro de si próprio. De um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, há no caráter um choque de posições opostas, um confrontar-se subjetivo; numerosos vetores conduzem como aros de uma roda, ao eixo. Esses vetores representam as diversas possibilidades (ou potências) do caráter, as linhas variadas, por vezes contraditórias, que o formam. Vontade e contravontade, ambição e medo, lealdade e deslealdade, Deus e o diabo, se se quiser. (PALLOTTINI, 1989, p. 79)

A tradição da análise literária psicologizante, segundo informa Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 127), aplica a um núcleo-personagem características e comportamentos de um indivíduo comum em uma tentativa de unificá-lo aos padrões ocidentais. A fim de evitar o isolamento do “conjunto do texto e dos outros conjuntos semióticos, que são as outras personagens” (UBERSFELD, 2005, p. 72), não se deve estudar uma personagem isoladamente, a não ser provisoriamente. Ubersfeld (2005, p. 70) comenta que “a personagem textual, tal como se mostra na leitura, nunca está completamente isolada: apresenta-se rodeada pelo conjunto de

discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados conforme a história desse ou aquele texto”. Ela ainda complementa dizendo que não lemos mais *Fedra* como um texto, mas como um conjunto de texto mais metatexto. O mesmo processo ocorre na leitura de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, em que lemos Frei Lourenço tendo em mente diversos metatextos anteriores e posteriores a ele. A crítica ainda afirma que toda análise de uma personagem “é uma operação extremamente complexa. É muito difícil apanhar um dos fios da análise e segui-lo até o fim sem deparar com um outro; são fios que se cruzam” (UBERSFELD, 2005, p. 75). A análise da personagem, ao invés de ser privilegiada individualmente, se faz por meio de uma rede, constituída de aproximações e oposições entre as personagens. A idade avançada de Frei Lourenço só é percebida por sua relação de oposição com a juventude de Romeu e Julieta. Da mesma forma podemos perceber a relação de oposição entre as palavras de cautela do frei e suas ações impetuosas, que, por sinal, entram em relação de aproximação com as ações dos jovens amantes, marcadas pela mesma qualidade: o ímpeto. Frei Lourenço pede calma a Romeu por diversas vezes ao saber de seu novo amor por Julieta e seu desejo de se casar com ela. No entanto, ao se deparar com a pressão causada pelo casamento iminente de Julieta e Páris, o frei também se precipita e propõe uma solução apressada ao dilema de Julieta – o sonífero.

O perfil actancial de uma personagem, segundo Ubersfeld (2005, p.76), pode ser determinado pelas diferentes funções sintáticas exercidas por ela. Ela também observa que “se pode ser assimilada a um lexema, a personagem é integrada em uma estrutura sintática e, enquanto tal, aparece com sua função ‘gramatical’” (UBERSFELD, 2005, p.76). Em todas as textualidades da história de Romeu e Julieta que abordaremos neste estudo – com exceção de *Amor Sublime*

*Amor* – a personagem de Frei Lourenço se apresenta como sujeito das seguintes ações: o casamento de Romeu e Julieta, o plano para evitar o segundo casamento de Julieta e a preparação do sonífero. Podemos, também, afirmar que a mesma personagem é objeto da admiração dos veronenses, assim como da confiança de Romeu e de Julieta.

O aporte teórico tem lugar privilegiado nesse estudo, pois consiste em ferramenta indispensável para a elaboração desta pesquisa. É mediante as considerações teóricas de Eliot, Barthes e Bakhtin, por exemplo, que entendem o texto como um tecido múltiplo e coletivo, que é possível identificar a narrativa de Romeu e Julieta como um produto das diferentes culturas e tempos. As considerações teóricas de Hutcheon acerca da adaptação nos permitem identificar os processos adaptativos sofridos pela narrativa, assim como os estudos de Ubersfeld, que se mostram igualmente importantes para que possamos determinar o perfil actancial da personagem através das diferentes funções sintáticas que ela exerce na obra. A relação entre hipotexto e hipertexto proposta por Genette nos permite analisar as diferentes textualidades da história dos jovens amantes e como elas se tornam ponto de partida e de chegada uma das outras, conforme podemos verificar já no capítulo seguinte, que discute as fontes matriciais de Shakespeare.

## 2 NASCIMENTO E METAMORFOSES DE FREI LOURENÇO NAS FONTES MATRICIAIS DE SHAKESPEARE

A história de Romeu e Julieta é um dos grandes mitos do mundo ocidental. Podemos encontrar uma primeira menção a ela já no século V, quando o motivo do sonífero é utilizado como subterfúgio para evitar a bigamia de uma jovem<sup>4</sup>. No entanto, somente nos séculos XV e XVI uma série de escritores europeus desenvolverá a tragédia dos dois jovens amantes, segundo observa Brian Gibbons (2006, p. 32).

A fim de melhor entendermos a personagem Frei Lourenço na peça de William Shakespeare, faz-se necessário percorrer a trajetória das narrativas-fonte e observar as modificações sofridas pela personagem nas diferentes versões. Dentre as inúmeras fontes matriciais, podemos destacar quatro cujas características – de delinearem a personagem Frei Lourenço de forma bem elaborada – se apresentam para os processos de adaptação e apropriação feitos por Shakespeare e que se encontram dentro do objetivo deste estudo. São os textos dos autores Masuccio Salernitano, Luigi Da Porto, Matteo Bandello e Arthur Brooke.

Uma leitura mais cuidadosa das fontes nos permite observar as diversas caracterizações de Frei Lourenço, como, por exemplo, as diferentes motivações que levam o religioso a celebrar o casamento secreto dos protagonistas. Para uma melhor compreensão dos enredos e de suas características particulares, os textos-fonte serão tratados individualmente em cada um dos subcapítulos que se seguem. E a personagem Frei Lourenço será, obviamente, abordada em todos eles. As

---

<sup>4</sup> *Ephesiaca*, escrita por Xenofon de Éfesos no século V, será publicada somente em 1726 e traduzida para o inglês em 1727. A narrativa não será considerada como texto-fonte neste estudo, pois não encontramos nela nenhuma menção ao frei. Seu enredo narra as peripécias de Anthia que é separada de seu marido, raptada por ladrões e salva por Perilaus. Para tentar evitar contrair matrimônio com Perilaus, Anthia recorre a um médico que lhe dá uma poção. Anthia bebe pensando tratar-se de uma poção mortal. No entanto, o líquido é apenas um sonífero. Anthia acorda em sua cripta e é carregada dali por ladrões de tumba, enveredando-se em outras aventuras.

particularidades do religioso concernentes às quatro versões apresentadas poderão ser encontradas de uma só vez em uma tabela comparativa contida no Anexo II (p. 155).

## 2.1 A TRIGÉSIMA TERCEIRA HISTÓRIA DE *IL NOVELINO*

Em 1476, Masuccio Salernitano compõe uma coleção de cinquenta novelas chamada *Il Novelino*. Nenhuma delas possui título, sendo conhecidas apenas pela ordem em que apareciam na obra. Sua trigésima terceira história vai servir de fonte para as histórias sobre o mesmo tema escritas por outros novelistas italianos. Além de ambientar a história em Siena e Alexandria, Salernitano também enfatiza que os eventos narrados por ele ocorreram em seu próprio tempo. O enredo da novela nos mostra o jovem Mariotto Mignanelli apaixonado por Gianozza Saraceni. Após diversas tentativas fracassadas para se encontrarem, Gianozza decide encontrar um meio para oficializar a união. Para isso, subornam um frei agostiniano que os casa em sigilo. Os amantes podem então satisfazer seus antigos desejos. Logo após seu casamento, Mariotto mata um cidadão de Siena em uma briga e é exilado para Alexandria. O pai de Gianozza, sem saber que a filha havia contraído matrimônio, a pressiona para que se case. Gianozza decide não revelar ao pai seu novo estado civil e, ao invés disso, elabora um plano incomum. Gianozza recorre ao frei para que ele execute seu plano. Ela pede ao religioso que lhe prepare uma “água”, visto que ele tinha experiência no assunto. O líquido faria com que Gianozza parecesse morta e assim a jovem poderia encontrar seu marido em Alexandria. O efeito do sonífero faria com que Gianozza dormisse por três dias. Nesse ínterim, Gianozza escreve a Mariotto contando seu plano. No entanto, a mensagem não chega ao seu

destino, e Mariotto fica sabendo por outros da morte de sua esposa. Ele parte, então, para Siena, disfarçado de peregrino. Porém, ao tentar abrir a tumba de Gianozza, Mariotto é preso e decapitado. Sem saber o que se passava com seu marido, Gianozza dá prosseguimento ao seu plano. Ela é colocada na tumba, de onde é retirada pelo frei, que a encaminha para sua cela. Ao término do efeito da poção, o frei traz Gianozza de volta à vida por meio de procedimentos especiais. Gianozza se recupera e, alguns dias depois, parte com o frei, disfarçada de monge, rumo à Alexandria. Lá chegando, Gianozza é recebida por Ser Nicolo, tio de Mariotto. Como os serviços do frei haviam chegado ao fim, ele é dispensado por Gianozza. Ser Nicolo informa à jovem que Mariotto havia retornado à Siena, e Gianozza se dirige para lá novamente. Ao ficar sabendo da morte de Mariotto, ela decide entrar para um convento e morre pouco tempo depois.

Salernitano, na Introdução, dedica sua novela ao Duque de Amalfi e faz questão de ressaltar a prudência e a sabedoria do nobre. É interessante observar que em um texto tão pequeno, de apenas nove linhas, seja mencionada por duas vezes a palavra prudência. Com a leitura da Introdução, o autor sugere que, no amor, aquele que usa a prudência a seu favor recebe bons frutos, ao contrário do imprudente, que tem um destino miserável, como é o caso dos jovens Mariotto e Gianozza. No entanto, no decorrer da novela, tal aspecto é suavizado por Salernitano.

Encontramos na narrativa de Salernitano elementos importantes que serão mais tarde desenvolvidos por outros autores. Shakespeare retomará o disfarce de peregrino e o usará no soneto de amor que os protagonistas proferem. A decisão de Gianozza de entrar para um convento é transformada em um convite de Frei

Lourenço (no momento em que Romeu morre na tumba dos Capuletos) por Da Porto.

É importante salientar que, dentro da estrutura do enredo criado por Salernitano, a personagem Frei Lourenço se mostra altamente complexa. O frei, que é apresentado como pertencente à ordem agostiniana, recebe suborno para realizar um casamento secreto entre dois jovens com os quais não possui nenhum envolvimento emocional. E, embora a corrupção do religioso nos choque, precisamos primeiramente nos ater ao suborno, que nada mais é do que uma prática realizada mediante pagamento para que a pessoa deixe de se portar eticamente com seus deveres profissionais. Mariotto e Gianozza não possuem nenhum motivo sério para se casarem em segredo. Os jovens apenas querem dar vazão aos seus desejos carnis de forma segura: a solução encontrada seria, portanto, o casamento. Salernitano deixa isso bem claro em sua novela:

Ele [Mariotto] alimentou seus olhos com as flores do amor por um bom tempo. Ambos desejavam provar seus frutos mais doces e procuraram vários meios de realizá-lo, não encontrando, no entanto, nenhum que fosse prudente. A dama [Gianozza], que era tão bela quanto esperta, estava determinada a ter Mariotto como marido. Para isso, eles teriam um escudo para encobri-los da má ação caso o destino interrompesse o prazer dos dois. Para colocar o assunto em prática, eles subornaram um frei agostiniano e, através de sua ajuda, se casaram secretamente. (SALERNITANO, 1992, p. 17)

Outro atenuante para o religioso é o fato de que ele cumpre com todas as suas tarefas conforme havia prometido, portando-se, dessa forma, de maneira “honesta”. Mariotto e Gianozza podem, efetivamente, contar com o frei. Encontramos, então, na versão de Salernitano a primeira relação paradoxal do frei: ele é desonesto ao aceitar o suborno, porém se apresenta como “confiável” ao cumprir com sua parte no acordo.

No entanto, Salernitano faz duras críticas ao comportamento do frei. Se a princípio o frei se mostra tímido e lento, ao receber a propina agiliza sua viagem a fim de conseguir os ingredientes necessários para o preparo da poção.

(...) O frei rapidamente partiu e ele mesmo, tendo experiência no assunto, fez um certo líquido com certos elementos de vários poderes que, quando o elixir estivesse pronto e ela [Gianozza] o bebesse, tal líquido faria não somente que ela dormisse por três dias, mas também que parecesse realmente morta. O frei enviou tal elixir à jovem, que havia informado Mariotto via mensageiro sobre o que pretendia fazer. (SALERNITANO, 1992, p. 19)

Salernitano nos informa que no meio da noite o frei vai até a tumba, que se localiza na igreja de Santo Agostinho, e juntamente com um acompanhante retira Gianozza de lá e a leva para sua cela, onde realiza os procedimentos para o despertar da jovem. Além de nos informar sobre o conhecimento acerca da preparação de tal sonífero, Salernitano (1992, p. 19) também nos revela que o frei está familiarizado com o processo do despertar após cessar o efeito de tal elixir: “estava chegando a hora em que a poção teria feito seu curso natural, e eles [o frei e seu acompanhante], com calor e outros meios necessários, a trouxeram de volta à vida”. O frei também acompanha Gianozza – que vai disfarçada de monge – em sua viagem até a casa de Ser Nicolo, em Alexandria, de onde retorna. A participação do frei é encerrada nesse ponto da história.

## 2.2 *ISTORIA NOVELLAMENTE RITROVATA DI DUE NOBILI AMANTI*

Luigi Da Porto, em 1530, escreve *Istoria Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti* e ambienta a história em Verona, dando aos protagonistas os nomes de Romeu Montéquio e Julieta Capuleto. De acordo com Gibbons (2006, p. 34), é



Da Porto quem inicia a crença de que a lenda é historicamente verdadeira, pois informa em sua novela que os amantes viveram nos tempos de Bartolomeo de Scalla. Em 1594, Girolamo della Corte publica um documento chamado *Istoria di Verona* e lá cita o amor impossível de Romeu e Julieta como sendo um fato real. Gibbons também nos informa que havia verdadeiramente duas famílias italianas chamadas Montecchi e Capelletti que pertenciam a facções políticas rivais no século XIII. No entanto, somente os Montecchi viviam em Verona, os Capelletti viviam em Cremona. Gibbons afirma que “a conexão entre as duas [famílias] está na linha do Purgatório de Dante (106), que os menciona juntos como exemplo de dissensão civil” (GIBBONS, 2006, p. 34). O crítico ainda comenta que Da Porto, por influência da história de Píramo e Tisbe<sup>5</sup> (que é narrada nas *Metamorfoses IV*, de Ovídio), modifica a parte final de seu conto. Da Porto faz com que pela primeira vez na história de Romeu e Julieta os protagonistas optem pelo suicídio, seguindo o final da narrativa de Ovídio. Também é pela influência de Píramo e Tisbe que a personagem Julieta de Da Porto conversa com o amado antes da morte deste, fato que será mantido na versão de Bandello.

Da Porto enriquece a novela de Salernitano, adicionando incidentes, detalhes e desenvolvendo aspectos psicológicos das personagens. A história se inicia com o narrador nos informando que, após essa narrativa, seu trabalho literário

---

<sup>5</sup> De acordo com Thomas Bulfinch (2006, p. 32-4), Píramo e Tisbe eram dois jovens apaixonados que queriam se casar, mas não contavam com a aprovação dos pais. Os dois, então, resolvem fugir. Eles combinam um encontro em um monumento chamado Túmulo de Nino, que se encontrava fora dos limites da cidade. Tisbe é a primeira a chegar. No entanto, ela avista uma leoa com a boca ensanguentada por uma presa recente que se dirigia à fonte para saciar a sede. Tisbe foge e refugia-se numa gruta, mas não sem antes deixar cair o seu véu. A leoa, antes de retornar para os bosques, encontra o véu e o despedaça, com a boca ainda ensanguentada. Nesse ínterim, Píramo chega ao local combinado. Lá ele vê as pegadas da leoa e o véu de Tisbe, destroçado e cheio de sangue. Pensando que sua amada estava morta, ele enfia uma espada em seu coração. Tisbe, sai de seu esconderijo a tempo de ver Píramo agonizando. Os dois conversam brevemente. Com a morte de Píramo, Tisbe decide também tirar a própria vida: ela usa a espada de seu amante para enfiá-la em seu peito. Os dois jovens finalmente conseguem ficar juntos: eles são enterrados em um mesmo túmulo.

chegará ao fim. Ele também informa como soube do infeliz destino dos jovens amantes. O crítico Geoffrey Bullough resume o enredo de Da Porto da seguinte forma:

Em Verona, as famílias Montéquio e Capuleto são inimigas. Romeu Montéquio vai a um baile na casa dos Capuletos. Lá ele conhece Julieta e os dois se apaixonam. Os dois se casam secretamente, com a ajuda de Frei Lourenço que espera com esse ato trazer a paz entre as duas famílias. Romeu esfaqueia Teobaldo e é condenado ao exílio em Mantua. A fim de evitar casar-se com Conde de Lodrone, Julieta pede veneno ao frei. Frei Lourenço dá à Julieta um sonífero com o intuito de retirá-la da tumba de sua família e escondê-la em sua cela até que pudesse levá-la para Mântua disfarçada de monge. A carta que Frei Lourenço escreve à Romeu contando sobre seu plano não é entregue. Romeu é informado sobre a morte de Julieta e vai até a cripta dos Capuletos vestido de camponês trazendo veneno consigo. Romeu chora sobre o corpo de Julieta e toma o veneno, abraçando-a. Julieta acorda e os dois ainda têm tempo de conversar antes da morte de Romeu. Frei Lourenço chega à tumba e tenta persuadir Julieta a ir para um convento, mas ela decide morrer ao lado de Romeu. A rixa entre as famílias se extingue com a morte dos dois amantes. (1957, p. 270-1)

Diferentemente da peça de Shakespeare, é Julieta quem primeiro fala de Frei Lourenço, seu confessor, ao propor casamento a Romeu: “Assim seja, respondeu a jovem, e se você confirmar seu amor na presença de Frei Lourenço, meu confessor, então eu serei inteira e supremamente feliz em nossas bodas” (DA PORTO, 1992, p. 30). Em comparação com a versão de Salernitano, Da Porto amplia a função do religioso, tornando-o indispensável à trama. Aqui, ele é denominado pela primeira vez Frei Lourenço. Nessa versão, ele pertence à Ordem da Observância e tem experiência em assuntos naturais e mágicos. É considerado um grande filósofo e, para dar continuidade a seus estudos, teve que buscar a patronagem e proteção de um cidadão rico – e ele escolheu Romeu. Desde então, o frei mantém fortes laços de amizade e gratidão com o jovem. É justamente por

causa dos favores que deve a Romeu que o frei concorda com a proposta dos amantes: casá-los em segredo e, posteriormente, buscar uma reconciliação do casal com o pai de Julieta (DA PORTO, 1992, p. 31). A segunda motivação de Frei Lourenço (desconhecida para Romeu e Julieta) seria a obtenção de boa reputação e crédito como o intermediário e realizador da paz entre as famílias inimigas. O casamento de Romeu e Julieta é amplamente detalhado por Da Porto:

Tendo recebido permissão, ela [Julieta] se dirigiu ao Mosteiro de São Francisco. Ao entrar por um dos confessionários usados pelos monges, ela se dirigiu a Frei Lourenço que, estando por perto, escutou a sua voz e foi com Romeu pelo convento, entrando no mesmo confessionário. Então, após, fechar a porta e remover a grade de ferro que separava os dois jovens amantes, o Frei falou a ela: 'Minha filha, eu sempre me regozije em vê-la, mas nesse momento, mais do que nunca, se é verdade que você quer tomar Romeu como marido.' Ao que ela respondeu que nada, em todo o mundo, ela desejava mais do que se tornar sua esposa legalmente: 'Para provar tal coisa, aqui estou eu, diante do senhor, confiando-lhe os meus mais íntimos segredos, pois somente os céus e o senhor são testemunhas do que o amor extremo me forçou a fazer.' Então, na presença do santo padre, que realizou a cerimônia sobre o segredo da confissão, Romeu desposou a bela Julieta. Os dois combinaram como iriam se encontrar naquela noite. E, trocando um único beijo, partiram. O frei recolocou a grade e ficou aguardando pela confissão de outras senhoras penitentes. (DA PORTO, 1992, 31)

Em Da Porto, a personagem Frei Lourenço acumula as funções de informante e amigo, tornando-se responsável por duas grandes tarefas: promover em sua cela o último encontro entre Julieta e Romeu antes de sua partida; e informar Romeu sobre as intenções dos pais de Julieta em casá-la com o Conde de Ladrone. Frei Lourenço passa de confessor espiritual à única testemunha da relação e conseqüente união de Romeu e Julieta. O resultado desse acúmulo de atribuições é que o casal não pode recorrer a mais ninguém para ajudá-los.

[...] Julieta copiosamente relatou ao frei a causa de sua perturbação e implorou em nome do amor e da afeição que ela sabia que existia entre o frei e Romeu, que ele a ajudasse nessa terrível posição em que ela agora se encontrava. O frei respondeu nessas palavras: 'Que lástima, minha querida filha, como posso eu ajudá-la nesse caso, considerando a grande animosidade que existe entre a sua família e aquela de seu marido?'. (DA PORTO, 1992, p. 37)

É diante do desespero de Julieta – que pede veneno para não ter que contrair um casamento contra sua vontade – que uma nova faceta acerca do caráter do frei é revelada. Assim como ocorre na versão de Salernitano, em Da Porto são feitas duras críticas ao religioso.

Ao escutar essas intenções desesperadas, Frei Lourenço, sabendo o quanto estava em poder de Romeu, que sem dúvida se tornaria seu inimigo se ele não achasse uma solução para esse terrível dilema, virou-se para Julieta e disse: 'Escute-me, Julieta. Como você sabe, eu atendo as confissões de metade dos habitantes dessa cidade, e de todos tenho boa reputação. E nenhum testamento ou reconciliação é feito sem que eu seja consultado antes, motivo pelo qual eu sempre temo não participar de nenhum escândalo, ou que fiquem sabendo que eu interfeiri nesse caso por todo o ouro do mundo. Mas como eu amo você e Romeu intensamente, estou disposto a fazer por você o que eu recusaria para qualquer outra alma viva, desde que você me prometa manter segredo de qualquer ser humano. (DA PORTO, 1992, p. 38)

Ao assegurar-se do silêncio de Julieta, o frei continua:

[...] Minha filha, eu não lhe darei veneno, pois isso se constituiria em um grande pecado para com uma linda e amável jovem como você, mas se você tiver coragem para fazer como eu lhe digo, posso lhe garantir que conduzirei você em segurança até os braços de seu amado Romeu. Você sem dúvida sabe que a tumba dos Capuletos se encontra no cemitério adjacente à essa igreja. Eu lhe darei uma poção que você beberá, após a qual você, em um período de quarenta e oito horas, aproximadamente, cairá em um sono profundo que nenhum homem, por melhor médico que seja, poderá atestar senão que esteja morta. Você sem dúvida será considerada morta e será enterrada na tumba de seus ancestrais. Quando o tempo

tiver expirado, eu estarei lá para levá-la e transportá-la até a minha cela até à época de nossa Convocação, que será realizada brevemente em Mântua, e então disfarçada em um hábito de monge, eu a conduzirei até seu marido. Mas diga-me, você não ficará assustada com a visão do corpo de Teobaldo, seu primo, que recentemente foi enterrado lá?’ (DA PORTO, 1992, p. 39)

Após a resposta de Julieta de que iria até o inferno se fosse para ficar ao lado de Romeu, o frei confirma que a ajudará. Assim como Shakespeare fará, anos mais tarde, Da Porto antecipa o final trágico com uma premonição de Frei Lourenço:

Mas antes que qualquer coisa seja feita, me parece apropriado que você coloque em um papel aquilo que pretende fazer, escrevendo de seu próprio punho, e envie a Romeu, caso, nessa inusitada situação ele, supondo que você esteja morta, cometa algum ato impulsivo devido ao extremo desespero, pois bem sei o quanto ele a ama devotamente. Muitos de nossos monges frequentemente visitam Mântua, onde você sabe que seu marido mora. Ache meios de me entregar a carta que eu a enviarei até ele através de um mensageiro de confiança. (DA PORTO, 1992, p. 39)

A história é enriquecida com detalhes. Vemos Frei Lourenço entregar à Julieta um frasco com pó e a instruí-la para diluí-lo em água por volta das três horas da manhã e bebê-lo em seguida, para que seu plano tivesse sucesso. Antes de Julieta partir, no entanto, o frei faz uma última ressalva: “Mas não falhe em me enviar a carta que você deve escrever a Romeu, pois é de extrema importância” (DA PORTO, 1992, p. 39). Tudo ocorre da maneira com que havia sido planejado – Julieta toma o sonífero e todos pensam que está morta. Diferentemente da versão de Salernitano, Da Porto retira Frei Lourenço de cena quando Julieta é dada como morta e enterrada. O frei se ausenta da cidade para resolver assuntos ligados ao seu mosteiro.

É invenção de Salernitano o não recebimento da mensagem informando sobre o esquema do sonífero, assim como a morte de Romeu [Mariotto], que é uma

consequência direta desta. No entanto, Da Porto imprime maior complexidade ao evento, fazendo com que a participação do frei na tragédia seja ainda maior, como no caso do desencontro de informações. Antes de deixar Verona, Frei Lourenço entrega a carta que Julieta escrevera para um monge para que este a entregasse a Romeu em Mântua. O monge vai até a casa de Romeu e, não o encontrando em casa, retorna à Verona em posse de tal carta. É a partir daí que se desencadeia a tragédia. Romeu, ao saber da morte de sua esposa, vai até Verona, disfarçado de camponês, levando consigo um frasco de veneno, para morrer ao lado de sua amada. Ao acordar de seu sono, na tumba de seus ancestrais, Julieta sente ser abraçada e beijada. A jovem pensa primeiramente que se trata de Frei Lourenço, visto que em seu plano a presença de Romeu não era esperada na tumba. Julieta então reclama: “Esta é a maneira com que você é fiel a Romeu! É este o modo de me conduzir seguramente até minha casa!” (DA PORTO, 1992, p. 45). Ao reconhecer Romeu a jovem se alegra e conversa com seu amado. Romeu percebe o terrível engano que cometera, mas o efeito do veneno já havia se alastrado em seu corpo rapidamente.

Enquanto isso, Frei Lourenço, havia sido informado da hora em que ela havia bebido a poção e que ela havia sido enterrada no sepulcro como se estivesse morta. Sabendo que em breve a eficácia do sonífero iria causar o despertar, ele foi até a tumba na companhia de um servo leal uma hora antes do amanhecer. Ao chegar no local, ele escutou gritos e soluços da jovem. Ao olhar por uma fresta do sepulcro ele viu, para sua grande surpresa, uma luz. Pensou que Julieta de algum meio ou outro havia trazido a luz consigo. A jovem, ao despertar, com medo de algum corpo perto dela, e achando-se sozinha, presa nesse lugar amedrontador, chorava e gemia na maneira descrita. Com a ajuda de seu companheiro, ele imediatamente abriu o sepulcro e viu diante de seus olhos uma distraída e chorosa Julieta, que se encontrava sentada [...] (DA PORTO, 1992, p. 46-7)

Da Porto, diferentemente de Shakespeare, faz com que Frei Lourenço entre no sepulcro distraído sem se dar conta da presença de Romeu. Lá ele pergunta à Julieta: “Você tinha medo, minha filha [...] que eu a deixaria aqui para morrer?” (DA PORTO, 1992, p. 47). É então que Julieta pede ao frei que a deixe para morrer em sua tumba e, mostrando Romeu em seu colo, conta ao frei os fatos ocorridos.

Frei Lourenço, quando escutou essas palavras, ficou imóvel, como se tivesse perdido os sentidos. Vendo que o jovem estava a ponto de morrer, chorando amargamente, o frei o chamou pelo nome, dizendo: ‘Oh, Romeu, que desventura você jogou sobre mim? Fale! Diga alguma coisa! Olhe para mim, mesmo que só por um momento. Oh, Romeu, olhe para sua amada Julieta, que implora que você olhe para ela. Por que pelo menos você não a responde em cujo amável peito você se encontra?’ (DA PORTO, 1992, p.47)

Da Porto suscita o sentimento de desperdício do potencial de vida ao narrar a morte do jovem Romeu perante o frei e sua Julieta. Ao ser perguntada sobre o que fará a seguir, Julieta responde que ficará em seu sepulcro para morrer ali. Frei Lourenço tenta dissuadi-la a mudar de idéia e sugere que ela vá para um convento:

Não diga isso, minha filha, venha comigo, pois embora nesse momento eu não saiba como agir, acharei um meio de levá-la para um convento, onde você sempre poderá pedir a misericórdia de Deus e rezar pela alma de seu falecido marido, que certamente precisa de suas orações. (DA PORTO, 1992, p. 47)

No entanto, Julieta está decidida a morrer. E, prendendo sua respiração por um longo tempo, a jovem morre. Vemos em seguida o sofrimento de Frei Lourenço pela morte do casal. Frei Lourenço recebe uma função importante também no desfecho da tragédia. É ele quem narra a trajetória de amor e morte de Romeu e Julieta às famílias inimigas e ao Príncipe. No entanto, a narrativa do frei não ocorre de maneira espontânea. É somente após ser pego mentindo que o religioso decide contar a verdade. Ao sair do sepulcro dos Capuletos, o frei é interceptado por oficiais

que pensam estar prendendo um ladrão de tumbas. Mesmo após ser reconhecido, o frei é levado pelos oficiais para ser interrogado por Bartolomeo de Scalla, pois suas atitudes levantaram suspeita. O frei diz ao Príncipe que esteve na tumba de Julieta para realizar um ritual que livraria sua alma dos tormentos do purgatório. Porém, enquanto o religioso dá essa explicação ao Príncipe, outros freis, não acreditando na versão de Frei Lourenço, resolvem investigar e entram no sepulcro. Lá eles encontram os corpos de Romeu e Julieta e apressam-se em contar o que haviam visto ao Príncipe. Sendo desmascarado na frente de todos, o frei, então, decide contar o que realmente havia acontecido.

Frei Lourenço, sabendo que não podia mais ocultar o relacionamento amoroso [de Romeu e Julieta], caiu de joelhos ante o Príncipe dizendo: 'Perdoe-me, meu senhor, se eu menti à vossa alteza a respeito da pergunta que o senhor me requisitou a responder. O que eu fiz não foi por malícia ou interesse, mas para manter fielmente a promessa que fiz aos dois amantes infelizes que partiram.' Ao dizer isso, ele relatou a história inteira na frente de toda a assembléia. (DA PORTO, 1992, p. 50)

O Príncipe fica sensibilizado com o testemunho de Frei Lourenço e vai até o sepulcro para ver de perto a tragédia, "sendo seguido por toda a população" (DA PORTO, 1992, p. 50). Ele ordena que os dois corpos sejam colocados em dois tapetes na Igreja de São Francisco.

Nesse meio tempo, os pais entram na Igreja. Ao verem seus filhos mortos, eles começaram a chorar copiosamente; seus corpos tremem de intensa compaixão, e eles se abraçam espontaneamente, embora tenham sido inimigos mortais por anos a fio, colocando um fim, dessa forma, na rixa que existia entre eles e suas casas. A rixa, que nem através da persuasão dos amigos ou das ameaças do Príncipe foi capaz de superar, agora estava extinguida com a morte infeliz e digna de pena dos dois jovens amantes. (DA PORTO, 1992, p. 50)



A última aparição de Frei Lourenço na novela é marcada pela mentira de Frei Lourenço ao Príncipe, na tentativa de explicar o que estava fazendo na sepultura de Julieta durante a noite. A mentira em si não chega a significar muita coisa, pois ela é facilmente justificável, visto que o religioso alega que sua atitude tinha como objetivo manter uma promessa. No entanto, precisamos ter em mente que, no momento em que estava sendo ouvido, o frei se encontrava na frente de toda a assembleia, ou seja, na frente de toda a sociedade veronense, onde estavam também alguns companheiros religiosos seus. O que realmente nos deixa perplexos é a desculpa utilizada pelo frei: que realizava um ritual para livrar a alma de Julieta do purgatório, visto que essa explicação poderia facilmente ser confrontada (como realmente foi). Não sabemos, então, se Frei Lourenço era um ingênuo trapalhão ou se ele buscou, quem sabe até mesmo inconscientemente, uma forma de ser descoberto.

### 2.3 A NOVELA DE BANDELLO: *ROMEO E GIULIETTA*

Matteo Bandello, em 1554, escreve diversos contos reunidos em uma coletânea denominada *Le Novelle Del Bandello*. Entre as várias histórias encontramos *Romeo e Giulietta*. Segundo Jill L. Levenson (1984, p. 330-1), assim que a versão floreada de Bandello apareceu, ela suplantou a de Da Porto na Itália e chamou a atenção de toda a Europa. Uma das razões para isso, de acordo com a crítica, é que no texto de Da Porto podemos encontrar causas vagas ou especulativas, como, por exemplo, o porquê de Romeu adquirir um frasco de veneno: “o qual ele manteve por um longo tempo em uma caixa para quando precisasse” (DA PORTO, 1992, p. 43). Ou seja, a história de Da Porto é permeada

de ambiguidades e de oportunidades para a reflexão por parte dos leitores. Bandello, por outro lado, preencherá essa lacuna, não deixando espaço para dúvidas. Na novela de Bandello, Levenson (1984, p. 331) observa que “todo ato tem um motivo específico; todo evento, uma causa distinta e resultados inevitáveis”.

As qualidades do texto do novelista italiano, assim como sua popularidade, também são apontadas por Adolph Caso:

Bandello teve seus trabalhos traduzidos para diversas línguas, incluindo o francês e o inglês. A razão para essa popularidade ocorreu devido ao fato de que suas novelas – de estilo grosseiro, como observado por alguns de seus críticos contemporâneos e tradutores, no entanto, refletiam a vida e a cor de seu tempo. Benedetto Croce, crítico conhecido por sua *estética* (incluindo seu trabalho sobre Shakespeare), revelou que os trabalhos de Bandello possuíam uma espontaneidade evidente, vivacidade e perspicácia psicológica. Em particular, Croce enfatiza o humanismo de Bandello: um profundo interesse na psicologia humana e um autêntico envolvimento nas diversas atividades de sua sociedade permitiram a ele fornecer uma descrição mais autêntica do que qualquer escritor de sua época. (1992, p. 11)

O mesmo crítico tece comentários importantes a respeito da identidade do autor de *Romeo e Giulietta*, enfatizando suas características renascentistas:

Um homem típico da Renascença, Bandello conseguia captar o sentimento do homem universal, necessariamente intuitivo e investigativo ao mesmo tempo em que entendia que somente através da consciência do indivíduo e de ações deliberadas poderia alguém, independente de direitos de nascimento, atingir a tão sonhada universalidade. (CASO, 1992, p. 11)

O novelista italiano dá um tom moralizante à sua novela ao focar as tensões entre o sentimento exacerbado e a racionalização. Segundo Levenson (1984, p. 337), o autor quase que totalmente rompe a conexão entre pensamento e emoção. A crítica ainda menciona que, na concepção de Bandello, “sentimento e

bom senso coexistem, mas nunca co-habitam”. As idéias de Levenson parecem estar de acordo com as de Bullough acerca da mesma questão. Para Bullough (1957, p. 271-2), o objetivo de Bandello é advertir os jovens para que governem seus desejos e não se deixem levar por uma paixão furiosa. A versão de Bandello é, portanto, um aviso para aqueles que colocam os sentimentos em primeiro plano, ao invés do bom senso, como deseja o autor italiano.

Assim como acontece em Da Porto, a personagem Frei Lourenço é mencionada pela primeira vez por Julieta, que ao propor casamento a Romeu, pede que a união seja realizada pelo seu confessor espiritual.

Bandello também faz uma descrição minuciosa do frei, além de substituir algumas das características atribuídas ao religioso por Da Porto. Na versão de Bandello, o frei pertence à Ordem dos Menores, ou seja, é um frei franciscano, ao invés de agostiniano como em Da Porto. Frei Lourenço é mestre em teologia, um grande filósofo, além de estudioso de muitas disciplinas. É também um erborista admirável e praticante de artes mágicas que quer manter-se bem conceituado entre as pessoas além de desfrutar os prazeres que lhe ocupavam a mente. Frei Lourenço busca também apoiar-se em alguma figura nobre e de boa reputação, o que não consiste em patronagem, tal como a conhecemos, apesar de se assemelhar a ela. O religioso amava Romeu e era tido como um santo homem pelo pai deste último. Outra característica atribuída a Frei Lourenço é que o religioso esforçava-se para fazer suas coisas o mais cautelosamente possível. No decorrer da novela, no entanto, Bandello nos mostra que, assim como os jovens amantes, Frei Lourenço age de forma imprudente. Essas atitudes controversas mostradas por Bandello reforçam a construção multifacetada do religioso, atribuindo-lhe a condição de um indivíduo cheio de contradições.

De volta ao enredo, o narrador assim descreve a reação e o sentimento do frei ao ser informado por Romeu sobre seu plano de casar-se em segredo com Julieta:

Ao ouvir aquilo, frei Lourenço prometeu fazer tudo o que Romeu pretendia, seja porque nada podia negar-lhe, seja porque assim acreditava poder pacificar os Capuletos e os Montéquios e obter ainda maiores graças do senhor Bartolomeo, que tanto desejava que as duas famílias fizessem as pazes para acabar com os tumultos em sua cidade. (BANDELLO, 1996, p. 34)

É possível perceber na passagem acima os três vetores que impulsionam Frei Lourenço a tomar parte na história de amor e morte dos jovens: pelo fato de amar Romeu em demasia, o frei acaba cedendo aos seus desejos, como qualquer pai amoroso faria; adiciona-se a isso o fato de o frei perceber nesse casamento secreto o mote que precisava para tentar unir as famílias rivais; e, finalmente, como consequência direta desse último, é de interesse do frei cair nas graças do senhor Bartolomeo, cujo maior desejo é a pacificação entre os Capuletos e os Montéquios.

Diferentemente do que narra Da Porto, é a mãe de Julieta quem conduz a filha até a igreja, a fim de se confessarem. Dona Giovanna, mãe de Julieta, não desconfia que Romeu e Frei Lourenço aguardam sua filha para realizar o casamento. O frei recebe Dona Giovanna antes de realizar o casamento dos jovens e comporta-se de tal modo a não levantar suspeitas sobre o ato que irá realizar em seguida. Na versão de Da Porto, o frei já ambiciona pacificar as famílias inimigas, embora tenha consciência de que é uma tarefa difícil de ser realizada. Ele não nos mostra o frei entrando em contato com algum membro das famílias Capuleto ou Montéquio, como faz Bandello ao mencionar o seu encontro com Dona Giovanna, o que depõe ainda mais sobre o caráter do frei.

Frei Lourenço realiza a cerimônia do casamento de Romeu e Julieta no confessionário, da mesma maneira descrita por Da Porto. No entanto, Bandello insere alguns elementos: o frei fornece ao casal algumas explicações sobre o sacramento do matrimônio, utiliza a liturgia matrimonial para a celebração e narra a troca de alianças entre Romeu e Julieta. Tendo encerrado a celebração do matrimônio, o frei arruma o confessionário para que ninguém suspeite do que havia acontecido ali. Frei Lourenço, então, volta às suas tarefas, atendendo a confissões, inclusive à da Dona Giovanna.

Bandello é o único a narrar os esforços do frei para conseguir acabar com a rixa entre as famílias: “Entretanto, frei Lourenço fazia o possível pela paz entre os Montéquios e os Capuletos, e estava conseguindo levar as coisas a bom termo, de maneira que esperava reconciliar a parentela dos amantes com satisfação de ambas as partes” (BANDELLO, 1996, p. 37). No entanto, ao saber que Teobaldo havia sido morto por Romeu, o frei se desespera, pois acredita que seu plano de reconciliação está arruinado. Bandello cria mais uma função para o religioso: é ele quem informa Julieta sobre o paradeiro de Romeu – que está escondido em sua cela, antes de partir para o exílio. Diferentemente do que narra Da Porto, Julieta não se encontra com seu marido nos aposentos do frei, ela apenas envia ao amado uma carta, que é entregue ao religioso pelas mãos de sua velha ama – personagem criada por Bandello.

O tempo da narrativa é expandido. A história começa após o Natal e vai até dias depois do feriado religioso de Assunção de Nossa Senhora, que ocorre em quinze de agosto, ou seja, aproximadamente oito meses. Em Da Porto a história ocorre entre o Carnaval e a Páscoa, o que acontece em aproximadamente 60 dias. Esse tempo é importante para o desenrolar do papel do frei na tragédia.

Diferentemente do que ocorre nas versões de Da Porto e de Shakespeare, em *Bandello* o casamento de Julieta com Páris é definido com muita antecedência (para meados de setembro), o que, pelo menos em teoria, viabilizaria algum outro método – não tão desesperado – para se evitar a bigamia da jovem. Obviamente, não podemos responsabilizar unicamente o frei pela demora em achar um desfecho satisfatório, visto que, em última análise, Romeu e Julieta são seus cúmplices nessa empreitada.

Se, em Da Porto, Julieta revela a Romeu seu desejo de fugir com ele disfarçada de pajem, em *Bandello* a jovem revela ao frei seu plano de fuga para Mântua sozinha, disfarçada de rapaz. Frei Lourenço procura dissuadi-la, afirmando que, além de não conhecer o caminho e não ter forças para fazer a viagem a pé, seu pai logo daria por sua falta e mandaria procurar por ela. É nesse momento que Julieta pede ao religioso uma solução qualquer. E caso ele não a tenha, que fabrique para ela um líquido capaz de matar.

*Bandello*, pela segunda vez, nos fornece maiores detalhes acerca de Frei Lourenço. Ficamos sabendo que ele era um grande estudioso de história natural, que já havia visitado vários países, onde havia se divertido experimentando coisas novas e diferentes. *Bandello* também nos informa que ele conhecia os efeitos das ervas e minerais, além de ser um dos maiores destiladores de sua época. Entre outras especialidades, o frei fazia uma pasta que depois era reduzida a um pó finíssimo que, ingerido com um pouco de água, fazia adormecer em menos de meia hora quem quer que o tivesse bebido. *Bandello* segue Da Porto no que se refere à característica do sonífero: de que não haveria médico, por melhor que fosse, que não acreditasse estar diante de um morto. O tempo de duração de seu efeito, no entanto, foi encurtado: a bebida mantinha a pessoa em letargia por cerca de 40

horas. Outra modificação feita por Bandello se refere ao episódio do despertar após ter cessado o efeito do sonífero: enquanto em Da Porto eram necessários equipamentos e métodos especiais para o despertar, em Bandello ele ocorria de maneira natural, não deixando seqüela alguma.

Assim como Da Porto, Bandello também insere o episódio da negação do frei em fornecer veneno à Julieta, pois representa ofensa mortal à Deus. O discurso apresentado por Da Porto com o frei se vangloriando de ser o intermediador de todas as transações importantes na cidade também é mantido por Bandello, que continua a seguir Da Porto ao afirmar que a descoberta do envolvimento do frei no esquema do sonífero só lhe traria vergonha e dano. Frei Lourenço então revela a Julieta as propriedades de seu sonífero, além de lhe confidenciar que ele mesmo já havia experimentado tal elixir diversas vezes. É somente na versão de Bandello que sabemos que o próprio frei havia feito uso do sonífero (o que, obviamente, nos leva a perguntar em que situação alguém como o religioso havia necessitado dos efeitos de tal poção).

O frei mostrou o sonífero à jovem, explicou a ela sobre suas virtudes e ainda disse que o havia ingerido por diversas vezes, nunca encontrando falha em seus efeitos. (BANDELLO, 1992, p. 74)

É na versão de Bandello que, pela primeira vez, Frei Lourenço escreve a carta a Romeu explicando sobre seu plano.

Naquela manhã, frei Lourenço escreveu uma longa carta a Romeu, relatando a história do pó e do que sucedera depois e que na noite seguinte ele iria retirar Julieta da sepultura e haveria de conduzi-la à sua cela. E, por isso, tratasse de encontrar meios de vir disfarçado a Verona, pois o esperaria até a meia-noite do dia seguinte, quando então seria decidida a melhor coisa a se fazer. Escrita e lacrada a carta, deu-a a um frade de sua confiança e, muito secretamente, encarregou-o de ir

no mesmo dia a Mântua procurar Romeu Montéquioo, entregando a carta a nenhum outro. (BANDELLO, 1992, p. 50)

Assim como ocorre em Da Porto, o religioso encarrega outro frei de sua congregação para entregar a mensagem a Romeu e este vai até Mântua. No entanto, na versão de Bandello o frei é forçado a ficar de quarentena no convento de Mântua devido à peste. Outra modificação importante realizada por Bandello é a inclusão do frei nas cenas em que ocorrem o cortejo e o funeral de Julieta. Bandello evoca Da Porto ao narrar o despertar de Julieta e a desconfiança da jovem em relação ao frei – de perder a cabeça e beijá-la na tumba de sua família.

Frei Lourenço “vendo que Romeu não chegava, com um frade de sua confiança, apareceu com todas as ferramentas para abrir o sepulcro” (BANDELLO, 1996, p.58). Ele chega quando Romeu está agonizando, após ter ingerido veneno e ter longamente conversado com Julieta. O jovem, no entanto, ao avistar o frei, pede que este tome conta de Julieta; e ainda consegue pedir perdão ao religioso e a Deus antes de morrer. Julieta desmaia ao ver seu marido morto e é socorrida pelo frei e por Pietro, um dos servos do jovem. Eles tentam consolar Julieta, mas é em vão – a jovem estava decidida a morrer.

Em Bandello, Frei Lourenço sugere a Julieta que ela viva em um mosteiro. Porém, não sem antes dar a ela a oportunidade de voltar à casa de seus pais, diferentemente do que acontece nas versões de Da Porto e Shakespeare.

Se você não desejar retornar para a sua casa, eu encontrarei abrigo para você em um convento, onde, a serviço de Deus, você rezará pela alma de seu Romeu. (BANDELLO, 1992, p. 88)



Bandello retira do frei a função de narrar os acontecimentos para o príncipe e as famílias envolvidas e a transfere para a personagem Pietro, servo de Romeu. Após o relato, ambas as personagens – o frei e Pietro – são perdoadas.

#### 2.4 THE TRAGICALL HISTORYE OF ROMEUS AND JULIET

Com Bandello encerram-se as versões da história de Romeu e Julieta escritas na Itália. Porém, antes da mesma chegar à Inglaterra, ela ganha contornos importantes na França. Em 1559, Pierre Boiastuau publica a obra *Histoires Tragiques, Extractes des Ouvres Italiennes de Bandel* (Histórias Trágicas, Excertos das obras italianas de Bandello) em que encontramos a história de Romeu e Julieta sob o título *Histoire Troisieme, De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse* (Terceira História, de dois amantes, na qual um morreu de veneno, o outro de tristeza).

Boiastuau faz modificações importantes em relação ao estilo de Bandello ao mesmo tempo em que insere novos elementos ao enredo. J.J. Munro afirma a respeito das modificações realizadas por Boiastuau:

Boiastuau em seu *Advertissement au Lecteur* implora ao leitor para que não ache ruim o fato do estilo de Bandello não ser seguido de perto, o qual ele considera rude e parco, e diz ainda que faz um relançamento da história. Alguém pode não concordar com Boiastuau em relação a sua opinião acerca do estilo de Bandello, mas o ponto mais importante disso é que em seu relançamento ele faz várias mudanças, as quais contribuem para o desenvolvimento da história até Shakespeare. A cena com o boticário é expandida. Frei Lourenço e o servo de Romeu chegam depois da morte de Romeu, enquanto Julieta ainda dorme, circunstância devido a influência de Clitia ou outra versão da lenda. Julieta se recusa a sair da tumba. Quando Frei Lourenço e o servo se retiram ao escutar um barulho, Julieta se esfaqueia com a adaga de Romeu. Frei Lourenço e seu

acompanhante são detidos pela guarda e vão para a prisão. Os corpos são colocados em uma plataforma e o Príncipe realiza um inquérito. Frei Lourenço e o servo são perdoados; a ama é banida; o boticário é enforcado; e os amantes são enterrados em uma tumba suntuosa. (1908, p. xxxv-i)

A versão de Boiastuau servirá de fonte para o poema narrativo de Arthur Brooke, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*. Esta versão, por sua vez, é a versão que se encontra mais próxima na perspectiva histórica e geográfica da peça de Shakespeare. Brian Gibbons, contrariando toda a teoria sobre adaptação e apropriação, comenta que o poema de Brooke “é uma versão fiel de Boiastuau, embora Brooke também faça algumas adições na história sob a influência do maior romance narrativo em sua própria língua, *Troilus e Criseida*, de Chaucer” (GIBBONS, 2006, p. 36-7).

O extenso poema de Brooke, que conta com três mil e vinte linhas, é escrito em um inglês que mais se assemelha ao *Middle English* do que ao inglês utilizado pelo bardo, que compõe sua peça apenas trinta e quatro anos mais tarde. Brooke destina 611 linhas de seu poema ao frei, ou seja, pouco mais de vinte por cento da obra. O número evidencia, portanto, a importância da personagem para o enredo.

Na seção denominada “Ao leitor”, Brooke introduz um discurso moralizante, acusando os amantes de luxúria, desobediência e desrespeito à autoridade parental, além de condenar o aconselhamento com freis supersticiosos. Em contrapartida, o poema faz uma abordagem mais suave. Bullough (1957, p. 277) nos esclarece que “no poema em si, no entanto, a simpatia do tradutor está com os amantes. Brooke salienta a dissimulação de Julieta e a integridade de Romeu; o frei não é supersticioso, mas inteligente, de virtude afamada, respeitado por ambas as casas e o Príncipe”. O crítico conclui que a felicidade dos amantes é destruída pela combinação da “rixa, da fúria de Teobaldo, dos pais, da ama com sua

disponibilidade e malícia, do frei com sua benevolência” e ainda comenta a respeito do religioso:

Frei Lourenço de Brooke, doutor em teologia aprendida nos caminhos secretos da Natureza, é um confessor popular, conselheiro do Príncipe e amigo de ambas as casas inimigas. Shakespeare não o faz uma figura tão pública, mas enfatiza seu interesse em poções, construindo sobre a idéia de Brooke que há uma maneira certa e uma errada de se usar o conhecimento enigmático, uma concepção mais abrangente da dualidade da natureza de todas as coisas vivas, incluindo o homem, que sofre a antítese da boa e da má vontade da qual o uso de todas as propriedades do bem ou do mal depende. O dramaturgo sintetiza os protestos do frei e suas tentativas de persuasão que objetivam ganhar tempo, pois ele não quer que apliquemos o discurso moralizante das ervas em relação aos amantes, embora seu frei espere que a rixa acabe no final. (BULLOUGH, 1957, p. 280-1)

Uma das criações importantes de Brooke a respeito do religioso é a sua tentativa de fuga dos oficiais da ronda, fato que será evocado por Shakespeare em sua peça posteriormente. Diferentemente do que acontece em *Bandello*, é Julieta – e não o frei – quem primeiro antevê o casamento secreto como uma forma de pacificar as famílias: “Unto our houses such a peace as ever shall endure” (BROOKE, 1957, 428)<sup>6</sup>. É no poema narrativo que sua função de confessor espiritual passa de Julieta para Romeu:

To morrow eke bedtimes, before the sunne arrise,  
To fryer Lawrence will I wende, to learne his sage advise.  
He is my gostly syre, and of the hath me taught  
What I should doe in things of wayght, when I his ayde have sought.  
And at this selfe same houre, I plyte you here my faith:  
I wil be here (if you thinke good) to tell you what he sayth. (556-62)

---

<sup>6</sup> As falas de Brooke serão mantidas no original. Nenhuma tradução da obra foi feita até hoje devido às dificuldades técnicas encontradas. Daqui em diante, todas as citações referentes à obra de Brooke serão assinaladas apenas pelo número das linhas. A versão da obra de Brooke utilizada se encontra listada na bibliografia.

Assim como Bandello, Brooke descreve a personagem Frei Lourenço como pertencente à ordem franciscana, doutor em teologia e praticante de artes mágicas. Ele também atribui outras características ao frei: possuía como qualidades a bondade e a sabedoria, era honrado e amado por todos em Verona, sendo também conselheiro do Príncipe (566-85). Na versão de Brooke o frei pede cautela antes de concordar com o plano de Romeu (598-603), embora falte ao próprio frei a qualidade que ele tanto pede ao jovem. Na data combinada, Julieta vai à igreja acompanhada por sua ama e por uma empregada – a presença da mãe de Julieta é retirada. O casal se confessa com o frei separadamente. Antes de começar o ritual matrimonial, no entanto, Frei Lourenço pergunta aos jovens se eles estão dispostos a se casar, além de questioná-los sobre a seriedade dos votos que irão realizar:

Fayre lady Juliet, my gostly doughter deere,  
As farre as I of Romeus learne, who by you standeth here,  
Twixt you it is agreed that you shalbe his wife  
And he your spouse in steady truth till death shall end your life  
Are you both fully bent to kepe this great behest? (754-9)

Ao receber uma resposta afirmativa de ambos, o frei explica a Julieta suas responsabilidades de esposa, assim como faz com Romeu. Então eles pronunciam as palavras do rito matrimonial e, em seguida, trocam as alianças sob a benção de Frei Lourenço.

Após matar Teobaldo, Romeu procura pelo frei que o acolhe e o esconde em sua cela. Frei Lourenço decide, então, sair para se informar melhor dos últimos acontecimentos, inclusive a respeito da pena que Romeu sofreria. O religioso retorna à sua cela com boas notícias, visto que o jovem não havia recebido a pena

capital, punição normalmente imposta para aqueles que cometiam homicídio. O religioso então informa Romeu sobre o decreto do Príncipe: ele estava banido de Verona:

Thy hap quoth he, is good, daunger of death is none  
But thou shalt live, and doe full well, in spite of spitefull fone.  
This onely payne for thee was erst proclaymde aloud,  
A banished man, thou mayst thee not within Verona shroude. (1286-90)

Romeu se desespera com a penalidade recebida e é consolado pelo frei. No entanto, quando o jovem afirma que deseja morrer, Frei Lourenço o repreende duramente. Brooke nesse momento constrói a maior fala do frei, – 130 linhas – um sermão estóico, grandioso não só em seu tamanho, mas também na beleza das imagens suscitadas. Frei Lourenço recorre a valores masculinos e mostra quais atitudes um homem sábio deve tomar quando enfrenta o perigo. O frei ainda encoraja o jovem a colocar em prática as lições que aprendera com ele. Shakespeare, como veremos no próximo capítulo, fará grande uso dessa passagem, que inicia desse modo:

Art thou, quoth he, a man? Thy shape saith so thou art:  
Thy crying and thy weping eyes, denote a woman hart,  
For manly reason is quite from of thy mynd outchased,  
And in her stead affections lewd, and fansies highly placed,  
So that I stooode in doute this howre (at the least)  
If thou a man, or woman wert, or els a brutish beast. (1353-8)

Julieta recorre ao frei ao saber que seus pais querem casá-la com o conde Páris e, em meio ao seu desespero, relata seu desejo de morte. O religioso tenta confortar Julieta e promete à jovem que encontrará solução para o seu problema. O

poema de Brooke traz as dúvidas de Frei Lourenço sobre o que fazer: os ecos de sua consciência o direcionam a cometer um pecado a fim de não permitir a bigamia da jovem, ao mesmo tempo em que prevê os perigos de ser descoberto.

And he out of the church in hast is to his chamber gone,  
Where sundry thoughtes within his carefull head arise;  
The old mans foresight divers doutes hath set before his eyes.  
His conscience one while condemns it for a sinne,  
To let her take Páris to spouse, since he himselfe had byn  
The chefest cause, that she, unknowne to father or mother,  
Not five months past in that selfe place was wedded to another.  
An other while an hugy heape of daungers dred,  
His restles thought hath heaped up, within his troubled hed.  
Even of it selfe thattempt he judged perilous,  
The execution eke he demes so much more daungerous,  
That to a womans grace he must himself commit,  
That yong is, simple, and unware, for waighty affaires unfit,  
For if she fayle in ought, the matter published,  
Both she and Romeus were undone, himselfe eke punished.  
When too and fro in mynde he dyvers thoughts had cast,  
With tender pity and with ruth his hart was wonne at last.  
He thought he rather would in hazard set his fame,  
Then suffer such adultery. Resolving on the same,  
Out of his closet straight, he tooke a litele glasse,  
And then with double hast retornde where wofull Juliet was;  
Whom he hath found welnign in traunce, sacrece drawing breath,  
Attending still to heare the newes of lyfe or els of death. (2046-68)

A passagem acima nos mostra a angústia de ser forçado a tomar uma decisão. O frei retira de seus aposentos um pequeno frasco e retorna para o confessionário, onde a transtornada Julieta o aguarda. Ainda no mesmo trecho, recebemos indícios da passagem do tempo: cinco meses separam o casamento de Romeu e Julieta e aquele arranjado com o conde Páris. Ficamos sabendo, pela

resposta de Julieta, que a data marcada para o casamento com Páris será no dia dez de setembro. Brooke, assim como faz Bandello, expande o tempo da narrativa. Temos, então, o segundo mais longo discurso de Frei Lourenço na obra – 100 linhas – que se refere à explicação de seu plano à Julieta. Nele, o religioso relata à jovem o amor que sente por Romeu e como se sente responsável por ele e agora também por ela, sua esposa. O frei alerta Julieta de que lhe dará um conselho importantíssimo e que ela não poderá contá-lo a ninguém, pois sua vida e morte dele dependem. Antes, porém, de revelar à jovem o seu plano, Frei Lourenço narra fatos de sua juventude, como os vinte anos passados em terras estrangeiras, assim como a experiência adquirida nessa época com as adversidades naturais encontradas. Ele também conta sobre as propriedades de um fruto colhido e sobre o seu uso em tempos de perigo iminente:

But not, in vayne (my childe) hath all my wandring byn,  
Beside the great contentedness my sprite abydeth in,  
That by the pleasant thought of passed things doth grow,  
One private frute more have I pluckd which thou shalt shortly know:  
What force the stones, the plants, and metals have to woorke,  
And divers other thinges that in the bowels of earth do loorke,  
With care I have sought out, with payne I did them prove,  
With them eke can I helpe my self, at times of my behove,  
(Although the science be against the lawes of men)  
When sodain daunger forceth me, but yet most cheefly when  
The worke to doe is least displeasing unto God,  
Not helping to do any sinne that wrekefull Jove forbode. (2105-16)

O frei continua falando de sua idade avançada e de seu temor à Deus, quando chegar a sua hora de prestar contas ao Senhor sobre tudo aquilo que fez em vida:

For since in lyfe no hope of longa bode I have,  
But now am comme unto the brinke of my appointed grave,  
And that my death drawes nere, whose stripe I may not shone,  
But shalbe calde to make account of all that I have donne,  
Now ought I from hence forth more deeply print in mynde  
The judgement of the lord, than when youths folly made me blynde,  
When love and fond desire were boyling in my brest,  
Whence hope and dred by striving thoughts had banishd friendly rest. (2117-24)

Finalmente, Frei Lourenço revela o plano do sonífero. Ele instrui Julieta a completar com água o frasco que lhe havia entregue. A jovem deveria beber tal líquido antes do amanhecer, no dia de seu suposto casamento com Páris. Frei Lourenço ainda explica a Julieta sobre os efeitos que tal poção teria em seu corpo.

Receive this vyoll small, and keepe it as thine eye,  
And on thy marriage day before the sunne doe cleare the skye,  
Fill it with water full, up to the very brim,  
Then drinke it of, and thou shalt feele, throughout eeche vayne and lim  
A pleasant slumber slide, and quite dispred at length,  
On all thy partes, from every part reve all thy kindly strength. (2149-54)

Assim como ocorre em *Bandello*, o frei informa à jovem que seu corpo será trazido para a tumba de sua família. Enquanto isso ele enviará a Romeu uma mensagem e ambos a retirarão da tumba. Julieta, então, partiria com Romeu para Mântua. Brooke insere o fato de o frei intencionar chamá-los de volta quando a rixa entre as famílias tiver chegado ao fim. Como consequência, os pais de Julieta ficariam eufóricos em saber que sua filha ainda vive.



É na versão de Brooke que ficamos sabendo que frei João é o encarregado de levar até Mântua a carta de Frei Lourenço, assim como é a peste a responsável pelo contratempo que impossibilita Romeu de receber a mensagem.

O final da versão de Brooke difere da versão de Bandello. Ao perceber que a hora de Julieta acordar havia chegado e que Romeu não havia enviado nenhuma resposta à sua carta, Frei Lourenço decide ir sozinho à tumba dos Capuletos. Lá chegando, para seu horror, depara-se com Peter, serviçal de Romeu. Peter informa ao frei que Romeu está na tumba há pelo menos meia hora. Os dois, então, decidem entrar. Peter e o frei encontram o corpo de Romeu e enquanto ambos choram sobre o seu corpo, Julieta acorda e pergunta:

What, fryer Lawrence, is it you? Where is my Romeus?  
And then the auncient frier, that greatly stode in feare,  
Lest if they lingred over long, they should be taken there,  
In few plaine woordes, the whole that was betide he tolde,  
And with his finger shewd his corps out stretched, stiffe and colde,  
And then perswaded her with pacience to abyde  
This sodain great mischaunce, and sayth that he will soone provyde  
In somme religious house for her a quiet place,  
Where she may spend the rest of lyfe, and where in time percase  
She may with wisdoms meane, measure her mourning brest,  
And unto her tormented soule call backe exiled rest. (2105-16)

Frei Lourenço, então, explica brevemente à jovem o ocorrido e lhe mostra o corpo de Romeu. Brooke mantém a tradição iniciada por Da Porto, mostrando o frei em sua frustrada tentativa de levar Julieta para um convento, e inova ao retirar o frei e Peter da tumba devido a um barulho que escutam. Ambos fogem do sepulcro dos Capuletos com medo de serem reconhecidos. Julieta é deixada sozinha, debruçada sobre o corpo de seu marido, e comete suicídio. Os corpos de Romeu e Julieta são,

então, descobertos pela ronda, que passam a informação ao príncipe acreditando tratar de um assassinato. Peter e Frei Lourenço são presos pela ronda e, no dia seguinte, são chamados para depor. Eles são considerados suspeitos, pois foram vistos perto da tumba dos Capuletos em hora imprópria carregando ferramentas que muito bem serviriam para abrir um sepulcro. Frei Lourenço, então, responde às perguntas dizendo que não havia cometido nenhum crime e que em um breve discurso irá explicar como a tragédia havia ocorrido: “That I will make a short and eke a true dyscourse” (2907). Para a defesa do religioso, Brooke utiliza 78 linhas. O frei é fiel à sua promessa: seu resumo dos fatos é realmente curto, tendo apenas 56 linhas. Antes, porém, de nos apresentar o desfecho acerca do destino de Frei Lourenço, Brooke nos dá uma informação importante acerca do religioso: ele tem 70 anos. O Príncipe escuta os depoimentos e decreta o banimento da ama, por ter escondido dos pais de Julieta o casamento secreto e a morte por força do boticário. Peter é inocentado devido a sua lealdade ao seu senhor. “But now what shall betyde of this gray-beared syre?” (2995) é a pergunta que também nos fazemos. O frei é dispensado pelo Príncipe, sem que nenhuma menção vergonhosa ao seu nome seja feita. No entanto, após a tragédia Frei Lourenço decide sair de Verona e vai morar a duas milhas da cidade, como um ermitão. Ele morre cinco anos depois.

Ao percorrermos a trajetória de Frei Lourenço nas narrativas-fontes de Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello e Arthur Brooke, conseguimos pontuar diversas alterações sofridas pela personagem. *Ephesiaca* de Xenofon de Éfesos é evocado por Salernitano ao compor sua *Novella XXXIII* presente em *II Novelino*. O autor italiano insere o plano do sonífero como meio de evitar a bigamia de Gianozza. A personagem do frei é criação de Salernitano, que atribui a ele a corrupção como uma forte característica. E, embora nas apropriações

subsequentes o suborno recebido pelo frei tenha sido eliminado, o religioso sempre será marcado pela dúvida quanto ao seu caráter e quanto aos seus verdadeiros motivos para ajudar os jovens amantes. Em *Istoria Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti*, de Da Porto, o papel do frei é ampliado: ele mantém uma relação muito próxima com os protagonistas e envolve-se diretamente em todo o percurso da história de amor e de morte de Romeu e Julieta. Também na versão de Da Porto o caráter dúbio do frei é reforçado: o religioso não se encontra em Verona no momento em que Julieta é dada como morta e enterrada. Na novela *Romeo e Giulietta*, de Bandello, a união dos jovens amantes é concretizada por meio da liturgia matrimonial realizada pelo frei e pela troca de alianças. A carta para Romeu é redigida por Frei Lourenço, o que faz com que ele seja responsável também por esse infortúnio. O poema narrativo de Brooke, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, amplia a atmosfera trágica ao excluir o diálogo entre os jovens na tumba. Romeu morre antes mesmo de saber do terrível engano e de poder pedir perdão ao frei. Brooke amplia o desfecho do frei mostrando-nos como a tragédia também o atinge: Frei Lourenço recolhe-se do convívio social e morre pouco tempo depois.

É interessante observar que a pacificação entre as famílias, que era o objetivo de Frei Lourenço, ocorre de maneira distinta nas versões de Da Porto, Bandello e Brooke, embora ela aconteça nas três versões por causa da morte dos jovens. Na história de Da Porto, Capuletos e Montéquios não estão na assembleia em que o frei narra os acontecimentos. Eles primeiro se reconciliam na igreja, onde os corpos de seus filhos foram colocados, e somente depois decidem construir um túmulo em conjunto para os jovens. Na versão de Bandello, é Pietro, servo de Julieta, quem conta ao Príncipe a história de amor e morte dos jovens amantes. Nessa versão, o Príncipe ordena que Romeu e Julieta sejam enterrados em uma

mesma sepultura e “isso causou a paz entre os Montéquios e os Capuletos, embora não por muito tempo” (BANDELLO, 1992, p. 88). Na versão de Brooke, o Príncipe ordena que os corpos sejam dispostos em um palanque, para que fique à vista de toda a população. Os depoimentos de Peter, servo de Romeu, e de Frei Lourenço são presenciados por toda a cidade. Montéquios e Capuletos se reconciliam. Para abrigar os corpos de Romeu e Julieta, é construída uma tumba de mármore que pode ser vista por toda a cidade de Verona.

Adolph Caso nos diz que “negar um vínculo direto entre Brooke e Shakespeare é difícil. Por outro lado, seria inacreditável assumir que Shakespeare tenha usado apenas ‘Romeus’ como fonte quando sua produção literária está repleta de referências dos vários outros autores italianos” (CASO, 1992, p. 13). Um bom exemplo disso é a personagem Romeu, que em Shakespeare vai ao baile dos Capuletos trajando uma roupa de peregrino. Shakespeare se apropria do disfarce de peregrino criado por Salernitano – usado por Mariotto ao retornar a Siena – e retira da versão de Da Porto as imagens da palma e da mão usadas pelos protagonistas no baile. Shakespeare também se apropria da oposição quente/fria das mãos de Julieta, que aparece em Da Porto, e a utiliza como oxímoro ao compor o belíssimo soneto proferido pelos amantes no baile na mansão dos Capuletos. Já as modificações da personagem Frei Lourenço, em Shakespeare, serão mostradas no capítulo a seguir.

### 3 A PERSONAGEM FREI LOURENÇO EM *ROMEU E JULIETA*, DE SHAKESPEARE

O presente capítulo tem como objetivo mostrar a importância de Frei Lourenço no desenvolvimento da ação dramática da peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Tendo isso em mente, dividimos este capítulo em sete itens que, embora tratem de aspectos variados, possuem em comum a finalidade de lançar luz sobre a personagem shakespeariana Frei Lourenço.

#### 3.1 A PERSONAGEM FREI LOURENÇO NAS DIFERENTES EDIÇÕES DE *ROMEU E JULIETA*

O texto *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, conta apenas com duas edições (Q<sub>1</sub> e Q<sub>2</sub>) que datam de 1597 e 1599, respectivamente. Gibbons comenta a respeito das edições subsequentes do texto:

[...] não existem edições adicionais, ou seja, edições que tenham autoridade independente ou que indiquem novas evidências do que Shakespeare escreveu. As edições derivativas subsequentes são: Q<sub>3</sub> (1609) que é uma reimpressão de Q<sub>2</sub>; Q<sub>4</sub> (1622), reimpressão de Q<sub>3</sub>, com consultas ocasionais a Q<sub>1</sub>; e Q<sub>5</sub> (1637), reimpressão de Q<sub>4</sub>. O texto encontrado no Folio é baseado em Q<sub>3</sub> com exceção de algumas passagens que seguem Q<sub>4</sub>. (GIBBONS, 2006, p. 02)

Os primeiros estudos realizados sobre Q<sub>1</sub> e Q<sub>2</sub> se ocuparam, principalmente, em comparar as duas edições e estabelecer a superioridade de uma em relação à outra. Por esse motivo, o *first quarto* ficou sendo conhecido como *bad quarto* e, o *second quarto*, como *good quarto*. Esses estudos também apontavam o Q<sub>1</sub> como uma reconstrução memorialística da peça sem a permissão de seu autor, posição ainda hoje defendida por críticos como Gibbons.

No entanto, temos observado que cada vez mais críticos modernos têm evitado as designações *bad* e *good quarto*, como é o caso de Alan C. Dessen (1995). Porém, as observações do crítico em questão evidenciam sua posição; ele considera o Q<sub>1</sub> como *bad quarto*, merecendo ser valorizado apenas por sua contribuição em mostrar como as peças eram encenadas na década de 1590. Ainda segundo Dessen (1995, p. 108), “o texto [Q<sub>1</sub>] oferece mais rubricas do que normalmente são encontradas em qualquer outro lugar e fornece, portanto, mais detalhes de todos os tipos”. Ele ainda acrescenta:

[As] analogias visuais não transformam Q<sub>1</sub> em uma peça boa ou em uma peça inteiramente compreensível, mas quando tomadas em grupo elas sugerem uma preocupação com o *design* na obra que podem ser entendidas em outros momentos não tão específicos. Dadas as muitas ausências de informações sobre o palco e efeitos de palco do período, qualquer evidência merece ser tratada como um bem precioso e não jogada para uma categoria ruim. (DESSEN, 1995, p. 111)

Entre aqueles que não compartilham dessa visão, encontramos David Farley-Hills, que entende as edições como sendo diferentes projetos para diferentes públicos. Segundo Farley-Hills (2002, p. 27-30), o *first quarto* é ao mesmo tempo uma reconstrução memorialística da peça sem a permissão de seu autor, e uma versão reduzida do texto preparada por um redator para *performances* realizadas nas províncias.

A teoria da reconstrução memorialística é rejeitada por diversos críticos. Entre eles está Jay L. Halio (1995, p. 123), que sustenta que o Q<sub>1</sub> não pode ser classificado como “um trabalho de um ou mais redatores que reconstituíram a peça usando apenas a memória quando o *prompt book* estava perdido ou não disponível”. Halio ainda argumenta:

Entre os indicativos que os *scholars* mantêm como base da teoria da reconstrução memorialística estão: linhas destorcidas ou alteradas, antecipações de expressões encontradas em outros lugares no *good quarto*, transposição de palavras ou frases, desalinhamento, prosa transformada em verso, verso transformado em prosa e, acima de tudo, omissões substanciais de passagens ou partes de passagens. Exceto pelo último item, muitos exemplos de todos esses indicativos podem ser encontrados tanto no *good* quanto no *bad quarto* de *Romeu e Julieta*. (HALIO, 1995, p. 125)

Halio parece concordar com Farley-Hills quando também afirma que o *first quarto* é uma versão reduzida preparada para a *performance*. Mas as semelhanças entre os dois críticos param por aí. Diferentemente de Farley-Hills, Halio (1995, p. 128-34) valoriza a procedência do *first quarto* ao considerar o texto uma versão revisada e reduzida do Q<sub>2</sub>, e não uma versão não-autorizada e pirateada do texto de Shakespeare. O crítico complementa a esse respeito:

Se Shakespeare continuou a revisar sua peça, como parece provável, então a sequência de eventos sugere que: ele primeiro escreveu um esboço completo da peça, revisando algumas partes na sequência. Como o esboço era muito longo para uma *performance* de aproximadamente duas horas, foi feito um esboço mais curto, com revisões posteriores conforme necessário e desejável, incluindo diversos remendos que já tinham sido escritos e haviam encontrado aceitação geral. Este se tornou a versão cênica da peça, da qual o *prompt book* foi preparado. Este segundo esboço, revisado, foi então impresso em 1597 como *first quarto*. Dois anos depois, Burby publicou o *second quarto*, impresso a partir do esboço original de Shakespeare, incluindo ambas as tentativas, a primeira e a segunda, marcadas imperfeitamente (ou não totalmente) para eliminação. (HALIO, 1995, p. 137)

Num primeiro momento, Halio sugere que Shakespeare tenha sido o revisor-adaptador de *Romeu e Julieta*. Porém, o crítico volta atrás ao reconhecer o trabalho coletivo que envolve as produções teatrais e comenta:

Após o dramaturgo entregar seu manuscrito a uma companhia de teatro, a adaptação ocorre inevitavelmente. Frequentemente o próprio dramaturgo está envolvido na adaptação, como ocorre em várias produções modernas. Visto que Shakespeare era membro da companhia teatral que produziu *Romeu e Julieta*, ele deve ter se envolvido na adaptação cênica de sua peça, embora ele possa não ter sido o único envolvido. [...] Portanto, algumas revisões do texto [...] podem ser resultado da colaboração de Shakespeare com outros membros da companhia, muito embora, provavelmente, nós nunca saberemos quem colaborou ou o quanto foi colaborado. (HALIO, 1995, p. 137-8)

Embora a hipótese de Halio nos pareça mais pertinente e seus estudos ofereçam um número maior de indícios que vêm a comprovar suas afirmações, a suposição ainda é a ferramenta mais usada nas pesquisas acerca dos Q<sub>1</sub> e Q<sub>2</sub>. E, justamente por esse motivo, não nos deteremos a fundo sobre as pesquisas das edições *in-quarto*.

Nosso objetivo, nesse sub-capítulo, é o de poder ilustrar como a personagem Frei Lourenço aparece modificada dentro das diferentes versões do texto de Shakespeare, haja visto as alterações encontradas no *first* e *second quarto*. No entanto, não abrangeremos nessa breve análise modificações consideradas menores, como por exemplo, palavras ou expressões nas edições *in-quarto* que sejam equivalentes e cujo sentido seja o mesmo.

Frei Lourenço se encontra em cena em sete ocasiões distintas. Em sua primeira aparição, verificamos uma importante alteração entre os dois textos. Porém, o Folio utilizará apenas a versão do Q<sub>2</sub> para essa cena.

No Q<sub>2</sub>, o religioso repete as linhas de Romeu, enquanto no Q<sub>1</sub> tal repetição não é mostrada. Halio (1995, p. 136) assevera que podemos notar a mão revisora de Shakespeare nesta passagem (no Q<sub>2</sub>), que conta com suas duas tentativas de inserção das linhas sobre a imagem das rodas de Titã.

No *first quarto* lê-se:



*Rom:* Sleepe dwell vpon thine eyes, peace on thy  
I would that I were sleep and peace of sweet to rest  
Now will I to my Ghostly fathers Cell  
His help to craue, and my good hap to tell.

*Enter Frier Francis.*

*Frier:* The gray ey'd morne smiles on the frowning night,  
Checking the Easterne clouds with streakes of light,  
And flecked darkenes like a drunkard reels,  
From forth daies path, and *Titans* fierie wheeles:  
Now ere the Sunne aduance his burning eye,  
The world to cheare, and nights darke dew to drie.  
We must vp fill this oasier Cage of ours,  
With balefull weeds, and precious iuyced flowers  
Oh mickle is the powerfull grace that lies  
In hearbes, plants, stones, and their true qualities:  
For nought so vile, that vile on earth doth liue,  
But to the earth some speciall good doth giue:  
Nor nought so good, but straind from that faire vse,  
Reuolts to vice and stumbles on abuse:  
Vertue it selfe turnes vice being misapplied,  
And vice sometimes by action dignified.  
Withing the infant rinde of this small flower,  
Poyson hath residence, and medecine power:  
For this being smelt too, with that part cheares ech hart,  
Being tasted slaies all sences with the hart.  
Two such opposed foes incampe them still,  
In man as well as herbes, grace and rude will,  
And where the worser is predominant,  
Full soone the canker death eats vp that plant.

*Rom:* Good morrow to my Ghostly Confessor. (996-1037)<sup>7</sup>

E, no *second quarto*, a mesma passagem apresenta algumas modificações:

---

<sup>7</sup> As falas do *first* e *second quarto* serão mantidas no original. Daqui em diante todas as citações referentes aos textos Q<sub>1</sub> e Q<sub>2</sub> serão assinaladas apenas pelo número das linhas. Para que a análise e a posterior comparação entre as edições *in-quarto* fossem possíveis, os *scholars* atribuíram às passagens equivalentes os mesmos números de linhas. Por esse motivo alguns trechos podem não conter quantitativamente o mesmo número de linhas indicadas entre parêntese. As edições do texto de Shakespeare se encontram listadas na bibliografia.

*Ro:* Would I were sleepe and peace so sweet to rest  
The grey eyed morne smiles on the frowning night,  
Checking the Easterne clouds with streaks of light,  
And darknesse fleckted like a drunkard reeles,  
From forth daies pathway, made by *Tytans* wheeles.  
Hence will I to my ghostly Friers close cell,  
His help to craue, and my deare hap to tell.

*Exit.*

*Enter Frier alone with a basket.*

*Fri:* The grey-eyed morne smiles on the frowning night,  
Checking the Easterne clowdes with streaks of light:  
And fleckeld darknesse like a drunkard reeles,  
From forth daies path, and *Titans* burning wheeles:  
Now ere the sun aduance his burning eie,  
The day to cheere, and nights dancke dewe to drie,  
I must vppfill this osier cage of ours,  
With balefull weedes, and precious iuyced flowers,  
The earth that's natures mother is her tombe,  
What is her burying graue, that is her wombe:  
And from her wombe children of diuers kinde,  
We sucking on her naturall bosome finde:  
Many for many, vertues excellent:  
None but for some, and yet all different.  
O mickle is the powerfull grace that lies  
In Plants, hearbes, stones, and their true quallities:  
For nought so vile, that on the earth doth liue,  
But to the earth some speciall good doth giue:  
Nor ought so good but straind from that faire vse,  
Reuolts from true birth, stumbling on abuse.  
Vertue it selfe turnes vice being misapplied,  
And vice sometime by action dignified.

*Enter Romeo.*

Within the infant rinde of this weake flower  
Poyson hath residence, and medicine power:  
For this being smelt with that part, cheares each part,  
Being tasted, staies all sences with the hart.  
Two such opposed Kings encamp them still,

In man as well as hearbes, grace and rude will:  
And where the worser is predominant,  
Full soone the Canker death eates vp that Plant.

*Ro:* Goodmorrow father. (996-1037)

Ainda, com relação a essa primeira cena em que Frei Lourenço tem essa longa fala, há ainda grande discussão em relação à presença de Romeu no palco. No *first quarto*, não há indicação da saída de Romeu após a despedida de Julieta, na cena anterior. Ou seja, a falta de rubrica na primeira cena de Frei Lourenço sugere que Romeu ainda permanece no palco, sem ser visto pelo religioso que profere seu solilóquio supostamente sozinho. O mesmo não ocorre no *second quarto*, onde encontramos a indicação da saída de Romeu após se despedir de Julieta. O protagonista só retornará ao palco a tempo de presenciar o discurso de Frei Lourenço sobre a flor fraca, que contém ao mesmo tempo veneno e remédio.

Também é importante mencionar que as falas de Frei Lourenço sobre a natureza sendo, ao mesmo tempo, útero e tumba só aparecem no Q<sub>2</sub>. Ou seja, a personagem Frei Lourenço aparece modificada na versão anterior ao não enfatizar a dualidade presente em todas as coisas. Tal dualidade marca não somente o solilóquio de entrada da personagem como toda a temática da peça.

O final da primeira cena em que Frei Lourenço aparece também é modificado. No Q<sub>1</sub> não temos a fala do religioso, que pede cautela a Romeu. Uma das fortes características do religioso, a de não seguir seus próprios conselhos, é suavizada no *first quarto* com tal corte:

*Fr:* Oh she knew well  
Thy loue did read by rote, and could not spell,  
But come yong Wauerer, come goe with mee,  
In one respect Ile thy assistant bee:  
For this alliaunce may so happie proue,

To turne your Housholds rancour to pure loue. (1096-1101)

Temos, no entanto, o diálogo correspondente em Q<sub>2</sub>:

*Fr:* O she knew well,

Thy loue did reade by rote, that could not spell:

But come young wauerer, come go with me,

In one respect ile thy assistant be:

For this alliance may so happie proue,

To turne your housholds rancor to pure loue.

*Ro:* O let vs hence, I stand on sudden hast.

*Fr:* Wisely and slow, they stumble that run fast. (1096-1103)

A segunda vez em que Frei Lourenço entra no palco é para realizar o matrimônio de Romeu e Julieta. De todas as cenas que contam com a presença do frei, esta é a que mais aparece modificada, pois passa por uma reestruturação completa. Se nos detivermos apenas aos números, a cena em questão não chega a chamar tanta atenção em relação às inúmeras modificações, conforme podemos verificar no Anexo III, que se encontra na página 158. No entanto, suas variações textuais são profundas e significativas. O religioso, em Q<sub>1</sub>, não aparece tão formal e tenso com a gravidade do ato que irá realizar em breve, nem tampouco alerta os jovens sobre a impetuosidade, como faz em Q<sub>2</sub>.

O Folio segue o texto do *second quarto* nessa passagem. A única exceção é um erro que julgamos ser de impressão apenas. No, Folio é atribuída a Frei Lourenço a última fala de Romeu.

Assim no Q<sub>1</sub> lê-se:

*Rom:* Now Father *Laurence*, in thy holy grant

Consists the good of me and *Iuliet*.

*Fr:* Without more words I will doo all I may,

To make you happie if in me it lye.

*Rom:* This morning here she pointed we should meet,  
And consumate those neuer parting bands,  
Witnes of our harts loue by ioyning hands,  
And come she will.

*Fr:* I gesse she will indeed,  
Youths loue is quicke, swifter than swiftest speed.

*Enter Iuliet somewhat fast, and embraceth Romeo.*

See where she comes.  
So light of foote nere hurts the troden flower:  
Of loue and ioy, see see the soueraigne power.

*Iul: Romeo.*

*Rom:* My *Iuliet* welcome. As doo waking eyes  
(Cloasd in Nights mysts) attend the frolike Day,  
So *Romeo* hath expected *Iuliet*,  
And thou art come.

*Iul:* I am (if I be Day)  
Comme to my Sunne: shine foorth, and make me faire.

*Rom:* All beauteous fairnes dwelleth in thine eyes.

*Iul:* *Romeo* from thine all brightnes doth arise.

*Fr:* Come wantons, come, the stealing houres do passe  
Defer imbracements till some fitter time,  
Part for a while, you shall not be alone,  
Till holy Church haue ioynd ye both in one.

*Rom:* Lead holy Father, all delay seemes long.

*Iul:* Make hast, make hast, this lingring doth vs wrong.

*Fr:* O, soft and faire makes sweetest worke they say.  
Hast is common hindrer in crosse way. (1392-1409)

Segue abaixo a passagem correspondente do Q<sub>2</sub>:

*Fri:* So smile the heauens vpon this holy act,  
That after houres, with sorrow chide vs not.

*Ro:* Amen, amen, but come what sorrow can,  
It cannot counteruaile the exchange of ioy  
That one short minute giues me in her sight:  
Do thou but close our hands with holy words,  
Then loue-deuouring death do what he dare,

It is enough I may but call her mine.

*Fri:* These violent delights haue violent endes,  
And in their triumph die like fier and powder:  
Which as they kisse consume. The sweetest honey  
Is loathsome in his owne deliciousnesse,  
And in the taste confoundes the appetite.  
Therefore loue moderately, long loue doth so,  
Too swift arriues, as tardie as too slowe.

*Enter Iuliet.*

Here comes the Lady, Oh so light a foote  
Will nere weare out the euerlasting flint,  
A louer may bestride the gossamours,  
That ydeles in the wanton sommer ayre,  
And yet not fall, so light is vanitie.

*Iu:* Good euen to my ghostly confessor.

*Fri:* *Romeo* shall thanke thee daughter for vs both.

*Iu:* As much to him, else is his thanks too much.

*Ro:* Ah *Iuliet*, if the measure of thy ioy  
Be heapt like mine, and that thy skill be more  
To blason it, then sweeten with thy breath  
This neighbour ayre and let rich musicke tongue,  
Vnfold the imagind happines that both  
Receiue in either, by this deare encounter.

*Iu:* Conceit more rich in matter then in words,  
Braggs of his substance, not of ornament,  
They are but beggers that can count their worth,  
But my true loue is growne to such excesse,  
I cannot sum vp sum of halfe my wealth.

*Fri:* Come, come with me, and we will make short worke.  
For by your leaues, you shall not stay alone,  
Till holy Church incorporate two in one. (1393-1430)

A terceira vez em que Frei Lourenço marca presença ocorre quando ele se encontra em sua cela com Romeu. Nesse momento, o jovem é informado sobre seu exílio. Encontramos, também, nessa cena variação entre os dois textos. A primeira

edição dos textos *in-quarto* não possui três passagens encontradas no texto de 1599. Não encontramos em Q<sub>1</sub>, por exemplo, as linhas 1841-1844<sup>8</sup> proferidas por Romeu. A personagem que mais sofre cortes nessa cena é Frei Lourenço que tem trechos de suas falas omitidas em dois momentos distintos. O primeiro corte se dá entre as linhas 1935-1955<sup>9</sup>, em que Frei Lourenço apela para os valores masculinos e mostra a Romeu o quanto ele tem sorte. O segundo corte ocorre entre as linhas 1967-71<sup>10</sup>, trecho em que o religioso oferece esperanças a Romeu de que ele retornaria à Verona após a reconciliação das famílias e do perdão do Príncipe.

O Folio segue o Q<sub>2</sub> em quase toda sua totalidade nessa cena, corrigindo a repetição (linhas 1845.1 e 1845.2) encontrada em umas das falas de Romeu.

A quarta participação de Frei Lourenço também se dá em sua cela, onde recebe Páris e é surpreendido por Julieta, que busca ajuda do frei para não ter que se casar novamente.

As variações mais significativas entre as duas edições *in-quarto* acontecem a partir da metade da cena. As linhas 2347-55, por exemplo, são cortadas da fala de Julieta em Q<sub>1</sub>, quando esta reafirma ao frei seu compromisso assumido com Romeu durante a cerimônia do matrimônio. Em maior número são os cortes das linhas do religioso na primeira edição *in-quarto*. No texto do Q<sub>2</sub>, Frei Lourenço narra detalhadamente à Julieta que efeitos o sonífero produzirá em seu corpo, assim como

---

<sup>8</sup> "Who euen in pure and vestall modestie / Still blush, as thinking their owne kisses sin. / This may flyes do, when I from this must flie,/ And sayest thou yet, that exile is not death?"

<sup>9</sup> "By doing damned hate vpon thy selfe? / Why raylest thou on thy birth? the heauen and earth? / Since birth, and heauen, and earth all three do meet, / In thee at once, which thou at once wouldst loose. / Fie, fie, thou shamest thy shape, thy loue, thy wit, / Which like a Vsurer aboundst in all: / And vsest none in that true vse indeed, / Which should bedecke thy shape, thy loue, thy wit: / Thy Noble shape is but a forme of waxe, / Digressing from the valour of a man, / Thy deare loue sworne but hollow periurie, / Killing that loue which thou hast vowd to cherish, / Thy wit, that ornament, to shape and loue, / Mishapen in the conduct of them both: / Like powder in a skillesse souldiers flaske, / Is set a fier by thine owne ignorance, / And thou dismembred with thine owne defence. / What rowse thee man, thy *Iuliet* is aliue,"

<sup>10</sup> "Where thou shalt liue till we can find a time / To blaze your marriage, reconcile your friends, / Beg pardon of the Prince and call thee backe, / With twentie hundred thousand times more ioy / Then thou wentst forth in lamentation."

quando e de que forma ela será retirada da tumba de sua família, além da maneira com que Romeu ficaria ciente de seu plano. Em Q<sub>1</sub> o frei é mais sucinto: ele explica à jovem os detalhes sobre o líquido que teria o efeito de simular um estado de morte aparente por quarenta e duas horas e, nesse ínterim, ele enviaria notícias a Romeu, que a retiraria de sua tumba.

No Q<sub>1</sub> temos:

*Fr:* Hold *Iuliet*, hie thee home, get thee to bed,  
Let not thy Nurse lye with thee in thy Chamber:  
And when thou art alone, take thou this Violl,  
And this distilled Liquor drinke thou off:  
When presently through all thy veynes shall run  
A dull and heauie slumber, which shall seaze  
Each vitall spirit: for no Pulse shall keepe  
His naturall progresse, but surcease to beate:  
No signe of breath shall testifie thou liust.  
And in this borrowed likenes of shrunke death,  
Thou shalt remaine full two and fortie houres.  
And when thou art laid in thy Kindreds Vault,  
Ile send in hast to *Mantua* to thy Lord,  
And he shall come and take thee from thy graue. (2385-2405)

E em Q<sub>2</sub>:

*Fri:* Hold then, go home, be merrie, giue consent,  
To marrie *Paris*: wendsday is to morrow,  
To morrow night looke that thou lie alone,  
Let not the Nurse lie with thee in thy Chamber:  
Take thou this Violl being then in bed,  
And this distilling liquor drinke thou off,  
When presently through all thy veinesshall run,  
A cold and drowzie humour: for no pulse  
Shall keepe his natiue progresse but surcease,  
No warmth, no breast shall testifie thou liuest,



The roses in thy lips and cheekes shall fade:  
Too many ashes, thy eyes windowes fall:  
Like death when he shuts vp the day of life.  
Each part depriu'd of supple gouernment,  
Shall stiffe and starke, and cold appeare like death,  
And in this borrowed likenesse of shrunke death  
Thou shalt continue two and fortie houres,  
And then awake as from a pleasant sleepe.  
Now when the Bridegroome in the morning comes,  
To rowse thee from thy bed, there art thou dead:  
Then as the manner of our countrie is,  
Is thy best robes vncovered on the Beere,  
Be borne to buriall in thy kindreds graue:  
Thou shalt be borne to that same auncient vault,  
Where all the kindred of the *Capulets* lie,  
In the meane time against thou shalt awake,  
Shall *Romeo* by my Letters know our drift,  
And hither shall he come, an he and I  
Will watch thy walking, and that very night  
Shall *Romeo* beare thee hence to *Mantua*.  
And this shall free thee from this present shame,  
If no inconstant toy nor womanish feare,  
Abate thy valour in the acting it. (2384-2415)

O Folio, nessa quarta aparição do frei, segue a edição de Q<sub>2</sub>. No entanto, notamos nele uma modificação que entendemos como um erro de impressão, pois a linha 2335<sup>11</sup> se mantém inalterada em ambas as edições *in-quarto*. É somente na edição do Folio que o pronome 'we' é substituído por 'you'.

A quinta vez em que Frei Lourenço aparece em cena ocorre na mansão dos Capuletos, na manhã em que Julieta é dada como morta. O texto do *first quarto* é significativamente mais curto do que a versão posterior. A personagem Frei Lourenço, no Q<sub>1</sub>, devido à grande redução de suas linhas, parece um pouco rude e

---

<sup>11</sup> "My Lord we must entreate the time alone."

até mesmo insensível perante à dor dos parentes de Julieta que se desesperam ao constatar a morte da jovem. O frei dedica apenas uma única linha para consolá-los e se apressa a dar instruções. Ele ordena que a flor de alecrim seja colocada sobre o corpo de Julieta, além de instruir a família sobre o costume funerário adotado no país.

*Fr:* O peace for shame, if not for charity.  
Your daughter liues in peace and happines,  
And it is vaine to wish it otherwise.  
Come sticke your Rosemary in this dead coarse,  
And as the custome of our Country is,  
In all her best and sumptuous ornaments,  
Conuay her where her Ancestors lie tomb'd (2645-2666)

Na edição posterior, a personagem se apresenta de modo diferente. Frei Lourenço dedica a maior parte de sua fala a confortar espiritualmente no Q<sub>1</sub>, mas em meio a tantas palavras de consolo, suas orientações não parecem tão ríspidas.

*Fri.:* Peace ho for shame, confusions care liues not,  
In these confusions heauen and your selfe  
Had part in this faire maide, now heauen hath all,  
And all the better is it for the maid:  
Your part in her, you could not keepe from death.  
But heauen keepes his part in eternall life,  
The most you sought was her promotion,  
For twas your heauen she should be aduanst,  
And weepe ye now, seeing she is aduanst  
Aboue the Cloudes, as high as heauen it selfe.  
O in this loue, you loue your child so ill,  
That you run mad, seeing that she is well:  
Shees not well married, that liues married long,  
But shees best married, that dies married young.  
Drie vp your teares, and stick your Rosemarie  
On this faire Coarse, and as the custome is,

And in her best array beare her to Church:  
For though some nature bids vs all lament,  
Yet natures teares are reasons merriment. (2645-2663)

O Folio, nessa passagem, segue a segunda edição *in-quarto*.

Frei Lourenço aparece pela sexta vez na peça ao se encontrar com Frei João, a quem encarrega de levar uma carta a Romeu contando sobre seu plano.

A primeira edição mantém sua característica de se apresentar mais reduzida que a edição posterior. No entanto, embora o Q<sub>1</sub> se apresente quantitativamente menor que Q<sub>2</sub>, não notamos na primeira parte da cena uma perda significativa de sentido. Por outro lado, as modificações entre as duas versões serão relevantes para a parte final da cena.

A preocupação principal de Frei Lourenço, em Q<sub>1</sub>, é a de retirar Julieta da tumba, pois ele já cogita que a jovem tenha despertado.

*Laur:* Now must I to the Monument alone,  
Least that the Ladie should before I come  
Be wakde from sleepe. I will hye  
To free her from that Tombe of miserie. (2843-4)

As falas do frei no Q<sub>2</sub>, por outro lado, revelam um cuidado maior com o desfecho de seu plano: ele escreve novamente a Romeu e planeja manter Julieta em sua cela até que o jovem possa encontrá-la. O Folio nessa passagem também segue o *second quarto*.

*Law.:* Now must I to the Monument alone,  
Within this three houres will faire *luliet* wake,  
Shee will beshrewe me much that *Romeo*  
Hath had no notice of these accidents:  
But I will write againe to *Mantua*,  
And keepe her at my Cell till *Romeo* come,

Poore liuing Coarse, closde in a dead mans Tombe. (2843-9)

A sétima e última participação de Frei Lourenço ocorre na tumba dos Capuletos. Ao se aproximar do local, o religioso se depara com o servo de Romeu que lhe informa que seu senhor já se encontra lá dentro. Ao adentrar a tumba, o religioso encontra os corpos de Romeu e Páris. Logo depois, Julieta acorda e pergunta por seu marido.

Na primeira edição *in-quarto*, Frei Lourenço consegue ainda ser mais breve do que na versão moderna: ele ordena à jovem que saia daquele lugar com ele, informa sobre as mortes ocorridas, alerta sobre o perigo que correm ao ficarem ali e, comunica que irá levá-la para um convento. No entanto, ele ainda aguarda a resposta de Julieta (que se nega a sair dali) antes de fugir.

*Fr:* Lady come forth. I heare some noise at hand,  
We shall be taken, *Paris*, he is slaine,  
And *Romeo* dead: and if we heere be tane  
We shall be thought to be as accessarie.  
I will prouide for you in some close Nunery.

*Iul:* Ah leaue me, leaue me, I will not from hence.

*Fr:* I heare some noise, I dare not stay, come, come. (3014-22)

O mesmo não ocorre em Q<sub>2</sub>. Além de confessar que um poder maior do que o deles havia interferido em seus planos, o frei foge da tumba sem oferecer a Julieta a chance de resposta em relação a todos esses imprevistos.

*Frier.* I heare some noyse Lady, come from that nest  
Of death, contagion, and vnnaturall sleepe,  
A greater power then we can contradict  
Hath thwarted our intents, come, come away,  
Thy husband in thy bosome there lies dead:  
And *Paris* too, come ile dispose of thee,  
Among a Sisterhood of holy Nunnes:

Stay not to question, for the watch is coming,  
Come go good *Iuliet*, I dare no longer stay. (3014-22)

A personagem Frei Lourenço apresenta diferentes nuances nas duas edições do texto de Shakespeare. Como podemos verificar, o Folio segue, basicamente, a segunda edição *in-quarto*, ou seja, a edição moderna à qual hoje temos acesso tem sua fonte no Folio que, por sua vez, se baseou no Q<sub>2</sub>.

No *first quarto* o religioso não se encontra sozinho no palco no momento em que pronuncia o seu solilóquio de abertura. Não encontramos nessa, que é a mais famosa fala da personagem, as ênfases na dualidade das coisas e na cautela, características tão marcantes inseridas nas linhas iniciais do frei. Por outro lado, Frei Lourenço se apresenta mais próximo dos amantes ao não usar tanta formalidade na cerimônia do casamento.

A praticidade parece ser a característica principal da personagem nessa primeira edição *in-quarto*. Percebemos isso em diversos momentos: na maneira sucinta com que Frei Lourenço compartilha seu plano com Julieta, como direciona os familiares da jovem para os ritos funerários e, principalmente, quando se preocupa em retirar Julieta da tumba ao perceber que seu plano havia dado errado.

No entanto, a praticidade do frei não faz com que ele desconsidere as pessoas e as opiniões daqueles que estão a sua volta. Frei Lourenço, mesmo aterrorizado, consegue se controlar e acha tempo, em meio à tragédia, de ouvir o que Julieta tem a dizer. É somente depois da recusa desta em deixar a tumba que o religioso foge.

No que concerne à personagem Frei Lourenço, as duas edições *in-quarto* demonstram o quão flexível a personagem pode ser dentro do próprio texto de

Shakespeare. As discussões que se seguem a esse subcapítulo sobre as variações textuais privilegiam e realçam a importância da personagem.

### 3.2 A ESTRUTURA DE *ROMEU E JULIETA* DE SHAKESPEARE

A grande variedade de tradições literárias, presente em *Romeu e Julieta*, fornece indícios sobre a maneira consciente e cuidadosa com que a peça foi concebida. Stanley Wells (2002, p. 4-5) assevera que os diversos dispositivos de paralelismo e repetição encontrados na peça de Shakespeare criam uma percepção de estrutura quase arquitetônica. Ainda segundo o crítico, essas características da estrutura da peça criam uma impressão de formalidade que pode ser considerado como um ponto alto da dramaturgia.

A estrutura da peça também pode ser entendida como que pertencente a um jogo de espelhos. Shakespeare a constrói de modo que se inicie de maneira ampla, envolvendo toda a cidade de Verona e vai, lentamente a reduzindo, passando pelo contexto familiar, para somente então chegar ao âmbito individual. O processo inverso ocorre após termos chegado ao clímax da peça – que se constitui fundamentalmente de ações individuais. Dessa forma, podemos dizer, então, que a trajetória da peça vai do mais abrangente (a cidade, representada principalmente pela figura do Príncipe) para o mais individual (Romeu, Julieta e o frei). O gráfico de título *A estrutura de Romeu e Julieta como jogo de espelhos*, encontrado no Anexo V (p. 162), ilustra a estrutura mencionada acima.

Podemos encontrar na personagem Frei Lourenço o mesmo método de construção que envolve a peça: as falas da personagem irão valorizar o plano individual em detrimento dos planos familiar e civil, da mesma forma como ocorre na

peça. Shakespeare utiliza 244 linhas para exteriorizar os pensamentos de Frei Lourenço (em forma de aparte e solilóquio), e se comunicar com Romeu e Julieta. São utilizadas, porém, apenas 56 linhas para ele se comunicar com a família (Ama, Baltazar, Frei João e Capuletos) e 46 linhas no que se refere ao plano civil (Príncipe). O Anexo VI (p. 163) tem como objetivo ilustrar de maneira clara os números mostrados acima.

Como podemos verificar no Anexo VII (p. 164), o religioso aparece em apenas sete cenas e, o número total de linhas indica que seus interlocutores fazem parte, essencialmente, do núcleo individual da peça, como, por exemplo, as cenas 3 e 6 do segundo ato. No entanto, podemos encontrar também em suas falas referências aos personagens pertencentes ao plano familiar dividindo cenas com as personagens do núcleo individual, como acontece nas cenas que se seguem: cena 3 do terceiro ato, cenas 1 e 5 do quarto ato, e cena 2 do quinto ato. A presença do núcleo civil ocorre somente na última participação do frei na peça, ou seja, na cena 3 do quinto ato.

### 3.3 A RECRIAÇÃO DO DISCURSO DE FREI LOURENÇO POR SHAKESPEARE

Na introdução da edição da Arden, Gibbons (2006, p. 38) afirma que existem diversos episódios que sustentam a idéia que Shakespeare tinha em mãos uma cópia do poema de Brooke enquanto escrevia sua peça. Ele ainda complementa dizendo que:

Shakespeare absorve de Brooke a atmosfera vívida e os detalhes intensos, mas adapta sua narrativa com uma consciência clara da necessidade de fornecer um maior poder emocional, para representar uma trajetória completa. Shakespeare reforça o padrão simétrico da ação, aumentando a importância de algumas

personagens menores para fornecer paralelos e entrelaçar os motivos; ele também desenvolve uma ou duas personagens para alterar o balanço do poema de Brooke, inserindo uma variedade de tipos cômicos como um contraponto ao intenso lirismo e à violência sanguinária. Ele corta o tempo imaginário da história de vários meses em Brooke para quatro ou cinco dias; e insere uma estrutura básica muito firme: o início e o final da peça, assim como a cena central, envolvem toda a comunidade e são marcadas pela presença do Príncipe, que usa da sua autoridade em sua cidade turbulenta. O modelo é reforçado pelo uso de uma estrutura idêntica em todos os três episódios. (2006, p. 38)

A afirmação de Gibbons pode ser confirmada em diversos aspectos, principalmente quando observarmos as falas da personagem Frei Lourenço. Na primeira cena em que o religioso aparece, Shakespeare re-elabora poeticamente o discurso de Brooke (2109-10) sobre as propriedades da natureza:

FREI LOURENÇO – Oh, enorme é a ponderosa graça que têm as ervas, plantas, pedras, com suas reais qualidades. (II.3. 11-2) <sup>12</sup>

O casamento de Romeu e Julieta é visto como uma oportunidade para a pacificação entre as famílias inimigas. Shakespeare retira de Julieta (em Brooke, 427-8) e transfere para Frei Lourenço essa percepção do casamento como um vetor para a paz em Verona:

FREI LOURENÇO – Essa aliança pode ser feliz, a ponto mesmo de transformar o rancor das duas famílias em puro amor. (II.3.87-8)

Shakespeare segue de perto seu predecessor, Brooke, usando as mesmas imagens presentes no sermão que Frei Lourenço faz a Romeu, conforma a fala comentada no capítulo II:

---

<sup>12</sup> Para todos os trechos da peça de Shakespeare utilizados neste estudo será usada a tradução de Beatriz Viégas-Faria, listada na bibliografia.



FREI LOURENÇO – És homem ou não? Tua forma me diz que sim, mas tuas lágrimas são de mulher, e teus atos selvagens denotam a fúria irracional de um bicho. Sob a aparência de um homem, uma mulher indecente. Sob a aparência de ambos, um bicho doentio. (III.3.108-12)

Ainda na mesma fala de Frei Lourenço, Shakespeare, mais uma vez, faz eco às palavras de Brooke. O bardo transforma em diálogo a forma narrativa encontrada em Brooke (1327):

FREI LOURENÇO – Por que insultas teu nascimento [...] ? (III.3.118)

No entanto, apesar da recriação de algumas falas de Brooke, Frei Lourenço de Shakespeare se diferencia por apelar para os valores masculinos de Romeu, pedir ao jovem que enxergue as bênçãos recebidas, além de lhe dar sugestões práticas (III.3.145-53). Shakespeare empresta elementos presentes em Brooke mais uma vez quando Frei Lourenço discursa sobre as propriedades do sonífero que entregará a Julieta, e sobre a maneira como ela deverá ser enterrada:

FREI LOURENÇO – Então, como é de costume em nosso país, em teu melhor vestido, em caixão aberto, serás carregada até à mesma antiga catacumba onde jazem todos os Capuletos. (IV.1.109-12)

Brooke ainda é evocado quando o frei se refere ao modo como os corpos eram velados e enterrados:

An other use there is, that whosoever dyes,  
Borne to their church with open face, upon the beere he lyes  
In wonted weede attyrde, not wrapt in winding sheet. (2523-5)

Em Shakespeare, assim como em Brooke, Frei Lourenço desconfia e teme que Julieta não tenha coragem de levar o plano adiante. Na peça lê-se:

FREI LOURENÇO – Se nenhum capricho de criança volúvel, se nenhum temor feminino conseguirem abater tua coragem na hora de executar o plano. (IV.1.119)

Enquanto o poema nos diz:

That no inconstant toy thee let, thy promise to fulfill. (2190)

Embora encontramos muitos ecos que nos remetem ao poema narrativo de Brooke, a recriação de Frei Lourenço por Shakespeare representa um avanço na arte da caracterização da personagem, como veremos nos próximos subitens.

### 3.4 A IMAGÍSTICA PRESENTE NA CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM

Gibbons (2006, p. 42) menciona que Shakespeare segue Chaucer ao usar *leitmotifs* em sua poesia dramática. Segundo ele, tais *leitmotifs* criam um sentido de coerência interna na ação das personagens. A composição de Frei Lourenço é marcada pela ambivalência e pela dualidade, e os constantes oxímoros presentes em seus discursos fornecem um grande indício a esse respeito. Shakespeare, com o intuito de manter a ambiguidade no discurso do frei, recorre à imagem da flor do alecrim, comumente usada em casamentos e enterros. Por esse motivo, ninguém questiona a ordem do religioso para que ela seja colocada sobre o corpo de Julieta. Tal flor vem a representar a dualidade casamento / morte em que se encontra a jovem e o frei, naquele momento, é o único a ter conhecimento dessa situação. Se, por um lado, Julieta se apresenta morta para sua família e para toda a cidade, por outro, está prestes a vivenciar o seu casamento com Romeu, indo viver ao lado de seu amado em Mântua.

FREI LOURENÇO – Seque suas lágrimas e cubra de rosmaninho<sup>13</sup> esse belo cadáver e, como é de costume, traga-a até à igreja vestida em suas melhores roupas. (IV.5.79-81)

O modo de expressão de Frei Lourenço é instigante. O religioso faz poucas alusões aos textos sagrados, embora sejam abundantes os discursos contendo superstições, imagens da natureza, provérbios e sabedoria popular. David Lyle Jeffrey em seu *Dictionary of Biblical Tradition in English Literature* (1992, p. 749) aponta a correlação entre o Salmo 90 e a fala de Frei Lourenço (V.3.230-1), proferida pouco antes de relatar, no final da peça, a história de Romeu e Julieta. O salmo fala sobre a brevidade da vida humana (rápida como a narração de um conto), que se torna ainda mais curta por causa do pecado. Frei Lourenço, em sua fala, reforça a idéia do pecado existente na curta trajetória de Romeu e Julieta (embora não os coloque como pecadores) evocando a imagem do conto encontrada no versículo nove: “Nossos dias se passaram sob a tua cólera, nossos anos se acabaram como um conto que é narrado” (Sl 90, 9).

O religioso utiliza duas vezes a imagem do tropeço na peça, embora com funções diferentes. A primeira se refere ao provérbio popular cujo tema é a pressa e é proferido como forma de conselho a Romeu, devido à sua impetuosidade em se casar com Julieta: “Ir devagar seria mais sábio. Só tropeça quem corre.” (II.4.90). A segunda advém da superstição, que vê o tropeço como indicação de azar, desgraça ou ainda desastre futuro. Richard Webster (2008, p. 246), em *The Encyclopedia of Superstitions* sugere que o destino faz a pessoa tropeçar como forma de aviso final.

---

<sup>13</sup> Na peça de Shakespeare encontramos menção ao alecrim (*rosemary*, em inglês). No entanto, tanto na tradução utilizada acima, de Beatriz Viégas-Faria, quanto na de Barbara Heliodora, é adotada na fala de Frei Lourenço uma palavra ambígua. Rosmaninho é um nome vernáculo usado popularmente para designar duas espécies de plantas completamente distintas: a lavanda (*Lavandula stoechas*) e o alecrim (*Rosmarinus officinalis*).

Tropeçar de manhã é um sinal de que algo ruim irá acontecer durante o dia. Tropeçar perto de uma sepultura é particularmente ruim, pois indica que a pessoa irá brevemente estar em uma sepultura também. William Shakespeare faz alusão a isso quando Frei Lourenço diz em *Romeu e Julieta*: 'Saint Francis be my speed. How oft tonight/ Have my old feet stumble at graves' (V.3.121-2).

Caroline Spurgeon (2006, p. 40) observa que a maior parte das metáforas de Shakespeare vem das coisas simples da vida, como a natureza e a vida no campo. E as metáforas nas falas da personagem Frei Lourenço não constituem exceção. O solilóquio proferido em II.3.1-26 (citado integralmente na página 85) é um dos mais ricos em simbologias em relação à personagem Frei Lourenço. A crítica comenta que “fica realmente claro que o espetáculo do sol nascente parece sempre inspirar e deleitar Shakespeare de forma peculiar. Ele o liga à juventude e ao vigor, à força, ao resplendor, à boa disposição e à renovação da vida” (SPURGEON, 2006, p. 57-8). A simbologia do sol (II.3.1), portanto, antecipa o ardor e o entusiasmo de Romeu, que anseia contar ao seu confessor espiritual sobre seu súbito amor por Julieta. As metáforas da luz e da escuridão, muito utilizadas pelos protagonistas, também estão presentes nesse mesmo discurso (II.3.2), representadas pelo dia e pela noite. O dia simboliza a nova vida que Romeu terá junto ao seu novo amor; já a noite, ou melhor, a extinção dela, simboliza o fim da tristeza de Romeu que, ao lado de Julieta, consegue ter seu amor retribuído.

Frei Lourenço, ao mencionar a erva-daninha e as flores em sua primeira fala (II.3.3-4), oferece verossimilhança sobre sua afinidade com os ingredientes do sonífero oferecido à Julieta. Ele, dessa forma, apresenta sua familiaridade com assuntos mágicos e naturais. É importante ainda mencionar que o mal é constantemente representado pela erva-daninha nas peças de Shakespeare. Ao comentar que irá encher seu cesto com tal planta, e não simplesmente retirá-la de

seu jardim, a idéia do mal pode ser associada ao Frei Lourenço. Não fica claro, no entanto, se o uso que fará das ervas daninhas terá como finalidade o bem ou o próprio mal. Spurgeon evoca as palavras de Bradley ao afirmar que a tragédia implica o desperdício do bem e continua:

As ervas-daninhas que proliferam em campo ou jardim transmitem, de forma ligeiramente diferenciada, a mesma idéia; elas são produzidas pela terra e fazem parte dela tanto quanto o trigo e as flores, porém em seu caso o desperdício inevitável de força vital consiste não no ato de serem arrancadas ou expelidas, mas antes na própria permissão para que floresçam, desse modo empobrecendo e – se não forem controladas – arruinando o solo. (SPURGEON, 2006, p. 157)

Ao comentar sobre as propriedades da mãe-natureza – “A terra, mãe da natureza, é também seu túmulo. A mesma terra que lhe serve de sepultura é útero.” (II.3.5-6), ou seja, sobre suas qualidades de propiciar a vida (útero) e de guardá-la após o seu fim (tumba) – Frei Lourenço discorre, na verdade, sobre o ciclo da vida, evocando a gênese bíblica: “Você é pó e ao pó retornará” (Gn 3, 19).

Encontramos no artigo de Ronald Knowles, *Carnival and Death in Romeo and Juliet*, uma leitura bakhtiniana da peça. Knowles também se ocupa da fala do frei citada no parágrafo acima e faz a seguinte observação:

Esse conhecimento proverbial ganha força especial em inglês com a rima *womb* [útero] e *tomb* [tumba], uma figura retórica no coração da peça, além de ser uma figura que une e divide o final da Idade Média e a Renascença. (KNOWLES, 2002, p. 77-8)

Joan Ozark Holmer parece concordar com as considerações de Knowles, porém não deixa de fazer uma ressalva a esse respeito ao enfatizar a originalidade do bardo: “embora essa idéia seja clássica em sua origem e até mesmo proverbial no século XVI, a rima *womb* e *tomb* é de Shakespeare” (2002, p. 165).

A partir desse ponto, temos no discurso de Frei Lourenço a tão característica dualidade sobre o bem e o mal presente na ação humana. Spurgeon (2006, p.158) observa que “uma coisa fica clara, tanto nas peças quanto nas imagens: ele [Shakespeare] tem, em todo o momento, consciência da estranha mistura de bem e mal em nossa vida e existência, da presença necessária de ambos para compor o tecido tal como o conhecemos”. E é justamente essa controversa mistura que permeia toda a construção de Frei Lourenço. As demais personagens de Shakespeare, é claro, também são compostas pelo mesmo tecido. No entanto, diferentemente do frei, elas possuem uma orientação clara quanto ao seu caráter e suas ações, enquanto as motivações de Frei Lourenço permanecem dúbias até o final da peça.

Outras metáforas usadas por Frei Lourenço também merecem atenção especial. O religioso usa imagens da guerra – principalmente a pólvora – para censurar a precipitação e o pecado, como quando alerta Romeu sobre a impetuosidade e a violência que sustentam seu amor por Julieta (II.6.9-10), e quando repreende o jovem por tentar cometer suicídio (III.3.131-3). O religioso usa a imagem de um alimento natural – o mel – para alertar sobre o que o excesso pode causar a repulsa, mesmo quando se trata de algo supostamente bom, como o amor (II.6.11-3).

As imagens da morte também se mostram interessantes nas palavras de Frei Lourenço. Ao instruir Julieta sobre os efeitos do sonífero, ele utiliza a transformação das cores para informar à jovem como sua suposta morte irá transformar seu rosto (IV.1.99-100). Ele também conta a Julieta que seus olhos ficarão cerrados como a janela da vida (IV.1.100-1). Spurgeon (2006, p.174) afirma

que Shakespeare vê com muita frequência a morte como uma janela que se fecha, excluindo a luz do sol.

Os provérbios e os ditados de sabedoria popular também se fazem presentes no discurso de Frei Lourenço. Ao saber que Rosalina foi tão rapidamente trocada por Julieta no coração de Romeu, o frei fica perplexo e provoca o jovem: “Ah, ela sabia muito bem que teu amor calcava-se em palavras decoradas; na hora de escrevê-las, não saberias soletrá-las” (II.3.83-4). O frei então aconselha Romeu a amar moderadamente e complementa: “Quem corre demais chega tão atrasado quanto aquele que anda muito devagar.” (II.6.15). Frei Lourenço continua com seu modo de expressão peculiar na mansão dos Capuletos, onde tenta acalmar os parentes de Julieta, desolados com a morte da jovem: “Não se encontra a cura de uma desordem na confusão.” (IV.5.65-6). Ele também procura fazer com que eles ajam racionalmente e os conforta, dizendo: “Embora nossa tola natureza leve-nos a desesperar, as lágrimas, que nos são naturais nos momentos de dor, fazem rir a razão” (IV.5.82-3).

### 3.5 A CARACTERIZAÇÃO DA PERSONAGEM TEATRAL

August Strindberg, em seu “Prefácio à Miss Julie”, revela que na construção de suas personagens há uma multiplicidade de motivos, e continua: “não há um único ponto de vista. Todo e qualquer evento em nossa vida – e aí está uma nova descoberta! – é o resultado de uma série de motivos mais ou menos enraizados” (STRINDBERG, 1999, p. 58). Por esse motivo nos parece simplista a determinação de um único motivo como o desencadeador da tragédia de Romeu e Julieta, como assevera David L. Larsen ao apontar Frei Lourenço e o Príncipe como os únicos a

serem culpados: “a rixa familiar se torna fatal, porque enquanto o governante falha em administrar a justiça, Frei Lourenço falha em pregar a palavra de Deus” (LARSEN, 1999, p. 175). Segundo as considerações críticas de Strindberg, podemos inferir que Frei Lourenço apresenta em cada ação e intenção, uma série de motivos, confirmando o caráter multifacetado do religioso. Strindberg, embora não analise a personagem Frei Lourenço, valoriza o oxímoro que funciona como vetor do frei – virtude e vício – ao afirmar que:

[...] eu não acredito em personagens de palco simples, e os breves julgamentos que os autores fornecem às pessoas – esse é estúpido, aquele bruto, esse ciumento, aquele cruel – deve ser questionado pelos naturalistas, que sabem o quão rica e complicada a alma é, e que estão conscientes que todo vício tem um lado reverso, que muito se parece com a virtude. (STRINDBERG, 1999, p. 59)

Strindberg vê a personagem como uma colcha de retalhos, com fragmentos do passado e do presente, quando observa que:

Minhas almas [personagens] são um conglomerado de estágios de cultura do passado e do presente, pedaços retirados de livros e jornais, retalhos da humanidade, tiras rasgadas de tecido fino agora esfarrapadas, exatamente como a alma humana é remendada, e eu também forneci um pouco de história da evolução ao deixar o mais fraco repetir palavras roubadas do mais forte, e permiti essas almas de tirar ‘idéias’ ou sugestões enquanto elas interagem umas com as outras, com o milieu [...] e com objetos [...]. (STRINDBERG, 1999, p. 60)

Décio de Almeida Prado (2007, p. 88-94) afirma que no teatro a caracterização da personagem se dá de três modos: o que a personagem revela sobre si mesma, o que a personagem faz, e o que os outros dizem a respeito da personagem.

O primeiro modo de caracterização da personagem, ou seja, o que ela revela sobre si mesmo, pode ser dividido em três itens, de acordo com Prado: o alter



ego, o aparte e o solilóquio. O alter ego, também conhecido como confidente, é o desdobramento do herói, o empregado ou o amigo perfeito, perante o qual o herói deixa cair suas defesas. Podemos incluir nessa categoria Frei Lourenço, visto que ele é o confidente de Romeu. Ficamos sabendo da inconstância de Romeu quando este apresenta ao seu confessor seu novo amor, Julieta.

FREI LOURENÇO – Por São Francisco, que mudança temos aqui! Rosalina, a quem amavas com tanta intensidade, foi tão rapidamente esquecida? [...]

ROMEU – O senhor seguidamente me censurava por amar Rosalina.

FREI LOURENÇO – Não por amares, mas porque babavas por ela, meu pupilo.

ROMEU – E me aconselhavas a sepultar esse amor.

FREI LOURENÇO – Mas não em cova tão rasa que, mal enterrado um corpo, já estás atrás de outro.

ROMEU – Rogo-lhe, não me censure. Essa que amo agora responde com ternura à ternura, responde com amor ao amor; com a outra não foi assim.

FREI LOURENÇO – Ah, ela sabia muito bem que teu amor calcava-se em palavras decoradas; na hora de escrevê-las, não saberias soletrá-las. (II.3.77-84)

É perante o frei que Romeu se mostra desesperado, fraco e impotente ao saber de seu exílio.

ROMEU – Exílio! Por misericórdia, diga morte, pois o banimento carrega muito mais terror em seu olhar do que a morte. Não diga exílio.

FREI LOURENÇO – Desde agora estás banido de Verona. Sê paciente, pois o mundo é vasto, é amplo.

ROMEU – Não há mundo fora dos muros de Verona, mas sim o purgatório, a tortura, o próprio inferno. Ser daqui banido é o mesmo que ser banido do mundo, e exílio do mundo é a morte. Estar exilado é mero eufemismo para estar morto. Quando o senhor chama a morte de exílio, está decapitando-me com machado de ouro, e o senhor carrega um sorriso no rosto quando o seu golpe me assassina. (III.3.12-23)

O segundo item concernente ao primeiro modo de caracterização é o aparte. Esse recurso muito utilizado por Shakespeare faz com que o público seja o

confidente da personagem. Como as razões por detrás das ações do frei objetivam permanecer obscuras, Shakespeare utilizará esse procedimento apenas três vezes com relação a Frei Lourenço. Ao receber Páris em sua cela, o religioso é informado pelo conde que seu casamento com Julieta se realizará em poucos dias. O frei questiona Páris acerca dessa súbita decisão e procura levantar suspeitas quanto aos reais interesses da família Capuleto em apressar o casamento. Páris, então, pergunta a Frei Lourenço se ele sabe de algum motivo para essa pressa. O frei responde de maneira que Páris não desconfie de nada enquanto o público entende sua participação e onisciência.

PÁRIS – Agora o senhor sabe as razões dessa pressa.

FREI LOURENÇO – Quem me dera não ter conhecimento das razões para ela ser freada. (IV.1.15-6)

Frei Lourenço fica sabendo por Frei João que a carta destinada a Romeu não havia sido entregue. Frei João se ausenta do palco deixando o religioso sozinho com seus pensamentos:

FREI LOURENÇO – Agora preciso ir eu ao jazigo, sozinho. Dentro de três horas a bela Julieta estará se acordando. Vai me maldizer quando souber que Romeu não é conhecedor desses acontecimentos. Mas escreverei novamente para Mântua, e devo manter Julieta em minha cela até que Romeu chegue. – Pobre cadáver vivo, trancado na tumba de homens mortos. (V.2.23-9)

Frei Lourenço também aparece em cena, sozinho, quando chega à tumba dos Capuletos e lá encontra os corpos de Romeu e Páris. Julieta está no local, mas ainda dorme.

FREI LOURENÇO – Romeu! Meu Deus, que sangue é esse que mancha as pedras da entrada desse sepulcro? – O que significam essas espadas abandonadas, ensangüentadas, a manchar esse local de paz? Romeu! Oh, pálido. – Quem mais?

Como, Páris também? E banhado em sangue? – Ah, que hora infeliz pode-se culpar por essa calamidade? – A dama está se mexendo. (V.3.140-7)

O terceiro e último item referente ao primeiro modo de caracterização da personagem pelo que ela revela sobre si mesma é o solilóquio. O solilóquio ou monólogo se encontra muito próximo ao pensamento real, com as suas vacilações e incertezas, mas sem perder com isso a sua beleza retórica. O solilóquio proferido por Frei Lourenço (II.3.1-26) é de extrema importância para a concepção de sua personagem, pois fornece indicações preciosas a respeito de seu caráter. Frei Lourenço abre a sua participação na peça revelando sua crença na existência do bem e do mal em tudo o que existe na natureza. O discurso do frei, que será discutido ainda neste capítulo, com suas afirmações sobre a controversa relação entre causa e efeito antecipa o curso de suas ações.

O segundo modo de caracterização da personagem se dá pelo que a personagem faz, ou seja, a ação falada (*spoken action*). O crítico Patrice Pavis (2005, p. 6) define ação falada da seguinte maneira:

No teatro, a ação não é um simples caso de movimento ou de agitação cênica perceptível. Ela se situa também, e para a tragédia clássica sobretudo, no interior da personagem em sua evolução, suas decisões, logo em seus discursos. Daí o termo ação falada (segundo a *azione parlata* definida por Pirandello). Toda fala no palco é atuante e aí, mais do que outro lugar, 'dizer é fazer'. (PAVIS, 2005, p. 6)

A ação não é só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo, segundo nos afirma Prado (2007, p. 91). Frei Lourenço aparece em apenas sete cenas durante a peça. No entanto, as ações da personagem marcam e mudam de forma significativa a trajetória de *Romeu e Julieta*, sendo, assim, indispensável para o desenrolar da tragédia.

Ryngaert (1998, p. 137) afirma que podemos determinar o motor principal de uma personagem a partir do estudo minucioso de suas ações sucessivas. Por esse motivo elaboramos uma tabela com todas as ações executadas pela personagem Frei Lourenço na peça de Shakespeare, que se encontra no Anexo IV (p. 159) sob o título de “As ações de Frei Lourenço em *Romeu e Julieta* de Shakespeare”.

Um dos fatores preponderantes da peça de Shakespeare é a precipitação, característica que norteia todos os acontecimentos da tragédia. Frei Lourenço, personagem fundamental da trama, tem suas ações marcadas por esse mesmo princípio.

Nos segundo e terceiro atos, Frei Lourenço contracenava principalmente com Romeu. Na terceira cena do segundo ato temos a primeira aparição do frei, colhendo ervas e plantas. Lá o religioso recebe Romeu, escuta o jovem narrar sua mais nova peripécia amorosa e promete ajudá-lo em sua mais nova empreitada: a de se casar com a filha de seu inimigo. Três cenas mais tarde, Frei Lourenço juntamente com Romeu, recebe Julieta a fim de realizar o matrimônio do casal. Na terceira cena do terceiro ato, ele abriga Romeu em sua cela após o jovem ter esfaqueado e morto Teobaldo. É o frei quem informa a Romeu a respeito de sua penalidade: o exílio. O religioso consola o jovem e o instrui a consumir seu casamento antes de partir para o exílio.

O terceiro e último modo de caracterização da personagem (é aquele que trata) inclui o que os outros dizem a respeito da personagem. Sabemos, desde o início da peça, que Romeu tem por Frei Lourenço grande apreço e estima, visto que o jovem busca, no religioso, conselhos paternais. Além disso, Frei Lourenço também é bem conceituado por outras personagens: o Príncipe, o Senhor Capuleto e Julieta (por duas vezes) se referem a ele como um santo homem.

Julieta, após ter recebido de Frei Lourenço o frasco contendo o sonífero, volta à sua casa. Lá ela informa seu pai, Senhor Capuleto, que se confessou com o frei e que este lhe deu o conselho de pedir-lhe perdão:

JULIETA – Fui até aonde aprendi a me arrepender do pecado da oposição desobediente ao senhor e às suas ordens. Prescreveu-me o santo Frei Lourenço que aqui me prostrasse. (IV.2. 17-20)

O Senhor Capuleto se alegra com o pedido de perdão de sua filha e reforça a imagem de santo do frei, enfatizando também os laços que o frei mantém com toda a cidade de Verona:

CAPULETO – Agora, por Deus, esse reverendo santo Frei, nossa cidade inteirinha é muito apegada a ele. (IV.2.31-2)

Em seu quarto, Julieta tem dúvidas se o líquido que se encontra em suas mãos não é um veneno dado pelo frei. A jovem teme que o religioso a queira morta, a fim de evitar a desonra. No entanto, Julieta tira esses pensamentos de sua mente ao lembrar do comportamento do frei:

JULIETA – E se esse for um veneno que o Frei muito arditosamente que aplicar em mim para me ver morta, para que ele não fique desonrado por ter celebrado tal casamento, uma vez que me casou antes com Romeu? Temo que assim seja; e no entanto, penso que não é assim, pois ele sempre foi considerado um santo homem. (IV.3.24-9)

### 3.6 FREI LOURENÇO E A TÉCNICA DA CONSCIÊNCIA INDIVIDUAL INTROSPECTIVA

Shakespeare representa um avanço no processo de caracterização ao criar a consciência individual introspectiva. Essa técnica dramática, que simula o

pensamento em processo de formação, revelado por meio de palavras, foi utilizada na construção da personagem Frei Lourenço.

Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, Shakespeare antecipa a técnica do fluxo da consciência sintetizada séculos mais tarde por Joyce, Proust, Virginia Woolf, dentre outros.

A representação da consciência individual introspectiva da personagem é marcada, principalmente, pelo solilóquio<sup>14</sup> de abertura de Frei Lourenço, que pode ser considerado como a “pedra angular do dilema da peça de Shakespeare” (HOLMER, 2002, p. 164).

Um olhar mais atento sobre a época elisabetana-jaimesa nos fornece um panorama mais amplo acerca da personagem Frei Lourenço. Anna Stegh Camati (2008, p.137) ressalta como a tensão entre os mundos medieval e renascentista é retratada na obra do bardo que investiga o homem de seu tempo e mostra os conflitos inerentes ao período. Ela ainda continua: “muitas das personagens de Shakespeare representam esse espírito renascentista, [...] se rebelam contra idéias e valores obsoletos, e se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual” (2008, p. 134).

A dualidade presente na caracterização de Frei Lourenço, ou seja, a coexistência do bem e do mal que habita todos os seres da natureza, é um traço marcante nas personagens de Shakespeare. Segundo Camati, isso se deve à grande influência exercida sobre o bardo por Montaigne que, em seus ensaios

[...] discute a natureza fluida e paradoxal dos seres humanos: afirma que somos todos constituídos de peças e pedaços juntados de maneira casual e diversa, e que cada peça funciona independente das demais; assim, a diferença entre nós e nós

---

<sup>14</sup> Segundo Pavis (2005, p. 366-7), o solilóquio é o “discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma”. Ele se refere a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, revelando ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem.

mesmos é tão grande, a cada momento que passa, quanto a diferença entre nós e os outros. Somos extremamente contraditórios, ao mesmo tempo castos e lascivos, modestos e arrogantes, pródigos e avarentos, respeitosos e insolentes, dependendo das circunstâncias, que irão determinar o uso das diferentes máscaras, que ostentamos e escondemos, de acordo com as nossas conveniências. (CAMATI, 2008, p.135-6)

Frei Lourenço não age de acordo com os preceitos da Igreja, mas sim de acordo com suas convicções e intuições. As escolhas do frei podem até não obter o resultado desejado (e muitas vezes não obtêm mesmo), mas o fato mais importante é que tais escolhas foram feitas por ele mesmo. Shakespeare ilustra de maneira significativa a individualização de Frei Lourenço com o solilóquio proferido pela personagem em sua primeira aparição:

FREI LOURENÇO<sup>15</sup> – Agora, antes que o sol apresse seu olho ardente, para alegrar o dia e secar o orvalho pegajoso da noite, preciso este cesto de vime com ervas daninhas e com preciosas e sumarentas flores. A terra, mãe da natureza, é também o seu túmulo. A mesma terra que lhe serve de sepultura é útero. E, saídos desse útero, filhos de todos os tipos encontramos, sugando em seu seio natural. Muitos deles excelentes, dadas as suas muitas virtudes; alguns deles sem virtude alguma, e assim mesmo, todos diferentes. Oh, enorme é a poderosa graça que têm as ervas, plantas, pedras, com suas reais qualidades; pois nada vive na terra que seja tão vil que não tenha algum bem especial para lhe doar; e nada é tão bom que não possa ser mal-empregado, e, contrário à sua própria origem, chegar às raias do abuso. Mal-aplicada a virtude transforma-se em vício, e o vício, pela ação, pode por vezes ser dignificado. [entra Romeu]<sup>16</sup> Dentro da corola ainda criança desta florzinha mínima<sup>17</sup> o veneno encontrou abrigo, e a medicina encontrou poder. Ao ser cheirada esta partezinha traz euforia a cada parte do corpo; ao ser provada, mata todos os sentidos e ainda o coração. Acampam-se, de sentinela, a graça e a

---

<sup>15</sup> A tradução de Beatriz Viégas-Faria apresenta nessa primeira aparição de Frei Lourenço uma apropriação de uma fala que pertence a Romeu. A citação do frei mencionada acima, porém, não contém tal fala de Romeu (II.2.188-91).

<sup>16</sup> Optamos por seguir a indicação da entrada de Romeu presente na edição da Arden, pois a indicação contida na tradução de Viégas-Faria não contempla a metáfora traduzida na fala do frei (II.3.19-26).

<sup>17</sup> *Weak flower* no original, ou seja, flor fraca.

desgraça, dentro do homem e das plantas, defendendo reis tão rivais. E onde a pior delas predominar, logo, logo o tumor canceroso termina por comer o vegetal. (II.3.1-26)

De acordo com Holmer (2002, p. 165), o solilóquio da personagem se refere à correspondência entre a Natureza e a natureza humana em relação ao bem e ao mal, assim como a vida e a morte. Segundo a crítica, a linguagem e as idéias do solilóquio do frei são integradas não somente nessa cena, mas em todo o resto da peça. Isso pode ser confirmado pelo fato de que, em níveis variados, todas as personagens são desafiadas pelo dilema proferido pelo frei: como saber distinguir a virtude do vício.

Ainda se referindo ao mesmo solilóquio, Holmer (2002, p. 167) comenta que depois de o frei anunciar o paradoxo do vício e da virtude, Romeu entra em cena. Segundo a crítica, para a audiência ele se encontra no palco como o emblema humano da *weak flower* retratada pelo frei, com seu potencial inerente para o bem e para o mal.

### 3.7 FREI LOURENÇO E AS IRONIAS TRÁGICAS

Um dos aspectos importantes na peça é a questão da violência. Holmer esclarece que para o mundo moderno a violência remete à idéia de força física. No entanto, para os elisabetanos a violência abrangia os sentidos físico, emocional e moral:

Os elisabetanos costumavam, pelo menos em teoria, desconfiar da violência e a viam como indicativo de mutabilidade. Sua sabedoria popular<sup>18</sup> insistia que os

---

<sup>18</sup> Provérbio muito conhecido na época elisabetana: Nada violento pode ser permanente. (*Nothing violent can be permanent*)



extremos não seriam permanentes, que nada violento, incluindo o amor, poderia durar. (HOLMER, 2002, p. 168)

Ao desenvolver a relação de Frei Lourenço com Romeu, Shakespeare aumenta a importância do papel do papel do frei. Holmer observa a esse respeito:

Frei Lourenço, que é vital para o enredo da peça, é igualmente importante filosoficamente para as escolhas de Romeu entre as definições competitivas de virilidade presentes na peça. [...] o frei define a força masculina como graciosa, a força de um cavalheiro que exhibe auto-controle da razão ao evitar a violência, ao temperar coragem com sabedoria e ao amar apropriadamente a si próprio e aos outros. (HOLMER, 2002, p. 174)

Romeu se mantém, pelo menos em boa parte da peça, afastado da cultura de violência imposta aos habitantes de Verona graças aos conselhos do frei. Holmer (2002, p. 175) ressalta que a atitude de Romeu em relação à Teobaldo não deveria ser considerada como uma 'vil submissão' (III.1.166), principalmente sob a perspectiva dos ensinamentos do religioso. Frei Lourenço teria aprovado a atitude de Romeu em oferecer a outra face (Mt 5, 39) que, em última análise, é um dos fundamentos da fé cristã. A teórica mostra sua simpatia acerca da personagem Frei Lourenço, ao justificar algumas das atitudes do religioso, consideradas ambíguas pelos críticos que insistem em atribuir ao frei alguma parcela de culpa pela tragédia. Ela afirma que:

Críticos compreensivelmente culpam o Frei por seu sigilo, mas o desejo de privacidade do amor romântico começa na peça com o sigilo cultivado pelo próprio Romeu. O sigilo do Frei responde à confiança de Romeu e à tensa atmosfera social de medo e desconfiança criada pela rixa existente que encobre a comunicação aberta. (HOLMER, 2002, p. 170)

O crítico Henryk Zbierski, no entanto, não compartilha os mesmos sentimentos em relação à personagem. Para Zbierski, as análises acerca de Frei

Lourenço são influenciadas pela função religiosa ocupada pela personagem. O crítico procura demonstrar que as análises da personagem se beneficiam de alguma maneira da idéia antiga de *benefit of clergy*<sup>19</sup> (benefício clérico). Segundo ele,

[...] não é somente o Príncipe Escalus de Verona que considera Frei Lourenço santo (V.3.269) e completamente inocente, mas todos os *scholars* shakespearianos que de alguma forma falharam em investigar a parte que cabia ao frei na corrente de eventos que causou a catástrofe, e que, constantemente, é apresentado como epítome de sabedoria. (ZBIERSKI, 1970, p. 94)

Zbierski se ocupa de metáforas legais em quase todo seu artigo. De acordo com o crítico (1970, p.91-2), a última cena da peça retrata um procedimento legal, como o de um caso de assassinato. O 'juízo' acontece no local do incidente, para onde são trazidos os suspeitos, as testemunhas, o Príncipe, Capuletos e Montéquios. Frei Lourenço, antes de se pronunciar, é visto como um dos suspeitos dos 'assassinatos' de Páris, Romeu e Julieta. Segundo Zbierski, existe uma grande lacuna de conhecimento dos fatos (*gap of awareness*) entre os amantes e Frei Lourenço, e as famílias e o Príncipe. O espectador ou leitor está familiarizado com os detalhes concernentes à tragédia, mas o Príncipe e, principalmente, as famílias não têm conhecimento das causas envolvidas. "Isto é uma coisa importante para se lembrar quando chega o momento da repetição aparentemente desnecessária da história encontrada na fala de Frei Lourenço na última cena da peça" (ZBIERSKI, 1970, p. 92). O crítico ainda continua:

Para que a reconciliação das duas famílias se tornasse plausível, o dramaturgo teve que fechar essa lacuna de conhecimento e exibir os detalhes da história dos amantes na frente das personagens e participantes sobreviventes, apesar do fato

---

<sup>19</sup> Cláusula da lei inglesa segundo a qual um membro do clero poderia invocar por se encontrar fora das cortes judiciais, sendo julgado apenas sob a lei canônica.

de que o leitor ou espectador soubesse de todas essas coisas anteriormente. (ZBIERSKI, 1970, p. 93)

Em seu artigo, Zbierski (1970, p. 96-102) chama a atenção para outro fato que envolve a personagem Frei Lourenço, e que geralmente é negligenciado pela maioria dos críticos: o real significado do acordo que envolve a comunicação entre Verona e Mântua, durante o tempo em que Romeu está banido.

Zbierski (1970, p. 97) enfatiza que não há dúvidas em relação à identidade da pessoa que é escolhida para ser o futuro mensageiro, aquele que será autorizado a levar notícias de Verona ao protagonista enquanto este se encontra exilado: essa pessoa é Baltazar, servo de Romeu. É importante ainda lembrar que essa escolha é feita por Frei Lourenço, no momento em que ele se despede do jovem:

FREI LOURENÇO – [...] Eu procuro teu criado, e ele te anuncia, de tempos em tempos, todas as boas novas que acontecerem por aqui. (III.3.169-71)

No entanto, diferentemente do frei, Romeu mantém o acordo. Para o jovem o fato de Baltazar se encontrar em Mântua significa que ele traz consigo notícias do frei. Antes mesmo de ser informado por Baltazar a respeito da ‘morte’ de Julieta, Romeu comenta:

ROMEU – Notícias de Verona! Mas como, Baltazar? Não me trazes cartas do frei? (V.1.12-3)

Zbierski (1970, p.98-9) afirma que, embora Romeu tenha sido atingido fortemente pela dor e esteja em uma espécie de estupor, ele ainda assim procura investigar a afirmação de Baltazar (a respeito da morte de Julieta) perguntando mais uma vez ao seu criado:

ROMEU – Não tens nenhuma carta do frei para mim? (V.1.31)

O crítico polonês afirma que a peça fornece evidências o suficiente que mostram que Shakespeare não foi 'descuidado', que esse detalhe foi tratado pelo bardo como um elo importante para a caracterização da motivação de Frei Lourenço. Ele ainda continua:

Devemos lembrar que o acordo entre Frei Lourenço e Romeu não contém nenhuma indicação de que as notícias que Baltazar traria seriam necessariamente em forma de uma carta. Na verdade a palavra 'carta' não é sequer usada. Isso explica porque a ausência da carta nas mãos de Baltazar não causou nenhuma suspeita de que Baltazar não havia sido encontrado por Frei Lourenço e que não houve nenhuma comunicação entre eles, que Baltazar não vinha diretamente de Frei Lourenço. (ZBIERSKI, 1970, p. 99)

Segundo Zbierski (1970, p. 99) uma das ironias trágicas da peça é o fato de as palavras de cautela do frei, usadas principalmente nos sermões de Romeu, refletirem a própria precipitação do religioso. O crítico conclui a respeito de Frei Lourenço:

Sua decisão unilateral de mudar o mensageiro e sua total negligência em relação à Baltazar, e não a detenção de Frei João, deve ser considerado o último elo importante na corrente de eventos que causaram a morte de Romeu e, conseqüentemente, também a morte de Julieta. [...] A lacuna de conhecimento criada pelo cérebro exausto de Frei Lourenço e sua falha de pensamento lógico são, portanto, uma ilustração de como a *harmatia*<sup>20</sup> da peça funciona. (ZBIERSKI, 1970, p. 101)

A interpretação de Zbierski difere completamente da de Holmer. Enquanto Zbierski aponta Frei Lourenço como o causador da falha de comunicação (por não ter ido procurar Baltazar, conforme prometera à Romeu), Holmer entende que a falha é do próprio Baltazar. Segundo Holmer (2002, p. 173), é Baltazar quem se

---

<sup>20</sup> Segundo Pavis (2005, p. 191), a 'harmatia' é uma palavra grega que designa erro de julgamento. Segundo ele, o erro de julgamento juntamente com a ignorância, provoca a catástrofe.

esquece das obrigações de ir ao encontro do frei quando presencia o enterro de Julieta. Ainda segundo o ponto de vista de Holmer, “sem Baltazar como intermediador, o frei é forçado a confiar em um mensageiro de sua própria ordem religiosa” (HOLMER, 2002, p. 173). No entanto, cumpre assinalar que não encontramos no texto do bardo nenhuma referência a essas obrigações de Baltazar. Os argumentos de Holmer, porém, podem ser validados se nos detivermos à versão de Bandello:

A aflição causada pelos eventos aturdiu de tal maneira Pietro [servo de Romeu], que sabia o quão apaixonadamente seu mestre amava a jovem, que ele nem pensou em falar com Frei Lourenço, como ele normalmente fazia. Se ele tivesse visto o frei, ele teria sido informado sobre a poção sonífera e, ao contar tal fato para Romeu, teria prevenido todo o mal que se seguiu. (BANDELLO, 1992, p. 80)

Embora Shakespeare tenha se apropriado de muitas nuances de Brooke enquanto escrevia *Romeu e Julieta*, inclusive no que diz respeito ao religioso, a personagem apresenta uma multiplicidade de motivos que vão além daqueles encontrados em *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*. Shakespeare encontra em Salernitano o embrião para a incógnita da verdadeira razão da colaboração do frei para com os jovens amantes, embora somente a partir da versão de Da Porto (Bandello e Brooke, posteriormente) uma motivação sincera seja mostrada. Shakespeare, portanto, constrói Frei Lourenço sem abrir mão dessa essência controversa, já retratada nas fontes. A discrepância existente entre seu modo de ser e como é percebido pelos moradores de Verona é revelado pela sua caracterização: enquanto dá conselhos sobre moderação, mostra-se precipitado em suas ações, embora seja tido como um homem santo pelos veronenses.

A análise das falas de Frei Lourenço coloca a personagem em posição de destaque. Conseguimos verificar mediante o levantamento de seus interlocutores

que o método de construção utilizado na peça, e que envolve o jogo de espelhos, é aplicado na personagem da mesma maneira, enfatizando, dessa forma, a importância da personagem para a estrutura geral da peça.

Na linguagem do religioso, permeada de oxímoros, transparece a ambivalência inerente a sua essência. Seu discurso manifesta um linguajar simples, abundante em provérbios e ditados de sabedoria popular. Spurgeon (2006, p.80) afirma que “em todas as suas peças ele [Shakespeare] parece pensar na vida e nas ações humanas com mais facilidade e presteza do ponto de vista de um jardineiro” e as múltiplas imagens da natureza utilizadas pelo frei na peça comprovam isso.

Shakespeare fornece indícios preciosos acerca da individualização do religioso ao caracterizar a relação entre Romeu e o frei. É por essa relação, por exemplo, que conseguimos entender a razão do sigilo de Frei Lourenço, assim como os motivos por trás da recusa de Romeu em se confrontar com Teobaldo. O episódio da falha na comunicação entre Verona e Mântua ilustra a maneira prismática com que Shakespeare caracteriza a personagem Frei Lourenço.

A sensibilidade do bardo (ou seu toque genial, como preferem alguns) faz com que ele perceba que o ser humano é movido mais pelas perguntas que faz do que pelas respostas que obtém. Talvez, por esse motivo, ao enriquecer a personagem, as motivações de Frei Lourenço assumem formas ainda mais ambíguas. Shakespeare deixa como legado uma personagem instigante e, acima de tudo, memorável.

Os diretores das películas que estudaremos a seguir certamente beberam na inesgotável fonte da obra de Shakespeare. O resultado é que seus filmes revelam as diferentes (embora não menos interessantes) interpretações acerca da

personagem Frei Lourenço, cujas motivações ainda são amplamente discutidas no meio fílmico no século XX.

#### 4 AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE *ROMEU E JULIETA*, DE SHAKESPEARE

É importante salientar que as adaptações fílmicas provenientes da história de Romeu e Julieta são, essencialmente, versões baseadas em Shakespeare. Entretanto, elas também se valem das fontes matriciais e de outras versões fílmicas, conforme poderemos verificar neste mesmo capítulo, a seguir.

Dentre as inúmeras adaptações de *Romeu e Julieta* feitas para o cinema no século XX, *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, MGM Studios, 1961, dirigido por Robert Wise), *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*, Paramount Pictures, 1968, com a direção de Franco Zeffirelli) e *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (Twentieth Century Fox, 1996, dirigido por Baz Luhrmann) merecem atenção especial. As três películas tiveram, além do apelo jovem e do imenso retorno financeiro, grande repercussão junto à crítica por descortinarem a contemporaneidade das décadas de 1950, 1960 e 1990.

Os três filmes acima apresentam a personagem Frei Lourenço de maneira distinta, assumindo contornos completamente diversos. Antes, porém, de nos atermos ao estudo da personagem nas adaptações já mencionadas, é importante termos em mente que os meios teatral e cinematográfico possuem mais diferenças do que semelhanças.

Primeiramente, cumpre assinalar que o filme é um produto completo e acabado, isto é, ele é uma gravação de uma *performance*. Ele é mostrado para as audiências de cinema, vídeo e DVD, que se encontram longe em tempo e espaço da *performance* original. Como resultado, o filme não pode ser afetado pela audiência, o que necessariamente ocorre no teatro, onde a *performance* é contínua e ao vivo. Obviamente, o tipo de interação entre o palco e a platéia será muito diferente



daquele entre o filme e a audiência, conforme observa Maurice Hindle (2007, p. 5). De acordo com Michèle Willems (1994, p. 70-1), as duas dimensões da imagem na tela criam o efeito de uma ilusão em três dimensões que estimula o público a entrar passivamente em um mundo que eles percebem como real. Em um primeiro momento, teatro e cinema, para se comunicarem com seus públicos, contam com signos: signos auditivos como as palavras ditas pelos atores, música e outros sons; signos visuais como o figurino, cenário, iluminação e, algumas vezes, efeitos especiais. No entanto, a similaridade entre os meios teatral e fílmico encerra-se aí.

A crítica ainda aponta que, no palco, todos os signos são subordinados ao discurso. Ou seja, a palavra, no teatro, prevalece e sua função primária é a de invocar todo o universo do drama. E, se no teatro as palavras exercem papel primordial, no cinema, elas são secundárias: a função do diálogo é seguir a imagem.

A respeito do teatro de Shakespeare, Willems afirma:

Mas, na maior parte do tempo a linguagem de Shakespeare acusa camadas de significação; ela não apenas carrega a energia dramática, como também está repleta de símbolos e redes de metáforas. A tela, ao contrário, dirige seu público através de imagens que usualmente substituem palavras, tanto que as palavras parecem fora de lugar e muitos discursos podem ser prejudiciais ao efeito do filme. (WILLEMS, 1994, p. 70)

Sarah Hatchuel (2005, p.33) explica que os estudos sobre filmes chegaram à conclusão que o cinema une os atos de mostrar e narrar, além de introduzir a figura de um narrador exterior. Segundo ela, um filme é normalmente realizado em três fases. A primeira fase pode ser comparada à direção teatral e organiza o que ocorre em frente às câmeras (atuação, *mise-en-scène*, cenário). A segunda fase se concentra no trabalho de câmera durante a filmagem. Na terceira e última fase, as imagens são colocadas juntas, em um processo de montagem e edição. Tal

processo compreende a figura de um narrador virtual (a câmera) que dirige o enfoque do espectador.

Os filmes dirigidos por Robert Wise, Franco Zeffirelli e Baz Luhrmann, embora separados por um hiato de tempo e espaço, possuem algumas similaridades. As três películas seguem a peça de Shakespeare ao enfatizarem o papel exercido pelos mais jovens: são eles que perpetuam a rixa entre as famílias e – considerando o destino de Romeu, Julieta, Mercúcio, Teobaldo e Páris – são também as maiores vítimas. A destruição sofrida pelos jovens protagonistas serve, nos três filmes, para sublinhar uma forte crítica às sociedades das épocas em que foram rodadas. Se em Wise a questão étnica se evidencia, salientando a maneira como o povo americano via a imigração no final da década de 1950, em Zeffirelli percebemos como a alienação juvenil combinada com a inocência se transforma em um produto perigoso. Finalmente, os problemas causados pela violência urbana em Verona Beach onde se encontram os jovens são ressaltados por Luhrmann. Outra característica comum às três adaptações fílmicas é que seus atores principais possuíam pouca – ou nenhuma – experiência com o texto do bardo, o que contribuiu significativamente para uma avalanche de resenhas negativas a respeito da *performance* dos jovens atores.

Michael Anderegg (2004, p. 56) assevera que para uma produção alcançar sucesso, ela deve seguir a peça de Shakespeare no que se refere às polaridades presentes em *Romeu e Julieta*. Anderegg faz, no entanto, uma ressalva:

Com *Romeu e Julieta*, Shakespeare criou um campo de forças que circunda pontos de tensão, polaridades que são baseadas na semelhança: amor/ódio, ideal/real, jovem/velho, inocência/malícia, lentidão/pressa, espontâneo/calculista, lírico/prosaico, pessoal/social. [...] Nenhuma versão fílmica da peça é bem sucedida no sentido de reproduzir a riqueza essencial do texto de Shakespeare; cada versão

sacrifica alguns pontos de tensão para o bem de outros ou, mais freqüentemente, enfraquece um elemento dos pares em favor do outro. (ANDEREGG, 2004, p.82-3)

Nesse aspecto particular, podemos afirmar que Wise enfoca o aspecto jovem da peça ao optar por não colocar os pais em cena, assim como é a escolha de Zeffirelli em diminuir a malícia de Julieta para, dessa forma, realçar sua inocência. Luhrmann, por sua vez, diminui o lirismo e o transfere para a música, afinal Verona Beach não se apresenta como um lugar idílico.

O filme *Amor Sublime Amor* é uma releitura da peça homônima que estreou na Broadway em 1957. A peça começou a ser concebida em 1949 e desde o princípio se apresentava como uma versão de *Romeu e Julieta* (conforme nos mostra o Anexo VIII, p. 166). No entanto, o enredo se mostrava diferente: o enfoque principal na peça seria o conflito entre famílias católicas e judias durante o período da Páscoa (ver Anexo IX, p. 167). Foi somente no ano de 1955 que o conflito entre americanos e porto-riquenhos foi esboçado pela primeira vez. Dirigida por Jerome Robbins, a peça que contava ainda com o texto de Arthur Laurents, música de Leonard Bernstein e letra de Stephen Sondheim, realizou 732 *performances* no Winter Garden Theatre, um número espetacular para os padrões da época.

Com o sucesso da peça, decidiu-se realizar sua versão fílmica, lançada quatro anos mais tarde. Robert Wise aceitou a proposta de dirigir o longa-metragem, sendo auxiliado pelo diretor da peça Jerome Robbins. O alcance do filme, como era de se esperar, foi muito maior do que o da peça, sendo exibido em salas de projeção em escala mundial. No Brasil, o filme atraiu milhares de pessoas aos cinemas.

O mesmo processo de *Amor Sublime Amor* ocorreu com a peça de sucesso *Romeu e Julieta*, de Zeffirelli, que logo seria transformada em filme. Em 1960, no Old Vic Theatre, em Londres, o diretor italiano assinava a direção da peça, função

que ocuparia novamente oito anos mais tarde, no meio fílmico. A consagração de Zeffirelli como diretor de cinema se deve em grande parte ao treinamento recebido na escola italiana neo-realista de Visconti, onde as habilidades de atuação eram sobrepujadas em favor da beleza.

Muitos críticos (HOLMER, 2002; LEVENSON, 1984; entre outros) apontam *Romeu e Julieta* de Zeffirelli como uma narrativa baseada mais nas fontes do que na peça de Shakespeare. Certamente o filme evoca os textos de Da Porto, Bandello e Brooke, principalmente a cena do baile, em que vemos um círculo sendo formado em uma das danças<sup>21</sup>. Nas três narrativas-fonte tal episódio é relatado como o primeiro contado físico entre Romeu e Julieta, que também conta com a participação de Marcutio, pretendente da jovem que exerce a função de Páris. A participação da Senhora Capuleto e de Teobaldo na dança, sugerindo o relacionamento incestuoso entre os dois, é criada pelo diretor italiano. Ele transforma em imagens a descrição do encontro das palmas das mãos de Romeu e Julieta (encontrado nas fontes matriciais) e o jogo de sedução entre eles, que procuram um pelo outro no meio da multidão que assiste ao número musical *What is a Youth*. O diretor, porém, faz questão de não se limitar apenas às fontes e resgata também passagens importantes da peça de Shakespeare. O soneto criado pelo dramaturgo, por exemplo, é verbalizado nesta mesma cena, e tem seu tom intimista preservado ao ser proferido atrás de uma pilastra.

Podemos, também, observar no filme de Zeffirelli a mudança de estilo ocorrida após a morte de Mercúcio. Hindle (2007, p. 174) comenta que, na segunda metade do filme, o diretor italiano suspende a atividade agitada, os cortes rápidos e esvazia a tela, retirando as cores vívidas até então apresentadas, refletindo, dessa

---

<sup>21</sup> Os trechos de Da Porto, Bandello e Brooke referentes a esse episódio encontram-se no Anexo X (p. 170).

forma, a mudança de tom – do cômico ao trágico – que Shakespeare fornece nessa parte da peça.

O filme de Zeffirelli, segundo Kenneth S. Rothwell (2004, p.126), mostra como uma obra de Shakespeare, com a ajuda de um diretor inteligente, pode gerar um lucro imenso nas bilheterias – cerca de US\$48 milhões. Muitos críticos consideram o filme datado, porém há um consenso no que diz respeito à forma como ele tem se mostrado inesquecível através dos tempos, habitando o imaginário cultural de todos nós.

A película de Luhrmann lançada em 1996, *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, é marcada por relações contraditórias. A menção àquele que imortalizou a lenda dos amantes de Verona (presente já no título do filme) se opõe à ausência de indícios temporais e espaciais; a linguagem erudita contrasta com a subcultura das gangues. Sua contemporaneidade é atestada pelas inúmeras referências intertextuais encontradas, da carnavalização e do pastiche. A supressão do tempo da narrativa é mantida por meio de cortes rápidos e cores vibrantes que, juntamente com a trilha sonora perfazem o ritmo frenético adotado pelo bardo.

O diretor australiano alega que a peça shakespeariana foi sua única fonte para a concepção do filme. E, embora nele encontremos vários pontos de intercessão com outras adaptações fílmicas – como as de Zeffirelli e Wise – e os textos-fonte, não podemos contestar tal argumento. Segundo as considerações críticas de Eliot (1989, p.39), o filme de Luhrmann engloba elementos da tradição literária e fílmica, ou seja, encontramos na película relações manifestas (ou não) com as obras anteriores a ela.

#### 4.1 CRÍTICA SOCIAL NO FILME *AMOR SUBLIME AMOR*, DE ROBERT WISE

A adaptação de *Romeu e Julieta*, *Amor Sublime Amor*, realizada em 1961 por Robert Wise, foi praticamente ignorada pela crítica shakespeariana. Provavelmente, isso se deve ao fato de o filme ser classificado como musical, o que sugere que mesmo entre especialistas há preconceito em relação ao gênero. No entanto, o filme de Wise atualiza a guerra civil dos Montéquios e Capuletos para a cidade de Nova Iorque no final da década de 1950. Ele tece duras críticas à sociedade americana abordando temas correntes da época como a intolerância racial e étnica, a exploração dos imigrantes, o problema da delinquência juvenil, entre outros. As personagens do musical possuem nomes diferentes dos da peça shakespeariana. Porém, não encontramos dificuldades em correlacionar as funções das personagens do filme com as funções correspondentes da peça de Shakespeare, conforme mostramos no quadro a seguir:

<i>Amor Sublime Amor</i>	<i>Romeu e Julieta</i>
Tony	Romeu
Maria	Julieta
Bernardo	Teobaldo
Riff	Mercúcio
Anita	Ama
Doc	Frei Lourenço
Chino	Páris
Krupke, Schrank	Príncipe Escalus
Action	Sampsom
Baby John	Benvolio
A-rab	Abraham

A desigualdade – social, étnica e econômica – é o ponto de partida para o conflito, reforçando a ironia que encontramos na primeira linha do prólogo de Shakespeare. Se, na peça, os motivos para a inimizade das famílias são

desconhecidos, o mesmo não ocorre com as gangues. Os *Jets* – gangue liderada por Riff – são americanos que buscam dominar as ruas do lado oeste da cidade. Seus maiores oponentes são os *Sharks* – liderados por Bernardo –, porto-riquenhos que imigram para os Estados Unidos da América impulsionados pelo sonho capitalista. Os porto-riquenhos, na visão dos *Jets*, continuam chegando, se multiplicam e tiram tudo deles. Além da luta pela territorialidade, que envolve o medo da concorrência trazida pela onda da imigração, podemos afirmar que os *Jets* também buscam uma limpeza étnica, como o próprio Riff admite: “Seremos como relâmpago e limparemos esses *Sharks* de uma vez por todas pra nunca pisarem aqui outra vez” (19’ 00”)<sup>22</sup>.

Outra observação importante em relação à intolerância étnica diz respeito à própria história americana, em que ondas de imigração não só foram bem-vindas, mas também desejadas para o fortalecimento da nação. Um país que diz receber a todos de braços abertos não se mostra receptivo com os porto-riquenhos (para não mencionar muitos outros). A ironia maior, no entanto, é que os *Jets*, também filhos de imigrantes, são os que mais exteriorizam sua repulsa aos estrangeiros. Anita e Bernardo explicitam tal fato ao cantarem:

*Anita e Bernardo:* Sua mãe é polaca.  
Seu pai é sueco.  
Mas você nasceu aqui.  
Isso já basta.  
Você é americano. (48’ 23”)<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Sempre que o texto fílmico for citado, serão assinalados os minutos e segundos em que as falas foram proferidas. Daqui em diante, o discurso dos textos fílmicos citados será reproduzido no rodapé devido a problemas com a tradução usada nas legendas (reproduzidas no corpo do texto).

“We gonna move like lightning and we’re gonna clean them *Sharks* up once and for all so they ain’t never gonna set foot on our turf again”.

<sup>23</sup> “Your mother’s a Pole. / Your father’s a Swede. / But you were born here. / That’s all you need. / You are an American”.

O casal de porto-riquenhos verbaliza claramente a contradição encontrada no novo país. Sabemos, por intermédio deles, que sempre serão considerados estrangeiros, independentemente do tempo em que lá habitam – Bernardo está nos EUA desde criança. Os *Sharks* revelam o dilema que vivem – voltar para seu país de origem e enfrentar a miséria ou ter que enfrentar a humilhação de viver em uma terra segregada para ter a chance de buscar uma melhor condição de vida, mesmo não conseguindo realizar todos os seus sonhos de consumo, como comprar *cadillac*, televisão, telefone, entre outros.

Wise retrata o típico bairro pobre americano: muros pichados, quadras poliesportivas cercadas por grades, prédios velhos, terrenos baldios e muitos espaços abandonados. O objetivo não é oferecer beleza aos olhos como Zeffirelli irá fazer, pelo contrário, é adentrar nas mazelas sociais e econômicas que assolavam o país naquele período. Um importante elemento da cultura jovem é destacado pelo diretor – a pichação. Wise utiliza o piche, por exemplo, para identificar e marcar a territorialidade das gangues. Obtemos a informação de que o primeiro grupo de jovens reunidos são os *Jets* porque há a indicação em forma de piche no asfalto por onde eles passam, assim como a invasão de seu território pelos *Sharks*. A pichação ocorrerá também na loja de doces de Doc e em vários muros do bairro. Os créditos do filme também são exibidos em meio a um muro repleto de nomes e desenhos.

O primeiro confronto entre *Jets* e *Sharks* se dá de maneira cômica: há arremessos de frutas e tintas caindo na cabeça dos oponentes. A coreografia, no entanto, é marcada pela falta de violência e ninguém parece sair machucado, aspecto resgatado por Zeffirelli no duelo entre Teobaldo e Mercúcio.

As duas gangues possuem naturezas distintas. Os *Jets* não trabalham, são arruaceiros, fazem uso da intimidação como forma de comunicação e incomodam a



todos: pegam o que querem sem autorização, como a fruta de uma banca e uma bola de basquete na quadra. Os *Sharks* restauram a ordem moral: devolvem o que os *Sharks* haviam tirado sem permissão. Sabemos que Chino trabalha como assistente, mas nada é mencionado a respeito dos demais, inclusive sobre Bernardo.

A xenofobia não se limita apenas aos *Jets*: o tenente Schrank compartilha com eles a repulsa aos estrangeiros. Seu preconceito racial é mostrado por diversas vezes no filme. Ao apartar as gangues em seu primeiro conflito, o tenente se dirige aos *Jets* chamando-os por rapazes, enquanto se dirige aos *Sharks* como porto-riquenhos. Ao invés de averiguar a causa e os responsáveis pela briga, Schrank pergunta a Baby John (membro dos *Jets*) qual dos porto-riquenhos o havia agredido. O tenente mostra sua intolerância para com os imigrantes e apoio aos ‘nativos’ em sua limpeza étnica quando afirma que sabe que uma grande briga entre os rivais ocorrerá e que estará ao lado dos *Jets*: “Estou do lado de vocês. Quero tudo limpo e vocês podem ajudar. Até dou uma mão se o negócio engrossar” (77’ 44”)<sup>24</sup>.

Wise utiliza as cores com grande propriedade no filme. Podemos destacar o uso de tons cinza e escuros para caracterizar as quadras poliesportivas, os prédios habitacionais e os muros decadentes. No entanto, é na caracterização das personagens que as cores assumem contornos significativos. A primeira aparição de Bernardo mostra sua descendência latina: o rapaz veste uma camisa vermelha e uma calça preta. O baile é seccionado em cores, realçando a inimizade entre as gangues: enquanto os *Jets* vestem roupas em tons de amarelo, laranja e azul claro, os *Sharks* abusam dos tons de roxo, vermelho e azul marinho. Na primeira cena em que a protagonista Maria aparece, a vemos suplicar a Anita, namorada de seu irmão

---

<sup>24</sup> “Look, fellas, I’m for you. I want this beat cleaned up, and you can do it for me. I’ll even lend a hand if things get rough”.

Bernardo, para que faça um decote de um centímetro maior no vestido com o qual ela pretende ir ao baile. A jovem também mostra seu descontentamento com a cor do vestido – queria que fosse vermelho, ao invés do branco, que considera “para bebês”. Ela é obrigada a se submeter à vontade do irmão para poder ir dançar. No dia seguinte, porém, ao decidir romper com tal submissão, ela vai ao encontro de Tony para fugirem juntos trajando um vestido vermelho e um cachecol preto. Obviamente, tais cores evocam, além do rompimento com a obrigação parental, a essência latina da jovem, conforme fora mostrado anteriormente nos trajes de seu irmão.

A imagem da cruz estará presente não somente na película de Wise, mas também nas de Zeffirelli e Luhrmann. Em Wise, a cruz evoca a presença dos porto-riquenhos – conhecidos por sua religiosidade – Bernardo ou Maria. O primeiro encontro de Bernardo com seus desafetos, os *Jets*, ocorrerá na frente da casa paroquial *St. Matthew* cujo crucifixo se encontra logo acima da porta de entrada. Maria sempre usa um pequeno e delicado pingente em forma de crucifixo – um motivo que será mais tarde retomado por Zeffirelli ao caracterizar Julieta, e por Luhrmann, ao carnavalizar a cruz de maneira generalizada no filme. A última ocorrência da cruz se dá de maneira singela. Ao encenarem seu casamento na loja de noivas, Maria e Tony se ajoelham como se estivessem diante de um altar. Seguindo no mesmo estilo fantasioso e improvisado é mostrado ao fundo uma cruz formada pelas divisórias de uma janela redonda, imprimindo desse modo o caráter religioso no faz-de-conta.

O filme *Amor Sublime Amor* também se destaca por transmutar algumas das funções das personagens shakespearianas. A função exercida pelo Príncipe na peça, a de exigir a ordem e a suspensão da rixa, sofre um desdobramento no filme

de Wise, sendo exercida pelo Tenente Schrank e o Oficial Krupke. Anita, a namorada de Bernardo no filme, acumula duas funções: a primeira é a de confidente de Maria (um papel equivalente à Ama de Julieta) e a segunda é a de mensageira. Anita mente aos *Jets* dizendo que Maria havia sido assassinada por Chino, que exerce a função de Páris – a de ser rival de Tony. Porém, ao contrário do que ocorre na peça, é o rival que mata o protagonista. O líder dos *Jets*, Riff, exerce as funções de Mercúcio. No entanto, ao invés de provocar seu oponente, Bernardo, chamando-o de “Rei dos Gatos” (III.1.76), Riff se dirige a sua própria gangue da seguinte forma: “Gatunos, vamos à briga” (20’ 14”)<sup>25</sup>. As funções dos Capuletos e Montéquios são realizadas pelos membros das gangues, *Jets* e *Sharks*. A presença parental é desnecessária, conforme afirma Riff: “Sem a gangue, você é órfão” (25’ 04”)<sup>26</sup>.

Wise se inspira nos textos de Da Porto, Bandello e Brooke para criar a cena do baile em que os participantes realizam uma dança que se dá em forma de dois círculos concêntricos, no qual as mulheres se concentram no círculo interno e os homens no círculo externo. Zeffirelli, conforme mencionado anteriormente, aproveitará todo esse material para elaborar a belíssima cena em que a Senhora Capuleto aparece dançando ao lado de Teobaldo e Páris.

#### 4.1.1 A transformação do religioso em confidente unilateral

O filme de Wise reflete o mundo jovem, realçando principalmente a característica adolescente de resolver os problemas e situações entre eles mesmos. Com base na premissa de que nenhum adulto os entenderá, os jovens do filme se mostram desconfiados em relação a qualquer interferência das únicas pessoas

---

<sup>25</sup> “Okay, cats, we rumble”.

<sup>26</sup> “Without the gang you’re an orphan”.

maiores de idade mostradas na película – e eles têm inúmeras razões para isso: Tenente Schrank e Oficial Krupke são obrigados a conter a violência no bairro, porém, eles também são movidos pelos preconceitos étnicos que governam as relações entre os *Jets* e os *Sharks*. Doc, nosso objeto de estudo, apesar de bem-intencionado, nada faz efetivamente para deter a tragédia. Doc não percebe que, em se lidando com jovens, não basta apenas querer entendê-los: é preciso fazer alguma coisa. Tenente Schrank alude a isso quando diz: “Quero ver você tentando manter esses vagabundos na linha” (79’ 01’’) <sup>27</sup>.

A primeira menção a Doc no filme é feita pelo seu funcionário, Tony. Sabemos o quanto ele é estimado pelo jovem quando este se reporta ao líder dos *Jets*: “Tudo é importante, Riff. Você, eu, o cara legal pra quem trabalho” (23’ 24’’) <sup>28</sup>. O diálogo entre Tony e Riff contém uma importante menção a uma das falas de Frei Lourenço (II.3.5-6) <sup>29</sup>, transformada a fim de revelar a intensidade da amizade entre os jovens:

*Riff*: Do ventre ao túmulo?

*Tony*: Do nascer ao morrer. (23’ 03’’) <sup>30</sup>

Doc aparece em cena pela primeira vez à noite, na porta de seu estabelecimento comercial, onde os *Jets* se reuniam. Ele está recolhendo jornais e avisa aos membros da gangue sobre o toque de recolher. Aqui vemos a primeira das muitas contradições do comerciante: ele os convida para entrar, indicando com a cabeça para que o sigam, apesar de seu aviso inicial. Riff é o primeiro a entrar e logo comunica que a loja não será fechada naquele momento. Doc não se opõe,

---

<sup>27</sup> “Well, you try keeping hoodlums in line and see what it does to you”.

<sup>28</sup> “Everything is important, Riff. You, me, the sweet guy I work for”.

<sup>29</sup> “A terra, mãe da natureza, é também seu túmulo. A mesma terra que lhe serve de sepultura é útero.”

<sup>30</sup> “Riff: Womb to tomb? / Tony: Birth to earth”.

provavelmente porque como comerciante não deveria recusar qualquer tipo de clientes. No entanto, o que se destaca é a maneira com que o comerciante lida com a notícia de que seria realizado um conselho de guerra em seu estabelecimento, e que o inocente Baby John não se dá conta da ironia de Doc:

*Riff:* Temos um conselho de guerra aqui.

*Doc:* O quê?

*Baby John:* Pra estabelecer as armas. Vamos nos reunir com eles.

*Doc:* Armas. Não podem jogar basquete? (70'42")<sup>31</sup>

Doc tenta mostrar aos *Jets* que o objeto de sua rixa com os *Sharks* – um pedaço da rua – não tem importância. Ele chega a ser enfático a esse respeito, ao afirmar que tal coisa interessa apenas a marginais, mas logo volta ao seu tom de voz característico, realçando sua apatia e descrença. O comerciante tenta ainda dar conselhos e procura relatar como as coisas eram quando tinha a idade dos *Jets*, mas é interrompido por Action. O jovem, em uma atitude típica adolescente, replica que ninguém sabe como é ter a sua idade. Doc perde a paciência com Action e é duro com ele, fazendo uso do duplo significado da palavra *dig*. Action a usa no sentido de entender profundamente, ou como é melhor expressado, na forma da gíria 'sacar'. Doc aproveitará a oportunidade para alertar sobre o perigo mortal do uso da violência. O discurso entre Action e Doc também pode ser entendido como uma prefiguração:

*Action:* Precisam ficar ligados para sacarem a nossa!

*Doc:* Vou sacar você na cova, antes do tempo. (71' 21")<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> "Riff: Listen, we got a war council here. / Doc: A who? / Baby John: To determine weapons. We gonna set up a mix with the P.Rs. / Doc: Weapons. You couldn't play basketball?"

<sup>32</sup> "Action: And the sooner you creeps get hip to that, the sooner you'll dig us! / Doc: I'll dig you in an early grave, that's what I'll dig."

Com a chegada dos *Sharks* ao estabelecimento, Riff ordena a Doc que sirva Coca-cola para todos e, como os porto-riquenhos não aceitam, o líder dos *Jets* manda o comerciante se ausentar de seu próprio estabelecimento. Subserviente, Doc obedece às ordens de Riff. Ele só retorna ao ouvir Tony que, sem saber da reunião, chega procurando pelo patrão.

A loja de Doc reflete sua ambiguidade. O estabelecimento é dividido em dois ambientes: a parte da frente é clássica e sofisticada, sendo toda revestida em madeira. Nela encontramos armários com prateleiras, bancada e banquetas, caracterizando uma típica loja de conveniências. A parte dos fundos se mostra mais desleixada, com um ar de obra inacabada. Suas paredes, com o reboco a mostra, contêm rabiscos e pichações, com os nomes de membros dos *Jets*. Encontramos mesas com cadeiras e mobiliário próprio para o entretenimento juvenil: *jukebox*, alvo para dardos e uma mesa de *pinball*. É nesse ambiente que *Jets* e *Sharks* se reúnem para o conselho de guerra.

Com a chegada do Tenente Schrank à loja, todos simulam um ambiente de confraternização. No entanto, o comentário de Doc contrasta com o que é apresentado: “Boa noite, tenente. Eu e Tony estamos fechando” (78’ 28”)<sup>33</sup>. Schrank também usa a ironia para se aproximar dos jovens, dizendo que está emocionado em ver o quão rapidamente eles seguiram seu conselho (a respeito de fazerem as pazes).

A impotência de Doc perante a situação de violência instaurada no bairro – refletida também em sua loja – chega ao seu ápice quando o tenente, sem nenhuma intenção de pagar pelo que consome, pega um chocolate e pergunta se o comerciante se importa (“*Do you mind?*”). Mais uma vez Doc usa o jogo de palavras,

---

<sup>33</sup> “Evening, lieutenant. I and Tony was just closin’ up.”

dessa vez *mind* significando pensamento, para revelar seu estado de espírito: “Eu não. Sou o tonto do pedaço” (75’ 44’)<sup>34</sup>.

Quando finalmente estão sozinhos, Tony revela ao patrão que está apaixonado. Doc, então, entende a razão pela qual Tony havia interferido no conselho de guerra de modo que na luta não fosse usada nenhum tipo de arma: ele havia se envolvido com uma jovem porto-riquenha. O comerciante expressa seu temor pelos dois. A loja é, finalmente, fechada e os dois seguem rumos opostos.

A personagem Doc só aparecerá novamente depois da briga entre os rivais que vitimou Riff e Bernardo. Sabemos, pelos *Jets*, que Tony está escondido nos fundos da loja e que Doc está juntando todo o dinheiro que possui para tornar possível a fuga de Tony – assassino de Bernardo. Anita aparece na loja para dar o recado de Maria a Tony, mas é impedida pelos *Jets*, que desconfiam dela. Depois de insistir em falar com o protagonista, ela é quase estuprada. Doc chega a tempo de salvar a moça que, furiosa, decide entregar uma mensagem falsa: ela inventa que Chino descobriu o relacionamento entre Tony e Maria e a matou. O comerciante, indignado com o ato dos *Jets*, exclama antes de expulsá-los dali: “Vocês não têm limites? Vocês são a maldade do mundo” (135’ 22’)<sup>35</sup>.

Doc vai até o esconderijo de Tony munido não apenas com o dinheiro reunido, mas também com a notícia da morte de Maria. No entanto, o comerciante não consegue contar porque Tony o interrompe, compartilhando com ele seus planos de possuir uma família feliz e numerosa ao lado de Maria. O patrão, consternado com o destino violento e inesperado de seu funcionário, o esbofeteia para que ele volte à razão – assim como acontecerá no fim de Zeffirelli quase oito anos mais tarde. A indignação de Doc ainda se faz presente por meio da expressão

---

<sup>34</sup> “Not me. I have no mind. I’m the village idiot.”

<sup>35</sup> “When do you kids stop? You make this world lousy.”

gestual da personagem – punhos cerrados – e dos diálogos que seguem, ainda incompreensíveis para Tony, pois este nada sabia a respeito da ‘morte’ de Maria:

*Doc:* acorde! Só assim vocês entendem? Fazendo o que fazem? Estourar como cano de água quente?

*Tony:* O que deu em você?

*Doc:* Por que vivem como se estivéssemos em guerra? Por que vocês matam? (136' 30")<sup>36</sup>

As coisas só se esclarecem quando Doc revela a Tony que Maria foi morta por Chino. Desesperado, o jovem sai de seu esconderijo à procura do assassino de sua amada. Doc e Tony não voltarão a se encontrar. A última participação do comerciante se dá na cena final, em que todos – *Jets*, *Sharks*, Tenente Schrank, Oficial Krupke e Doc – rodeiam o corpo de Tony e da sofrida Maria, que chora junto ao corpo sem vida de seu amado, mas não se mata.

O diretor de *Amor Sublime Amor* constrói a personagem Doc retirando quase todas as funções narrativas atribuídas ao Frei Lourenço de Shakespeare: realizar o casamento secreto, elaborar o plano da falsa morte de Julieta (resgatada pela personagem Anita), preparar o sonífero, enviar carta a Romeu explicando seu plano (por intermédio de Frei João), liderar o cortejo fúnebre de Julieta e aguardar o despertar da jovem na tumba dos Capuletos. A única função preservada por Wise é a de confidente de Tony (Romeu). Além desta, Doc ainda acumula a função de Baltazar, visto que ele transmite a Tony a notícia sobre a morte de Maria. O resultado é uma modificação estrutural da personagem.

Na peça shakespeariana o papel do religioso é central, suas ações estão intrinsecamente ligadas ao desenrolar da tragédia. No filme de Wise, porém, ao

---

<sup>36</sup> “Doc: Wake up! Is this the only way to get through to you? Do just what you all do? Bust like a hot water pipe? / Tony: What’s got into you? / Doc: Why do you kids live like there’s a war on? Why do you kill?”



transformar o frei em confidente, suas ações são levadas para a margem da história. Doc é, então, constituído como uma personagem secundária. É importante ainda ressaltar que a exclusão do caráter religioso na criação da personagem indica a inexistência da fé entre a juventude americana da época.

#### 4.2 *ROMEU E JULIETA*, DE FRANCO ZEFFIRELLI: MUDANÇA DE ÊNFASE E DIMINUIÇÃO DO POTENCIAL TRÁGICO

Dentre todas as adaptações da história dos jovens amantes, a película *Romeu e Julieta*, dirigida por Zeffirelli em 1968, sempre foi considerada como a mais “fiel” por alguns puristas por considerarem que grande parte das falas do texto de Shakespeare havia sido mantida pelo diretor italiano. Porém, os números das estatísticas, contidas no Anexo XI (p. 172), desmitificam tal idéia. Zeffirelli verbaliza muito pouco do texto do bardo, apenas 36,9% das falas da peça, conforme indica a tabela contida no anexo mencionado acima.

Uma das grandes dificuldades ao se transpor uma peça de teatro para o meio fílmico é a de condensar o enredo, processo que normalmente envolve cortes. Os diretores de cinema podem optar pela simples supressão do texto ou ainda transformá-lo em imagens, cujo objetivo é fornecer maior agilidade ao filme. Além de realizar os dois processos acima mencionados, o diretor italiano ainda altera a ordem de diversos diálogos da peça de Shakespeare, a fim de aumentar a velocidade das cenas. O estilo cinematográfico de Zeffirelli possui ainda, segundo Hindle (2007, p. 173), três aspectos-chave: o uso constante de *close-ups*; cortes rápidos e tomadas panorâmicas, e uma clara preferência pela ação em detrimento ao diálogo. Hatchuel (2004, p.59) mostra como o movimento da câmera consegue captar de forma não verbal o sentimento imbuído em uma passagem, como, por exemplo, a

dor e o sofrimento sentidos por Romeu e Julieta no momento da partida de Romeu para Mântua.

Alguns dos cortes realizados pelo diretor possibilitam uma nova leitura acerca de diversos personagens. A vulgaridade da Ama, por exemplo, continua a ser um traço marcante, porém somente quando ela se encontra entre personagens masculinos, como na cena em que ela é assediada na praça por Mercúcio e seus amigos. Entretanto, as falas picantes do diálogo da Ama com Julieta são omitidas, talvez, com o intuito de preservar a aura romântica e ingênua da protagonista do filme.

Zeffirelli caracteriza Mercúcio como um verdadeiro *clown*. E, embora seu duelo com Teobaldo seja marcado por uma belíssima coreografia de luta, não conseguimos levar a sério sua intenção de matar seu oponente, apesar das graves consequências decorridas do embate. Anderegg expressa essa opinião quando diz:

Quando a violência mortal é deflagrada, todos ficam chocados – Teobaldo se surpreende ao ver sangue em sua espada. A idéia de que ninguém acredita que Mercúcio, um *clown* inveterado, é realmente ferido é muito boa, mas Zeffirelli a sustenta por muito tempo. (ANDEREGG, 2004, p.67)

No filme de Zeffirelli, algumas falas são atribuídas a outras personagens. A Senhora Capuleto, por exemplo, profere três linhas que Shakespeare havia destinado ao Senhor Capuleto:

SENHOR CAPULETO - Muito bem dito, amigos! Não passas de um frangote. Vai-te. Cala-te, ou... Mais luz, mais luz! Que vergonha! Sei o que fazer para calar-te. Ora... Alegria, meus amigos. (I.5.85-7)<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Sempre que o texto de Shakespeare for utilizado como texto fílmico nas versões de Zeffirelli e Luhrmann, os fragmentos shakespearianos serão reproduzidos em tradução de Beatriz Viégas-Faria (listada na bibliografia), assinalados pelos números das linhas.

O crítico Jack J. Jorgens observa o que essa substituição revela sobre a mãe de Julieta:

No baile aprendemos mais sobre o conflito entre a Senhora Capuleto e seu marido. Ele é um *nouveau riche*, que não possui o polimento e o refinamento de seus convidados, enquanto ela é uma filha da velha aristocracia, embaraçada por seu *gauche*, seu esposo gregário, encoberta positivamente em sua ironia ao repreender Capuleto e Teobaldo por discutirem no baile (com um sorriso de anfitriã: '*well said my hearts!*'). (JORGENS, 1991, p.83)

Zeffirelli também faz uma inversão engenhosa: é Romeu quem observa a sagacidade de Mercúcio, e não o contrário, como ocorre na peça do bardo em II.4.80: "Teu humor está meio amargo, na verdade mais para molho picante". Realmente cabe a Romeu, que sempre se apresentou melancólico e apático, comentar sobre o modo sagaz de Mercúcio que, tanto na peça quanto no filme sempre se mostrou como tendo uma "língua afiada".

A característica mais marcante do filme de Zeffirelli é seu apelo fotogênico. O diretor italiano consegue, por meio de ferramentas não verbais como o gesto, o movimento corporal, o toque, o olhar, a música e o efeito de se agradar aos olhos, colocar em imagens não somente as palavras, mas as relações que o texto de Shakespeare mantém, como os oxímoros, as metáforas, entre outros.

Em muitos momentos, mesmo preservando o texto de Shakespeare, Zeffirelli insere imagens que expandem o entendimento das passagens do bardo. A linha I.2.13, "pois essas casaram-se cedo demais e cedo demais tornaram-se mães, e isso as estragou", proferida pelo Senhor Capuleto, por exemplo, no texto de Shakespeare serve para reforçar a característica de pai protetor da personagem. No filme, porém, ao inserir uma tomada em *close* da Senhora Capuleto olhando com desdém para seu marido, a mesma frase obtém novo sentido. Vemos, novamente, o

Senhor Capuleto como um pai protetor, mas agora tendo o cuidado para que sua filha não cometa os mesmos erros que seus pais, casando-se cedo demais.

O contraste entre claro e escuro, tão marcante em Shakespeare, também é mostrado na obra de Zeffirelli. Após a noite de núpcias, o quarto de Julieta é mostrado em tons claros, simbolizando a pureza de um amor recém-concretizado. Encontramos no quarto da jovem a luminosidade trazida pelos raios de sol, paredes claras, cortinas e colcha bege, assim como sua camisola branca. É nesse mesmo ambiente que Julieta recebe a notícia do assassinato de Teobaldo por Romeu e de seu eminente casamento com Páris. O desespero toma conta da jovem, que pede conselhos à ama. O conselho que Julieta recebe não é aquele que ela espera. A porta fechada pela ama, ao sair do quarto, põe fim às esperanças da jovem. A cena a seguir possui uma simbologia profunda: uma porta se abre, no meio da escuridão – é a solução, arriscada e impetuosa, encontrada para se livrar do casamento com Páris e viver ao lado de Romeu. Jorgens (1991, p. 81-2) oferece uma interpretação diferente a respeito das cores claras. Ele observa que um dos *motifs* centrais do filme é o tecido branco simbolizando a morte, que aparece no lenço de Mercúcio, no véu da Ama, nos lençóis e cortinas do quarto de Julieta e nos lençóis que envolvem os corpos na tumba dos Capuletos.

Um dos *leitmotifs* usados por Zeffirelli é a imagem da cruz, que será resgatado por Luhrmann em forma de paródia. No filme, Julieta é mostrada pela primeira vez como uma jovem inocente. No entanto, essa imagem da inocência desaparece completamente ao vermos a protagonista no baile, com um vestido vermelho chamativo adornado com um pingente imenso em forma de crucifixo. O objetivo de Zeffirelli não é apenas o de criar um figurino para que Julieta se

sobressaísse dos demais participantes no baile dos Capuletos, mas também mostrar o poder de sedução da mulher presente no corpo da menina.

A contemplação do crucifixo existente na nave da igreja é significativa no filme em dois momentos distintos, a partir dos quais ações importantes ocorrem. Frei Lourenço só concorda em realizar o casamento entre os jovens após contemplar a cruz e antever a pacificação entre as famílias. Também na nave da igreja, o hesitante Romeu só se dirige ao altar depois de um breve momento de contemplação da cruz.

A cruz também é utilizada nos dois cortejos fúnebres no filme. Na falsa morte de Julieta, Frei Lourenço aparece liderando o cortejo, carregando uma cruz. Sua posição – a frente do corpo e dos demais amigos e familiares da jovem – não se deve apenas a sua função, como religioso. A presença do frei reforça sua intenção em convencer a todos sobre a morte de Julieta. É segurando o símbolo da morte que o orquestrador do plano, valendo-se de sua reputação, reafirma o estado da jovem.

A última cena do filme é menos enfática em relação à cruz. O cortejo com os corpos dos amantes se dirige às escadarias da igreja matriz, que se localiza na praça central de Verona. E é de lá que o Príncipe expressa sua cólera: “fomos todos punidos!” (V.3.294). Nesse momento, quando é constatado o desperdício das vidas dos jovens, os corpos de Romeu e Julieta são mostrados, tendo ao fundo a cruz, que se encontra dentro da igreja.

#### 4.2.1 Um Frei Lourenço mais bem intencionado ou mais dissimulado?

As considerações críticas de Holmer oferecem vasto material para a análise de Frei Lourenço. Seus comentários a respeito da adaptação de Zeffirelli também podem perfeitamente ser utilizados para a adaptação de Luhrmann, visto que os dois diretores possuem muitas semelhanças em seu enfoque no que diz respeito à personagem Frei Lourenço.

Segundo Holmer (2002, p. 163), a versão de Zeffirelli não consegue fazer uma boa interpretação em relação à ênfase dada por Shakespeare na filosofia moral e retórica do paradoxo para o gênero da tragédia. Para ela, tais elementos já são encontrados no poema de Brooke, mas o bardo amplia o âmbito de significações ao mostrar os usos e abusos da natureza humana. A crítica ainda continua:

Muitas das modificações cruciais de Zeffirelli prejudicam as próprias modificações de Shakespeare feitas a partir do poema de Brooke. Apesar do brilhantismo geral do filme, algumas vezes o filme ironicamente se aproxima mais do poema de Brooke do que da peça de Shakespeare, especialmente quando se trata da relação Romeu- Frei Lourenço. (HOLMER, 2002, p. 164)

De acordo com a crítica (2002, p. 164), Zeffirelli ao evitar a dificuldade retórica e enfatizar sentimentos passionais às custas de pensamentos filosóficos, corta o solilóquio de Frei Lourenço – que é a parte filosófica central da peça – e, com isso, corta o significado simbólico e o potencial trágico do frei, assim como as entradas de Romeu para essa cena, sacrificando a imagística paradoxal e temas que Shakespeare criou para esse momento. Ela ainda conclui dizendo que “como resultado, Zeffirelli diminui a estatura de Romeu como protagonista trágico e subestima a importância do papel filosófico do frei na peça” (HOLMER, 2002, p. 163).

Na opinião de Holmer (2002, p. 163), as omissões de Zeffirelli tendem a simplificar a textura trágica da peça. Para ela, a visão negativa que Zeffirelli tem

acerca do frei revela muito sobre a maneira com que ele adapta o texto, principalmente em relação à primeira e à última aparição do religioso. A crítica justifica sua afirmação citando o próprio Zeffirelli:

A personagem Frei Lourenço desintegra e o faz bem. Ele é apresentado no começo como um homem que acredita em drogas, feitiços e mágica. Ele acredita que as respostas para a vida se encontram nesses tipos de solução. Ele é um homem assombrado por uma idéia errada... Ele é punido no final porque a poção que ele dá a Julieta o acerta como um *boomerang*... Na verdade, ele comete um erro atrás do outro. Ele deveria ter levado as duas crianças até as famílias e o Príncipe, e dito: 'É isso aí. Eu os casarei em público, na praça.' Tudo teria se acertado... A tragédia consiste no fato dessas crianças terem acreditado tão genuinamente. (ZEFFIRELLI citado por HOLMER, 2002, p.172)

É interessante observar que, ao priorizar o sentimentalismo no filme em detrimento da filosofia moral e da retórica do paradoxo, é o próprio diretor italiano que é atingido pelo efeito *boomerang*: ao cortar substancialmente as falas de Frei Lourenço, o diretor, ao invés de reduzir, fornece ainda mais indícios a respeito da ambiguidade do frei. E, embora Zeffirelli tenha um péssimo conceito sobre o frei, ele, ironicamente, acaba por criar uma personagem rica, revelando nuances fascinantes, como veremos a seguir.

É interessante observar que no filme do diretor italiano, apesar do discurso preconceituoso de Zeffirelli, a personagem Frei Lourenço sofreu processos de condensação semelhantes às demais personagens da peça. Isso pode ser confirmado pelos números de linhas preservadas da peça de William Shakespeare: enquanto a média da peça é de 36,9% de preservação, Frei Lourenço conta com 36,1%, conforme a tabela do Anexo XI (p. 172).

A *performance* de Milo O'Shea como Frei Lourenço é marcante no filme, pois explicita, muitas vezes, de modo não-verbal, a contradição inerente à personagem. Anderegg observa a esse respeito:

O frei na *performance* de Milo O'Shea exhibe explicitamente o modo contraditório com que Shakespeare concebeu sua personagem. Frei Lourenço é um trapalhão bem-intencionado ou um manipulador sinistro? Ele é movido por considerações de religião, vaidade ou por mera conveniência? Shakespeare dá ao frei um discurso explicativo longo, cortado em todas as versões fílmicas em parte por causa de sua extensão e posicionamento aparentemente anti-climático, mas também por seu efeito duplo de chamar a atenção para suas maquinações ao mesmo tempo em que ele se desculpa pelas conseqüências (“eu próprio por mim condenado e absolvido”, V.3.227). Inconsistente em um mundo de ação, o frei, na *performance* de O'Shea, é alternadamente solidário e sinistro. No final, a figura mais compreensiva com os jovens acaba desacreditada. (ANDEREGG, 2004, p.70)

A primeira participação do frei no filme, assim como na peça, ocorre na madrugada do baile, quando Romeu pede sua ajuda para se casar com Julieta. Zeffirelli mantém 42,6% das linhas proferidas nessa cena.

No filme, a descrição do ambiente se dá por tomadas amplas, mostrando a vista do campo, de um plano alto, com resquícios de serração típicas da madrugada. A câmera delimita o espaço mostrando um pequeno terreno cercado, anexo à igreja, com plantas e flores. Ouvem-se sinos tocando ao longe, indicando, talvez, a chamada para a primeira missa matinal. Somente, então, nos é mostrada a figura do religioso, caracterizado como um frei franciscano, que se encontra agachado entre as plantas e flores, procurando por algo em especial e, ao encontrar a flor que procura, retira-a com cuidado. Nesse momento, ele olha satisfeito para o céu, possivelmente agradecendo pela colheita que acabara de fazer.

O religioso se alegra com a chegada de Romeu. O tom paternal e carinhoso com que o frei diz as linhas II.3.35-8 – “Portanto, o fato de teres chegado aqui tão



cedo dá-me a certeza de que estás enfermo. Ou, se não é esse o caso, então, agora sim, estou certo: nosso Romeu nem chegou a deitar-se essa noite passada” – sugere a leniência de Frei Lourenço ao aprovar o comportamento de Romeu, que havia passado a noite em claro. A câmera muda de ângulo de modo a captar somente o rosto do frei no momento em que Romeu diz amar a filha de Capuleto: o religioso segura Romeu pelo braço, assustado e perplexo com tal revelação. Ele fica indignado com o jovem e afasta-se dele, descendo as escadas do prédio anexo ao jardim. Vemos então uma nova atitude do frei: seu tom de voz e sua expressão corporal mostram agressividade, principalmente ao ser solicitado para celebrar a união dos jovens, deixando claro, dessa forma, que não aprova tal situação.

Romeu acompanha o frei, ajudando-o a carregar seus cestos de flores e plantas, e ambos adentram o pátio da igreja. É então que Frei Lourenço vê a imagem de Jesus crucificado no corredor central do prédio. Ao mesmo tempo em que ouvimos o canto gregoriano *Salve Regina*, é feito um *close* do rosto do frei, que sem tirar os olhos da cruz, diz:

FREI LOURENÇO – [...] Mas vem, meu volúvel rapaz, vem comigo. Em um aspecto serei teu assistente: essa aliança pode ser feliz – a ponto mesmo de transformar o rancor das duas famílias em puro amor. (II.3.85-88)

A segunda cena em que Frei Lourenço aparece – a do casamento de Romeu e Julieta – é a que retém o maior número de falas do religioso: 78,9%. E, embora o alto índice de permanência do texto de Shakespeare possa sugerir que Zeffirelli tenha retido muito do texto teatral, profundas e significativas alterações ocorrem no filme. Primeiramente, o casamento ocorre dentro da igreja, diante do altar, ao contrário do que sugere Romeu à Ama em II.4.178-9: “E na cela de Frei Lourenço ela deverá se confessor e casar”. O encontro entre Romeu e Julieta é

marcado por beijos intensos e demorados, e é com dificuldade que o religioso os aparta. Na peça de Shakespeare, não há nenhuma indicação ou sugestão de que algo semelhante poderia ter ocorrido na cela do frei, até mesmo porque no palco elisabetano um rapaz faria o papel de Julieta, fato que comprometeria a atuação romântica do casal. No filme, o religioso conduz a jovem pela mão até o altar. O protagonista só se junta à Julieta depois de repetir o mesmo gesto contemplativo que seu confessor espiritual havia realizado naquele mesmo dia, horas antes. Somente então Romeu se encaminha para o altar a fim de que seu casamento seja realizado.

É colocando a estola sobre seu hábito franciscano e de posse do Sacramentário que Frei Lourenço se encontra pronto para realizar o matrimônio. O religioso faz o sinal da cruz e é seguido pelo casal. É inserida uma música clássica de fundo, de modo que nenhum diálogo ocorre. Romeu e Julieta são mostrados compenetrados e respeitosos. As tomadas da câmera são feitas enquadrando o casal, passando pelo frei e retornando a eles.

Zeffirelli mantém 42% das falas do religioso em sua terceira aparição. A cela do frei é caracterizada com paredes, piso de pedras e colunas em estilo romano. A iluminação, feita por velas, realiza um interessante jogo de sombras que reforça a aura sombria e apavorante que ronda o protagonista naquele momento incerto. O predomínio de cores escuras, principalmente do cinza, dá o acabamento final para a atmosfera angustiante.

O diretor italiano utiliza uma interessante simbologia ao mostrar o laboratório de Frei Lourenço: a bancada de pedra, que é usada como laboratório, se parece com um altar religioso, e é sobre essa base (religiosa) que encontramos os conhecimentos das três maiores linhas de pensamento do frei: para a composição

do campo das artes mágicas, temos todo o tipo de vidros que são usados para destilação e outros procedimentos químicos; livros, representando o conhecimento ocidental e teológico; e velas, que aqui simbolizam a superstição e a cultura popular.

As controversas atitudes do frei também aparecem na película: mesmo amedrontado quando batem à sua porta, ele tenta esconder Romeu, colocando-se na sua frente. Este gesto paternal é encoberto pela sua frieza em relação ao rapaz: o frei se apresenta distante de Romeu, que está aos prantos. Surpreendentemente seu consolo se volta para a Ama, que chora ao ver o estado lastimável em que o protagonista se encontra. Por outro lado, o religioso está atento a Romeu: quando o jovem inesperadamente pega uma faca para se matar, Frei Lourenço é rápido. Após uma breve luta corporal, o frei consegue tirar a arma das mãos do protagonista.

Com a tentativa de suicídio de Romeu, o comportamento do frei se modifica mais uma vez. Ele se mostra ríspido e enérgico com o jovem, repreendendo-o severamente. Depois de jogar para o lado a faca com a qual Romeu queria se matar, puxa o jovem com força, fazendo-o se levantar, ao mesmo tempo em que diz “ergue-te, homem” (III.3.134). Quando este se coloca de pé, o frei o agride e o coloca, literalmente, contra a parede. Romeu, então, acuado, escuta o religioso lhe falar sobre a sorte que tem. Ainda de maneira ríspida, o frei o aconselha a procurar Julieta. O semblante do religioso só se modifica quando este, ao falar do futuro, imagina Romeu obtendo o perdão do Príncipe para retornar a Verona. O frei, então, finge escrever ao mesmo tempo em que observa Romeu em seu laboratório. O jovem beija a mão do religioso, que volta a mostrar seu semblante paternal habitual, encorajando, com um movimento da cabeça, o protagonista a partir. A câmera, então, capta o rosto de Frei Lourenço, sorridente.

Sua quarta aparição preserva cerca de 53,6% das linhas de Shakespeare e também se dá nas dependências da igreja. O religioso é mostrado ao lado de Páris com a mão no queixo, em sinal de preocupação. Suas mãos revelam agitação e nervosismo: ele as esfrega constantemente, além de passá-las sobre a sua barriga. Seu semblante se torna mais sério ainda quando Julieta interrompe sua conversa com Páris, e seu olhar temeroso se alterna entre a jovem e seu pretendente.

Julieta busca refúgio em Frei Lourenço que adquire uma postura protetora mantendo-se na frente da jovem ao pedir a Páris que o deixe sozinho ela. Ele é atendido prontamente e observa a saída do pretendente da jovem que, ao ver-se livre da companhia de Páris, agarra-se na barra do hábito do frei desesperada, implorando por ajuda. Nesse momento, vemos pela primeira – e única – vez o terço franciscano junto à cintura do religioso.

As mãos do frei se colocam como em oração e seus olhos fixam-se em um ponto: o cesto de flores. Ele pega com delicadeza uma flor de dentro do cesto, acende uma vela e revela, de maneira lenta e calma, o seu plano. O sonífero é preparado na frente de Julieta, porém ele se mostra reticente ao entregar o frasco à jovem. Quando se encontra sozinho seu rosto se mostra aterrorizado e seus punhos e olhos aparecem cerrados, provavelmente em sinal de medo e apreensão. O contraste entre claro e escuro é mais uma vez sublinhado: com seu plano prestes a ser concretizado, ele apaga a vela que se encontra na bancada de seu laboratório. A fumaça e a escuridão produzem modificações em seu semblante, uma estratégia que pode ser considerada uma prefiguração da tragédia, tão presente nas falas da personagem na peça de Shakespeare. Hindle também observa o caráter premonitório dessa passagem quando diz: “uma ação que até ele mesmo percebe como sendo perigosamente simbólica” (HINDLE, 2007, p.174).

Outra observação importante em relação a essa cena diz respeito ao uso da flor. Na peça, o religioso usa a flor de alecrim como um elemento ambíguo, representando o casamento e a morte, realçando dessa maneira seu caráter multifacetado. Zeffirelli resgata a função da flor, assim como sua relação intrínseca com a personagem, fazendo com que seja usada como matéria-prima para o sonífero, realçando dessa forma a importância de sua simbologia.

O diretor italiano cria uma cena envolvendo a personagem Frei Lourenço a fim de substituir a cena V.2 em que Frei João (em Shakespeare) narra como não obteve sucesso em entregar a carta para Romeu. As tomadas do céu escuro, com o dia ainda por amanhecer, fornecem indícios de que é de madrugada. A câmera faz uma tomada fechada, enfocando apenas uma carta selada, passando de uma mão a outra. Em seguida, uma tomada aberta mostra o religioso entregar a carta a um outro frei, pertencente à mesma ordem religiosa, que se encontra de partida selando seu burro. Frei Lourenço então diz “entregue essa carta nas mãos de Romeu, em Mântua”, coloca a carta dentro da sela e tem sua mão beijada pelo outro frei, que no filme não recebe nome. Zeffirelli ainda irá nos mostrar, apenas através de imagens, todo o percurso de tal frei para entregar a mensagem a Romeu e como estes dois se desencontram.

O diretor também elimina a presença do frei na casa dos Capuletos no momento em que a família descobre que Julieta está morta (IV.5), fazendo-o participar apenas da procissão de enterro da jovem. Conforme mencionado anteriormente, o frei segue à frente do cortejo, segurando uma cruz. Ao colocarem o corpo de Julieta em frente à tumba dos Capuletos, o religioso, ao ver o rosto sereno da jovem, sorri, mas imediatamente se recorda do seu plano e volta a apresentar um semblante sério. Russell Jackson também faz menção a esse episódio ao comentar:

“Frei Lourenço [...] cai em si de que ele deve parecer apropriadamente solene” (JACKSON, 2007, p. 200). Ao sugerir que o religioso colocará o “corpo” da jovem na tumba dos Capuletos, Zeffirelli evoca a versão de Bandello.

A última participação do frei no filme preserva apenas 18,7% das sua falas. Ele reconhece Baltazar, servo de Romeu, e pede que este o acompanhe até a tumba dos Capuletos. Com a recusa deste, o frei entra apressadamente no jazigo, sozinho, levando consigo apenas um lampião. Ao adentrar, ele vê o corpo de Romeu próximo à Julieta. O frei coloca seu lampião no chão, se abaixa, abraça o corpo sem vida de Romeu e chora. O diretor substitui a fala do frei “A dama está se mexendo” (V.3.147) pela imagem correspondente. Ao perceber o despertar de Julieta, ele olha mais uma vez para o corpo de Romeu antes de ir ao encontro da jovem, lastimando o desperdício da vida do protagonista. Seu rosto se ilumina ao ver que Julieta está viva e em boas condições. Porém, ele não responde às perguntas insistentes da jovem acerca de seu marido.

Frei Lourenço auxilia Julieta a se levantar e, quando escuta um barulho externo, tenta dissuadi-la a sair dali o mais rápido possível. Os dois se preparam para sair quando Julieta se dá conta da presença do corpo de Romeu, que ainda estava sendo iluminado pelo lampião do frei. Nesse momento o religioso tenta forçar Julieta a sair da tumba com ele, mas ela se recusa. Ele se apavora com a aproximação do barulho que vem de fora e, repetindo a mesma fala por quatro vezes, com voz cada vez mais alta e mais tensa, encerra a sua participação no filme: “Eu não me atrevo a ficar aqui mais tempo” (V.3.159).

A releitura de Zeffirelli acerca de *Romeu e Julieta* lança uma nova luz sobre a personagem Frei Lourenço. Em Salernitano, a motivação do frei para ajudar os jovens amantes é exclusivamente pessoal, ou seja, a de ganhar dinheiro. Os

sentimentos contraditórios de Frei Lourenço – o bem-querer a Romeu e a fama obtida com a pacificação entre as famílias – funcionam, nas versões de Da Porto e Bandello, como combustível para a tragédia. Eles são elementos propulsores, que desencadeiam a tragédia. O poema narrativo de Brooke, à primeira vista, parece contar com uma motivação mais nobre: embora ainda se fale na pacificação entre as famílias, o frei parece não possuir nenhuma intenção em tirar proveito do crédito que ganharia. Na peça do bardo, a personagem Frei Lourenço deixa espaço para várias interpretações: ele é caracterizado como um ser multifacetado, cujas ações o levam a ser um co-participante da tragédia.

A coexistência do bem e do mal presente na personagem, tão marcada em Shakespeare, é suavizada na versão fílmica de Zeffirelli. A fala que melhor traduz a natureza do frei é cortada: “Mal-aplicada, a virtude transforma-se em vício, e o vício, pela ação, pode por vezes ser dignificado” (II.3.17-8); embora esteja presente em todas as suas atitudes. Ele faz aquilo que julga ser correto em sua mente e seu coração, porém as consequências de seus atos se revelam desastrosas.

A religiosidade é uma forte característica da personagem no filme: em momentos de tensão e indecisão, ele recorre à imagem da cruz. Sua comunhão com Deus também se dá pelos elementos da natureza, como o céu e as flores, para onde seus olhares se dirigem ao agradecer e ao procurar solução para seus problemas.

A personagem na versão de Zeffirelli nos toca por sua sensibilidade. Os diversos acontecimentos da história suscitam emoções no frei que podem ser explicadas pela sua relação quase paternal com Romeu. E, se por um momento sua agressividade com o protagonista (quando este é banido) assusta o espectador desavisado, ela é facilmente compreendida por aqueles que percebem a angústia e o desespero de um pai ao ver o sofrimento de seu filho. Ele age, principalmente, por

amor. No entanto, seus impulsos são contrabalançados pelo medo. Não sabemos ao certo a razão de seu temor: do rigor das leis de Verona, das famílias inimigas, do Clero, ou até mesmo de Deus. Ao mesmo tempo em que segue seu coração e participa cada vez mais da história de amor de Romeu e Julieta, ele se apresenta aterrorizado com as possíveis consequências e reviravoltas do amor clandestino. Sua última participação no filme é um bom exemplo disso. Conforme havia combinado com Julieta, ele está presente no despertar da jovem. Seu silêncio ao ser perguntado sobre Romeu, repleto de compaixão e sofrimento, é uma tentativa de preservar a jovem. É o medo que faz com que o frei mude de comportamento: ao ouvir a ronda, ele se apressa em sair da tumba, primeiramente com Julieta e depois sozinho, ao perceber que ela não irá acompanhá-lo. Por se encontrar aterrorizado, Frei Lourenço deixa de mostrar a Julieta o corpo de Romeu, assim como também não sugere que a jovem vá para um convento, como faz a personagem na peça (V.3.155-7).

#### 4.3 WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO+JULIET, DE BAZ LUHRMANN: UMA VERSÃO PÓS-MODERNA

Baz Luhrmann obteve grande repercussão não somente junto à mídia, mas também junto à crítica com a sua versão *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, de 1996. A intertextualidade presente na película de Luhrmann é rica e vasta, e seu alcance vai muito além das adaptações fílmicas anteriores ou obras consideradas clássicas. Hindle (2007, p.178) faz menção a isso quando observa que filmes pós-modernos, como é o caso do de Luhrmann, fazem referências a outros trabalhos, gêneros e estilos em forma de homenagem, paródia, imitação ou até mesmo duplicação inconsciente. Courtney Lehmann considera como parte essencial do



filme a intertextualidade apresentada e complementa: “desde o início, o filme de Luhrmann anuncia sua clara determinação através do *modus operandi* do pastiche, o significante quintessencial da estética pós-moderna” (2002, p.133).

O estilo de Luhrmann impresso na película foi classificado por muitos críticos como pertencente a um ‘estilo MTV’. No entanto, Anderegg faz uma importante ressalva a esse respeito, contrariando tal rótulo. Para ele, os vídeos musicais são estilisticamente arcaicos, com justaposições surreais, padrões de edição irracionais, entre outros, o que não é o caso do filme. E continua:

Luhrmann atrai uma rica gama de alusões e uma grande variedade de escolhas estilísticas que não podem ficar presas a um estilo condizente com a MTV. Nesse caso, as qualidades fotográficas do filme de Luhrmann coordenam com a *mise-en-scène*: um futuro que é na verdade um passado, um “ali” que é verdadeiramente um “aqui”, uma história que recentemente foi contada novamente, um efeito intensificado pelo modo com que Luhrmann prepara em etapas o sentido do destino e da presença presentes desde o início na peça. O que é mais pós-moderno em relação ao filme é sua confiança no modernismo e, em geral, seu resgate do passado para suas questões subjetivas e seu estilo. (ANDEREGG, 2004, p.74)

Essa relação entre passado e presente também se manifesta na linguagem utilizada no filme: Luhrmann retém a linguagem de Shakespeare, embora, assim como Zeffirelli, realize muitos cortes.

O diretor procura retirar do filme marcadores de tempo e de espaço a fim de prolongar o diálogo entre passado e presente o máximo possível. A pequena televisão, que remete às décadas de 1970 ou 1980, mostra uma história ocorrida no presente, apresentada por uma repórter que relata o prólogo como uma das chamadas de seu programa de notícias. Os modelos dos carros que Capuletos e Montéquios dirigem não são identificáveis. São retiradas a idade de Julieta (14 anos), o hiato de tempo entre os bailes de máscaras realizados pelos Capuletos (30

anos), referências às comemorações religiosas de Pentecostes, *Lammas*<sup>38</sup>, entre outros.

A inimizade entre as famílias é narrada pelos meios de comunicação, tais como a televisão, o jornal e até mesmo cartazes. Enquanto ouvimos o prólogo pela segunda vez, proferido agora por Frei Lourenço, em *voice over*, Luhrmann recorre ao *yearbook* para fornecer a idéia de que a rixa é antiga: vemos fotos das duas famílias, em lados opostos da página, com seus respectivos filhos ainda pequenos.

A película de Luhrmann declara abertamente sua relação mercantil com o mundo globalizado, definindo-se como produto deste e anunciando a si próprio. Segundo W.B. Worthen (2003, p.134), há uma ostentação a “Shakespeare” no campo visual do filme em placas, propagandas e rótulos de produtos. Com efeito, Shakespeare é mostrado como uma marca registrada, um item na cultura da mercadoria.

O primeiro confronto entre Capuletos e Montéquios ocorre no posto de gasolina, cujo nome sugestivo de Fênix – símbolo da renovação – antecipa seu desfecho: o de ser consumido pelas chamas. A logomarca do posto oferece incentivo à perpetuação da inimizade, que é prontamente atendida pelos rivais: adicione combustível ao seu fogo.

Luhrmann transforma o sonho de Romeu, “Tive um sonho essa noite” (I.4.50), em *déjà vu*, inserindo imagens do protagonista vestindo uma camisa floral azul – pertencente à Frei Lourenço – entrando na nave da igreja em luto, verificada na parte final do filme. A prefiguração também será usada na personagem de Frei Lourenço por duas vezes, conforme veremos no subcapítulo a seguir.

---

<sup>38</sup> Festividade antiga celebrada na Inglaterra, no dia 1 de agosto, durante o qual o pão obtido com a primeira colheita do trigo era consagrado na Missa em ação de graças.

Enquanto Zeffirelli apenas sugere o relacionamento incestuoso entre Teobaldo e a Senhora Capuleto, Luhrmann explicita tal fato. Além do beijo apaixonado no baile, o sentimento de Gloria Capuleto é revelado em duas situações distintas: ao deitar sobre o corpo já sem vida de seu sobrinho; e ao apropriar-se da fala de Capuleto na peça, “e eu também” (III.4.4), em que afirma o amor que nutria por Teobaldo. Em nenhum momento, Fulgêncio Capuleto parece abalar-se com a traição da esposa. O casamento infeliz dos dois é permeado pela traição de ambos os lados. Assim como a esposa, ele não faz questão de esconder seus relacionamentos extraconjugais, como quando é visto acompanhado por uma jovem desconhecida no baile.

É difícil concordar com Anderegg (2004, p.76), quando este afirma que Romeu e Julieta têm suas identidades correspondidas quando se encontram pela primeira vez, tendo o aquário entre eles. Romeu, sob efeito do *ecstasy*, se dirige ao aquário, pois os peixes que lá se encontram possuem cores vivas e chamativas, que criam um efeito psicodélico ao serem observados. Tal efeito é estendido com a ilusão ótica criada pela aproximação e afastamento do rosto de Julieta no vidro, dando continuidade ao delírio do jovem. Esse distanciamento do real demonstra a virtualidade com que o amor de Romeu e Julieta é embasado. O fato de a imagem distorcida de Julieta se tornar o objeto de sua paixão é apenas uma decorrência disso.

O mesmo crítico, no entanto, faz uma observação oportuna a respeito da protagonista. Segundo Anderegg (2004, p.79), a personagem Julieta retratada por Luhrmann lembra muito pouco a heroína de Shakespeare ou uma adolescente contemporânea. A personagem apresentada é, com efeito, uma Julieta vitoriana

perfeita, incapaz de dissimular e ironizar; seus sentimentos por Romeu permanecem inalterados, mesmo quando este mata seu primo amado.

É na versão do diretor australiano que os sentimentos homoeróticos de Mercúcio por Romeu são mais explicitados. Seu travestimento em *drag queen* é apenas um dos indícios acerca de sua homossexualidade, embora tal recurso tenha sido usado por Da Porto ao caracterizar Romeu como uma ninfa no baile. Peter S. Donaldson (2002, p. 71) observa que o apelo puritano retira das fontes subsequentes tal travestimento, restando apenas traços da caracterização inicial de Da Porto que enfatizam a beleza de Romeu. Mercúcio utiliza sua fantasia como escudo para ter atitudes vulgares e até mesmo obscenas – um bom exemplo é a maneira apelativa com que entrega o convite da festa dos Capuletos para Romeu.

Luhrmann faz duras críticas à idéia de controle que os pais julgam exercer nos filhos. Ele ironiza tal coisa fazendo com que Julieta esteja em seu quarto a fazer amor com Romeu enquanto seu pai afirma a Páris: “Penso que ela se deixa orientar por mim em todos os aspectos de sua vida. Aliás, não só penso como não tenho a menor dúvida a esse respeito” (III.4.13-4).

O diretor australiano recorre às fontes a fim de realçar a ironia dramática ao mostrar o despertar da protagonista antes da morte de Romeu, como ocorre nas versões de Da Porto e Bandello.

Embora o diretor australiano afirme que sua única referência textual tenha sido a peça de Shakespeare, é inegável a presença dos *urtextos* e subtextos do bardo. Conforme já mencionamos acima, são inúmeros os ecos à película de Zeffirelli. Os pontos de intercessão com o poema de Brooke também são muitos. Lehmann (2002, p. 142-3) faz uma observação interessante a esse respeito quando diz que o que distingue o poema de Brooke e a peça de Shakespeare é a variedade

linguística utilizada pelo o bardo. Luhrmann dá continuidade a esse “jogo de gato e rato” ao usar uma retórica cinematográfica radical. Ela ainda complementa afirmando que “o filme de Luhrmann realmente cumpre com o seu título, *William Shakespeare’s Romeo + Juliet*, transmitindo de forma rara ao mesmo tempo a audácia autorial e a ansiedade encravada na própria tentativa de Shakespeare de enganar a *auctoritas* da lenda [de Romeu e Julieta]” (LEHMANN, 2002, p. 143-4).

#### 4.1.3 A dessacralização da figura do religioso

O traço mais marcante da personagem no filme, o alcoolismo, que funciona como fio condutor de todas as ações realizadas pela personagem, pode ser considerado um eco a *Bandello*, que em sua versão revela que Frei Lourenço faz uso constante de uma substância ilícita (BANDELLO, 1992, p. 74). A dualidade intrínseca a ela também pode ser explicada pelo vício da bebida e da virtude, ou seja, as boas intenções em acabar com a inimizade entre as famílias. Todos os ambientes em que Frei Lourenço transita contam com garrafas de bebidas alcoólicas. A câmera captura uma garrafa de tequila na estufa, em cima do balcão do laboratório; uma garrafa de *whisky* ao lado de alguns livros, na sacristia; e outra garrafa de tequila em seu quarto, ao lado de alguns remédios.

O religioso é mostrado pela primeira vez em sua estufa, que se localiza no terraço do prédio da igreja. Ele está a ensinar duas crianças sobre os diversos efeitos produzidos por uma única planta, enquanto profere seu famoso discurso sobre a dualidade das coisas – aqui transformado parcialmente em diálogo. As crianças recebem com certa estranheza as informações fornecidas pelo frei, pois, além do pequeno poder de concentração inerente à idade delas, o assunto abordado

se mostra complexo e é dificultado pela linguagem rebuscada utilizada. O frei se apresenta sem camisa, ostentando uma imensa tatuagem em forma de cruz nas costas e veste apenas uma bermuda, o que contrasta com a formalidade exibida pelo uniforme das crianças que usam calça social, camisa e gravata. Alguns críticos percebem aí uma forte referência à pedofilia praticada por padres, noticiada exaustivamente pela mídia norte-americana.

Os contrastes entre os conselhos e as ações da personagem também são enfatizadas na versão de Luhrmann. O religioso repreende Romeu por visitá-lo tão cedo (II.3.29-30) e diz que isso revela um problema de saúde do jovem. Porém, ao mesmo tempo em que afirma tal coisa, ele toma uma dose de tequila. Ou seja, ele oferece conselhos sobre como cuidar bem da saúde, mas não os segue, visto que fica evidente que ele é alcoólatra.

A bebida revela mais do que uma propensão ao vício. Frei Lourenço faz uso dela um pouco antes de realizar duas coisas importantes: celebrar a missa matinal, o que indica uma possível falta de vocação para a vida religiosa; e de concordar em realizar o casamento secreto de Romeu e Julieta. E, embora ele vislumbre a paz entre as famílias, não podemos precisar quem é o vencedor dessa batalha interna – o vício ou a virtude. Hindle (2007, p.180) parece acreditar na fé que ele tem em poder acabar com a inimizade, entretanto, ressalva sua condição de viciado em drogas. Luhrmann mostra uma sequência de imagens que ilustra a visão que o religioso tem a respeito do fim da rixa e inclui, entre outros, cartazes relatando as brigas entre as famílias sendo consumidos pelo fogo, manchetes com fotos de Montéquio e Capuleto fazendo as pazes, e uma pomba entrando no Sagrado Coração de Jesus.

A presença do destino e da morte eminente nos planos de Frei Lourenço é revelada mediante os cortes realizados pelo diretor em três tomadas consecutivas. Na primeira tomada, vemos o frei celebrar a missa com as mãos estendidas, em sinal de acolhimento e recepção. Tal gesto é repetido, já na segunda tomada, por um jovem que se encontra na rua, encostado na porta de um carro. Sua caracterização remete à gangue dos Capuletos, numa clara alusão ao destino, indicando o modo com que os planos do religioso são arruinados. Em seguida, na terceira tomada, é mostrada uma mulher escondida que a tudo observa, simbolizando a morte que se encontra à espreita, uma alusão à morte que se prepara para entrar em cena. O barulho de tiro que a acompanha deixa claro que se trata de uma prefiguração da morte de Teobaldo Capuleto.

O casamento de Romeu e Julieta é realizado, tendo como testemunhas Baltazar, a Ama e o motorista da família Capuleto. Embora se encontre paramentado, o frei não dá indicações de seguir a liturgia matrimonial. Porém, demonstra preocupação e pede cautela ao casal – e não somente a Romeu, como ocorre na peça – quando profere as linhas II.6.9-12 e 14. A última fala do frei durante o casamento, “Romeu te agradecerá, minha filha, por nós dois” (II.6.22), parece estar fora de lugar, principalmente quando a comparamos com a versão de Zeffirelli. No entanto, tal frase ganha outro significado, que é o de atribuir responsabilidade aos jovens pelo fim da discórdia entre suas famílias.

Luhrmann retém um pouco mais de 25% das falas do frei encontradas em III.3 – porcentagem bem menor do que a de Zeffirelli, que perfaz 42%. Isso ocorre, principalmente, porque o diretor australiano propõe alterações significativas no enredo. Romeu, por exemplo, não tenta se matar, o que não gera a necessidade de um discurso de reprovação por parte do frei usando a famosa frase “Contém tua

mão desesperada. És homem ou não?” (III.3.107-8). O fato de não se arrepender por ter matado Teobaldo, e só se preocupar com o fato de ficar longe de sua amada, faz com que Romeu se apresente mais sereno, o que, por sua vez, diminui a tarefa de Frei Lourenço em acalmá-lo.

O caráter multifacetado do frei também é mostrado pelo choque entre o santo e o profano que ele carrega em si mesmo, que transparece não somente pelas motivações dúbias do religioso, mas também pela sua caracterização física. A camisa usada por ele, por exemplo, evoca as faces de Janus<sup>39</sup>: ao olhá-la de frente temos uma camisa social branca clássica; de costas a transgressão aparece sob a transparência, na forma sua tatuagem à mostra.

No filme de Luhrmann, o frei não mostra descontentamento ao ser notificado sobre o casamento entre Julieta e Páris. O aparte em que revela os motivos pelos quais o casamento deve ser adiado é cortado, o que deixa a personagem impotente e passiva diante de acontecimentos tão importantes. O religioso só esboçará uma reação quando estiver sozinho com Julieta na casa paroquial, quando esta encosta um revolver na cabeça na tentativa de se matar.

Hatchuel salienta que a técnica da prefiguração é pouco usada nas adaptações shakespearianas. No entanto, a crítica cita como um bom exemplo de antecipação a técnica usada para representar a articulação do plano de Frei Lourenço e a revelação do mesmo para Julieta. Nesse momento ele é filmado em primeiro plano com os eventos que ele imagina em plano de fundo, sendo que:

[...] atrás dele, a audiência realmente vê Julieta adormecida, Páris, o funeral, a carta sendo endereçada a Romeu, o despertar de Julieta e o sorridente Romeu.

---

<sup>39</sup> Janus era um dos mais importantes deuses romanos. Segundo A.H. Pesticus (2003, p. 118), na mitologia romana Janus era o deus das passagens como portas e portões, além de ser o deus do início e do fim. Ele era representado com duas faces olhando em direções opostas. Poucas coisas remetem a Janus nos tempos modernos. Além de ter o primeiro mês do ano consagrado a ele, ainda ressoa entre nós a expressão ‘duas caras’ significando falsidade (em inglês *Janus-faced*).



Luhrmann, ao mostrar essas imagens nesse ponto da história, consegue cortar a cena na qual os Capuletos lamentam a morte de Julieta, a fim de acelerar os eventos do final do filme. A prefiguração também apresenta imagens que serão mostradas mais tarde, tais como Julieta abrindo os olhos, ressaltando dessa maneira discrepâncias interessantes entre os planos de Frei Lourenço e o desfecho final. (HATCHUEL, 2004, P.43-4)

É interessante observar que além de ordenar que o corpo da protagonista seja levado para a igreja (IV.5.80-1), o religioso atesta o falso óbito de Julieta, embora o quarto da jovem esteja cercado de paramédicos. Luhrmann também preserva a função do frei de coordenar o funeral, que como muitos críticos já apontaram é caracterizado pelo excesso de flores e símbolos religiosos, tais como cruzes em neon. Como em Shakespeare, é Baltazar quem informa Romeu sobre a morte de Julieta. Ao avistar o corpo da jovem na igreja, Baltazar foge, reforçando a idéia de que o destino trágico dos amantes já havia sido traçado.

A cena V.1 em que Romeu é informado sobre a morte de Julieta e procura um boticário para comprar o veneno, é intercalada por trechos de V.2, em que o religioso fica sabendo que Romeu não havia recebido sua carta. O diretor substitui a personagem Frei João, incumbida de entregar a carta ao jovem, por dois agentes dos correios que vão, sem sucesso, até seu trailer e não o acham em casa, evocando a versão de Da Porto. A percepção da personagem de que o tempo é escasso é indicada pelo constante barulho do 'tic tac' do relógio que pontua a cena.

Luhrmann mantém parte do diálogo em que Frei João devolve a carta dizendo que não conseguiu entregá-la, mas a transforma em uma conversa entre o frei e uma funcionária dos correios. O religioso se dá conta do que a falta informação da carta pode acarretar e diz: "Romeu não é conhecedor desses acontecimentos. Mas escreverei novamente para Mântua" (V.2.25-7). É ainda na agência *Post Haste* que ocorrem as últimas falas – e consequente participação – de Frei Lourenço:

“Dentro de uma hora a bela Julieta estará se acordando”<sup>40</sup> e “Ela está se mexendo. A dama está se mexendo”<sup>41</sup>.

Na versão de Luhrmann, Frei Lourenço se mostra incompetente ao lidar com situações adversas, como a morte de Teobaldo e o problema do envio da carta, entregando-se, como já de costume, à bebida. Diferentemente da peça de Shakespeare e da adaptação de Zeffirelli, o religioso não vai ao encontro de Julieta mesmo sabendo que a jovem acordaria sozinha sem a companhia de seu amado, acentuando dessa forma a covardia do frei.

---

<sup>40</sup> Na tradução de Beatriz Viégas-Faria lê-se: “Dentro de três horas a bela Julieta estará se acordando”. A fala, no filme, possui pequena alteração. Ao invés de ‘within this three hours will fair Juliet wake’ (V.2.24), a personagem no filme diz ‘within the hour’, ou seja, “dentro de uma hora”.

<sup>41</sup> A fala V.3.147, que na peça ocorre dentro da tumba dos Capuletos, é antecipada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A popularidade da narrativa de Romeu e Julieta pode ser facilmente verificada pela permanência da história, assim como pelas inúmeras adaptações e apropriações realizadas através dos séculos em todos os campos das artes.

Com as constantes mudanças no imaginário cultural, as diferentes versões da história de Romeu e Julieta enfocam aspectos distintos acerca de Frei Lourenço, revelando, dessa forma, uma personagem instigante e fascinante.

Constatamos neste estudo que o processo de tradução cultural tem início com as novelas italianas. Temos, em 1476, um primeiro esboço da história de Romeu e Julieta: a trigésima terceira narrativa da coleção de novelas de Masuccio Salernitano, chamada *Il Novelino*, apresenta o destino infeliz de dois jovens amantes de Siena, Mariotto Mignanelli e Gianozza Saraceni. Encontramos, na narrativa de Salernitano, elementos importantes que serão retomados e desenvolvidos posteriormente. A personagem do frei é marcada com uma relação paradoxal que será mantida nas versões subsequentes.

Em 1530, Luigi da Porto faz modificações importantes em sua versão, *Istoria Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti*, ambientando a história em Verona e cunhando os nomes Romeu Montéquio e Julieta Capuleto aos protagonistas. É, também, o primeiro autor a indicar: o nome do frei (Lourenço); o plano de Frei Lourenço para que Julieta não contraia um segundo matrimônio (utilizando para isso um sonífero); a carta do frei contando à Romeu sobre o seu plano e que não é entregue; a recusa de Julieta à idéia do religioso de levá-la para um convento; a morte da jovem ao lado de seu amado e; finalmente, a paz obtida entre as famílias com a morte do casal. Na versão de Da Porto, encontramos duas motivações

explícitas para a participação de Frei Lourenço na tragédia: a obtenção de bom crédito em Verona com a pacificação das duas famílias, e a gratidão de seu patrono, Romeu.

Em 1554, é publicada uma coletânea de contos, *Le Novelle Del Bandello*, da autoria de Matteo Bandello e nela encontramos a novela *Romeo e Giulietta*. A preocupação do autor em inserir o maior número de detalhes possível retarda, obviamente, a ação. Porém, é na narrativa de Bandello que encontramos uma melhor caracterização das personagens, como ocorre com o frei que, além de receber um sobrenome (da Reggio), tem pela primeira vez detalhada sua educação. O que Bandello procura criar, afirma Levenson (1984, p. 331), mais do que narrar uma história é construir um argumento incontestável de que Romeu e Julieta tiveram um destino infeliz e digno de pena. Bandello insere um evento curioso a respeito de Frei Lourenço: o religioso afirma ter feito uso do sonífero por diversas vezes, embora não sejam mencionados os motivos pelos quais Frei Lourenço se viu impelido a usá-lo.

A novela de Bandello é transformada pela tradução francesa de Pierre Boiastuau antes de chegar à Inglaterra. O poema narrativo de Brooke, *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, é publicado em 1562, e é apontado pela maioria dos críticos como a fonte direta de Shakespeare. Brooke será o primeiro autor a apontar a dualidade das coisas e, de certa forma, antecipa o discurso de Frei Lourenço em que vê o bem e o mal em tudo o que existe no universo. Segundo Levenson (1984, p. 334), o narrador do poema narrativo “se estende sobre os poderes do bom-senso, e não apenas o bom, mas também o ruim”. Frei Lourenço, na versão de Brooke, é enfático ao assegurar sua inocência quanto ao suposto assassinato de Romeu e Julieta. No entanto, mesmo comprovando que não tinha nenhuma culpa, a tragédia

o abala severamente. Brooke é o único a se deter sobre o frei depois da pacificação entre as famílias inimigas: ficamos sabendo que o frei morre cinco anos mais tarde, tendo-se recolhido de todo o convívio social, tornando-se um eremita.

William Shakespeare escreve a peça *Romeu e Julieta*, provavelmente, entre os anos 1591-1596. Apesar de diversos críticos apontarem a versão de Brooke como fonte direta de Shakespeare, conseguimos comprovar com este estudo que diversos pontos de contato podem ser encontrados entre as demais versões da história.

Sem dúvida, a característica mais marcante da personagem Frei Lourenço é a sua individualização, e o ponto-chave é o solilóquio proferido na primeira cena em que ele aparece, no qual a consciência individual introspectiva é revelada. Shakespeare constrói nesse discurso todos os elementos que retomará posteriormente, principalmente a dualidade bem / mal presente na ação humana.

Frei Lourenço é o principal responsável pelo afastamento de Romeu da cultura de violência inserida na comunidade veronense. O religioso vê o jovem como uma flor delicada, cujo potencial pode pender para o bem ou para o mal. Os ensinamentos filosóficos do frei têm como objetivo prevenir que o mal predomine na vida de Romeu. No entanto, Frei Lourenço não obtém sucesso: Romeu se torna responsável pela morte de cinco pessoas (de forma direta pelas mortes de Teobaldo, Páris e de si mesmo; e de forma indireta pelas mortes de Mercúcio e Julieta).

A composição da personagem Frei Lourenço é marcada pela ambivalência e pela dualidade e se faz presente pelo uso constante de oxímoros. A flor de alecrim simboliza a forma perspicaz com que Frei Lourenço expressa sua ambivalência na peça. A personagem geralmente procura, por meio de um único elemento, obter

respostas radicalmente opostas para seus propósitos. A flor de alecrim serve magistralmente para essa finalidade por ser utilizada em cerimônias matrimoniais e funerais. Frei Lourenço, então, faz uso dessa flor no falso enterro de Julieta objetivando marcar a dualidade daquele momento.

O tropeço também é uma imagem associada ao religioso que se mostra recorrente na peça. Além dos significados obtidos com as superstições e os ditados populares, todos se voltando para o aspecto negativo, podemos também nos referir ao tropeço simbólico de Frei Lourenço. A prudência, virtude tão mencionada em seus discursos, não se encontra presente em suas atitudes. A precipitação do frei leva-o a cair figurativamente e as consequências de seu tombo se refletem naqueles que estão a sua volta, em especial, Romeu e Julieta.

Shakespeare é o primeiro a incluir a repetição dos fatos (da história de amor e morte de Romeu e Julieta) no discurso de Frei Lourenço. Segundo Zbierski (1970, p. 93), o dramaturgo teve que fechar a lacuna de conhecimento dos fatos (entre os amantes e Frei Lourenço, e o Príncipe e os pais) a fim de tornar a reconciliação das famílias plausível, mesmo que isso ocorresse às custas da platéia ou do leitor, que já estava familiarizado com os acontecimentos narrados.

O crítico também menciona aquilo que ele considera como o erro de julgamento de Frei Lourenço: sua falha no processo de comunicação entre Verona e Mântua, diferentemente da apontada ironia trágica que envolve a detenção de outro frei no convento devido à peste (ZBIERSKI, 1970, p. 101).

Ubersfeld (2005, p. 76) comenta que “enquanto lexema, a personagem pode estar integrada em um discurso que é o discurso textual integral, em que ela figura como elemento retórico”. A personagem Frei Lourenço de Shakespeare pode, então, ser considerada uma metonímia da Igreja, envolta não apenas com os aspectos

religiosos e espirituais de seus fiéis, mas também com o poder civil e intelectual, visto que desempenhar o papel de pacificador entre as famílias inimigas era o objetivo do frei ao realizar o casamento secreto entre os jovens, além de deter conhecimentos nas mais diversas áreas, inclusive nas artes mágicas. Mesmo no filme dirigido por Robert Wise, *Amor Sublime Amor*, em que a personagem Doc não se apresenta como religioso, e sim como o dono de uma loja de doces, a metonímia da Igreja se faz presente, retratando a indiferença com a qual os jovens na Nova Iorque da década de 1950 tratavam a religião. Ubersfeld (2005, p. 78) também afirma que “a personagem pode ser uma espécie de oxímoro vivo, o lugar da tensão dramática por excelência, justamente por ser ela a união por metáfora de duas ordens de realidades opostas”. Frei Lourenço encarna, portanto, o oxímoro da vida religiosa, metáfora da obediência e da subserviência; e das artes mágicas, metáfora da rebeldia e da transgressão.

Ao estabelecermos Shakespeare como ponto de partida para nossa análise de Frei Lourenço nas diferentes versões fílmicas de *Romeu e Julieta*, verificamos que o bardo também se torna ponto de chegada. Notamos que os processos de adaptação realizados contribuem, em maior ou menor grau, para um melhor entendimento da própria personagem shakespeariana. Os cortes, as inserções, transformações, entre outros, ocorridos nessas adaptações lançam luz sobre a engenhosidade com que Shakespeare constrói Frei Lourenço.

Em *Amor Sublime Amor*, de Robert Wise, a personagem Doc sofre grande transformação: sua função religiosa é suprimida e ele permanece apenas como confidente do protagonista, resultando em um ‘apagamento’ da personagem, que não participa efetivamente de nenhuma das ações principais da trama.

Em *Romeu e Julieta* de Franco Zeffirelli, a personagem Frei Lourenço sofre cortes extensos, principalmente no que se refere aos seus pensamentos filosóficos em favor da inserção constante de sentimentos passionais, resultando em uma maior ambiguidade da personagem.

Frei Lourenço em *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, de Baz Luhrmann, sofre processo semelhante: Luhrmann realiza inúmeros cortes nas falas da personagem, principalmente as mais reflexivas, a fim de priorizar o ritmo frenético da ação, produzindo resultados semelhantes ao do diretor italiano.

É irônico o fato que a personagem Frei Lourenço, embora tenha passado por diversos processos de adaptações que incluem os infundáveis cortes, transformações e inserções, continue a “resistir” bravamente. Seu *status* “humano” com suas contradições e verdades paradoxais ainda permeiam a personagem em todas as adaptações estudadas. Shakespeare, ao construir a personagem, imprime Frei Lourenço com uma energia inesgotável e indestrutível. Talvez seja essa a verdadeira natureza acerca dos estudos das adaptações shakespearianas: a idéia paradoxal de que quanto mais procuramos nos afastar do texto de Shakespeare, mais voltamos a ele. E, a trajetória percorrida pela personagem Frei Lourenço, comprova isso.



## REFERÊNCIAS

AGINAM, Obijiofor. *Global Health Governance: International Law and Public Health in a Divided World*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

ANDEREGG, Michael. James Dean Meets the Pirate's Daughter: Passion and Parody in *William Shakespeare's Romeo+Juliet* and *Shakespeare in Love*. In: BOOSE, Linda & BURT, Richard (ed). *Shakespeare, The Movie II*. New York: Routledge, 2003. p. 56-71.

\_\_\_\_\_. *Cinematic Shakespeare*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2004.

BANDELLO, Matteo. Le Novelle del Bandello: Romeo e Giulietta. In: CASO, Adolph (ed). *Romeo and Juliet: original text of Masuccio, Da Porto, Bandello, Shakespeare*. Boston: Dante University of America Press, 1992. p. 54-88.

\_\_\_\_\_. Romeu e Julieta. In: WATAGHIN, Lucia (org). *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 25-61.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da lingua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.

\_\_\_\_\_. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da lingua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 65-75.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. In: BARTHES, Roland (et. al.). *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 19-62.

BEAUREGARD, David N. Inspired Merit: Shakespeare's Theology of Grace in *All's Well That Ends Well*. In: BLOCK, Ed Jr (ed). *Renascence: Essays on Value in Literature*. No. 51. Milwaukee: Marquette University Press, 1999. p. 219-39.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOOSE, Linda ; BURT, Richard. *Shakespeare, The Movie II*. New York: Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare, The Movie*. New York: Routledge, 2005.

BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy*. New York: Premier Books, 1965.

BROOKE, Arthur. The Tragical History of Romeus and Juliet. In: BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1957. p. 284-363.

BROWN, John Russell. *Shakespeare: The Tragedies*. New York: Palgrave, 2001.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BULLOUGH, Geoffrey. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1957. p. 269-283.

BURT, Richard (ed.). *Shakespeare After the Mass Media*. New York: Palgrave, 2002.

CAMATI, Anna Stegh. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo & SANTOS, Marlene Soares dos (org). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 133-146.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (et. al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 11ª edição. 1ª reimpressão. p. 51- 80.

CASO, Adolph (ed.). Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet: original texto of Masuccio, Da Porto, Bandello, Shakespeare*. Boston: Dante University of America Press, 1992. p. 07-14.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade 2*. Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-55.

\_\_\_\_\_. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia (org). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

DA PORTO, Luigi. Istoria Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti. In: CASO, Adolph (ed). *Romeo and Juliet: original text of Masuccio, Da Porto, Bandello, Shakespeare*. Boston: Dante University of America Press, 1992. p. 24-51.

DAVIES, Anthony ; WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare and the Moving Image – the plays on film and television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. The Film Versions of *Romeo and Juliet*. In: WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Afterlife*. No. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p. 153-62.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução*. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DONALDSON, Peter S. "In Fair Verona": Media, Spectacle, and Performance in William Shakespeare's *Romeo+Juliet*. In: BURT, Richard (ed). *Shakespeare After Mass Media*. New York: Palgrave, 2002. p. 59-82.

EDWARDS, Philip. Shakespeare and the Healing Power of Deceit. In: MUIR, Kenneth (ed). *Shakespeare Survey: Shakespeare and the Classical World*. No. 31. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p. 115-126.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_ *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

EVANS, Gwynne Blakemore (ed.). *Romeo and Juliet: The New Cambridge Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

FARLEY-HILLS, David. The 'Bad' Quarto of *Romeo and Juliet*. In: WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Afterlife*. No. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p. 27-44.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. 1ª edição. 7ª impressão.

FISCHLIN, Daniel & FORTIER, Mark. *Adaptations of Shakespeare: A critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. New York: Routledge, 2000.

FRYE, Northrop. *On Shakespeare*. New York: Vail-Ballou Press, 1986.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Fronteiras da narrativa. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. In: BARTHES, Roland (et. al.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 265-84.

GIBBONS, Brian. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Second Series. London: The Arden Shakespeare, 2006. p. 01-77.

GOODMAN, N. *International Health Organizations and Their Work*. London: Churhill and Livingstone, 1971.

GREIMAS, A.J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. In: BARTHES, Roland (et. al.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 63-113.

GURR, Andrew. The Date and Expected Venue of *Romeo and Juliet*. In: WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Afterlife*. No. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p. 15-25.

HAGER, Alan. *Understanding Romeo and Juliet: A Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents*. Connecticut: Greenwood Press, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALIO, Jay L. *Shakespeare's Romeo and Juliet: Texts, Contexts, and Interpretation*. London: Associated University Presses, 1995.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet – A Guide to the Play*. Connecticut: Greenwood Press, 1998.

HAPGOOD, Robert. Popularizing Shakespeare: The Artistry of Franco Zeffirelli. In: BOOSE, Linda & BURT, Richard (ed). *Shakespeare, The Movie*. New York: Routledge, 2005. p. 80-94.

HATCHUEL, Sarah. *Shakespeare, From Stage to Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *Reflexões shakespearianas*. Org. Célia A. de Miranda e Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.

HINDLE, Maurice. *Studying Shakespeare on Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

HOLDERNESS, Graham. *Critical Studies: Romeo and Juliet*. London: Penguin Books, 1990.

HOLMER, Joan Ozark. The Poetics of Paradox: Shakespeare's Versus Zeffirelli's Cultures of Violence. In: WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Afterlife*. No. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p. 163-79.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.

JACKSON, Russell. *Shakespeare Films in the Making: Vision, Production and Reception*. New York: Cambridge University Press, 2007.

JEFFREY, David Lyle. *Dicionary of Biblical Tradition in English Literature*. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 1992.

JONES, Katherine Duncan. *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life*. London: The Arden Shakespeare, 2001.

JORGENS, Jack J. *Shakespeare on Film*. Lanham: University Press of America, 1991.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

KIERNAN, Victor G. *Eight Tragedies of Shakespeare: A Marxist Study*. London: Verso, 1996.

LARSEN, David L. *The Company of the Creative: A Christian Reader's Guide to Great Literature and Its Themes*. Grand Rapids: Kregel Publications, 1999.

KNOWLES, Ronald. Carnival and Death in *Romeo and Juliet*. In: WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Afterlife*. No. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p. 69-85.

LEHMANN, Courtney. *Shakespeare Remains – Theater to Film, Early Modern to Postmodern*. New York: Cornell University Press, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006.

LEVENSON, Jill L. *Romeo and Juliet before Shakespeare*. Studies in Philology. No. 81. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984. p. 325-47.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet (Shakespeare in Performance)*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

LONEY, Glenn Meredith. *Staging Shakespeare: Seminars on Production Problems*. New York & London: Garland Publishing Inc., 1990.

LUHRMANN, Baz, dir. 1996. *William Shakespeare's Romeo+Juliet*. Twentieth Century Fox. Sound, col. 120 mins.

MACK, Maynard. *Everybody's Shakespeare: Reflections Chiefly on Tragedies*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1994.

MARTINS, Ana Cecilia. *Brasileiros na casa de Shakespeare*. Jornal do Brasil, 22 de fevereiro de 2000.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONOD, Jacques. *O acaso e a necessidade*. Trad. Bruno Palma e Pedro Paulo de Sena Madureira. Petrópolis: Vozes, 2006. 6ª edição.

MUNRO, J.J. *Brooke's 'Romeu and Juliet' being the original of Shakespeare's 'Romeo and Juliet'*. London: Chatto & Windus, 1908.

MURPHY, John. *A Pair of Star-Cross'd Lovers*. Disponível em: <http://www.bardolatry.com/romeo1968.htm>. Acesso em: 06/04/2009.

NAREMORE, James. Introduction: Film and the Reign of Adaptation. In: NAREMORE, James (ed). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 01-16.

NIGHTINGALE, Benedict. *Romeo's sax appeal*. The Times Newspaper, 14 de julho de 2000.

O'SHEA, José Roberto. "Apenas um nome!": Metamorfoses de Romeu e Julieta. In: MALUF, Sheila Diab & AQUINO, Ricardo Bigi de (org). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL, 2007. p. 129-46.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. London: Rutledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLISSARI, Paulo Roberto. *Longa jornada sertão adentro: a história do amor de Romeu e Julieta de Ariano Suassuna*. Curitiba, 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Campos de Andrade.

PETISCUS, A. H. *Gods of Olympos or mythology of the Greeks and Romans*. Trad. Katherine A. Raleigh. Montana: Kessinger Publishing, 2003.

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

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (et. al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 11ª edição. 1ª reimpressão. p. 81-102.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Vol. 1. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

RESENDE, Aimara. *Sounds off the Island: Romeo and Juliet and the screens*. In: Anais XVIII SENAPULLI. Minas Gerais, 1996.

\_\_\_\_\_. Text, Context, and Audience: Two Versions of Romeo and Juliet. In: KLIMAN, Bernice W. & SANTOS, Rick J. (ed). *Latin American Shakespeares*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2005. p. 270-289.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. Literatura e personagem. In: \_\_\_\_ *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 11ª edição. 1ª reimpressão. p. 09-49.

ROTHWELL, Kenneth. *A History of Shakespeare on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ROUBINE, Jean. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SALERNITANO, Masuccio. Thirty third story of Il Novelino. In: CASO, Adolph (ed). *Romeo and Juliet: original text of Masuccio, Da Porto, Bandello, Shakespeare*. Boston: Dante University of America Press, 1992. p. 16-22.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.



SATIN, Joseph. *Shakespeare and His Sources*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966.

SHAKESPEARE, William. *An excellent conceited tragedie of Romeo and Juliet: as it hath been often (with great applause) plaid publicquely, by the right Honourable the L. of Hursdor his seruants*. London: John Danter, 1597. Disponível em: [http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BL\\_Q1\\_Rom](http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BL_Q1_Rom) Acesso em: 13/04/2009.

\_\_\_\_\_. *The most excellent and lamentable of Tragedie, of Romeo and Juliet. Newly corrected, augmented and amended: as it hath bene sundry times publicquely acted, by the right Honourable the Lord Chamberlaine his seruants*. London: Cuthbert Burby, 1599. Disponível em: [http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BL\\_Q2\\_Rom](http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/BL_Q2_Rom) Acesso em: 13/04/2009.

\_\_\_\_\_. *Mr. William Shakespeares Comedies, histories & tragedies, published according to the true originall copies*. London: Isaac Jaggard and Edward Blount, 1623. Disponível em: [http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW\\_F1](http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/book/SLNSW_F1) Acesso em: 13/04/2009.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Complete Works*. London: The Arden Shakespeare, 2005.

\_\_\_\_\_. *Romeo and Juliet*. Second Series. London: The Arden Shakespeare, 2006.

\_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SOKOL, B.J. *Shakespeare, Law, and Marriage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SPURGEON, Caroline. *A imagística de Shakespeare*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

STAM, Robert. Beyond Fidelity: The dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, James (ed). *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

\_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. London: Blackwell, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro. No. 51. Florianópolis: Editora UFSC, 2006. p.19-53.

STRINDBERG, August. *Miss Julie and Other Plays*. Trad. Michael Robinson. New York: Oxford, 1998.

SUASSUNA, Ariano. A história de amor de Romeu e Julieta: imitação brasileira de Matteo Bandello. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 de janeiro de 1997. Mais! p.4-7.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 218-64.

TORRES, Mario Jorge. Não vi o livro, mas li o filme. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura. In: BUESCU, Helena Carvalhão & DUARTE, João Ferreira (org). *ACT 2: Entre artes e cultura*. Lisboa: Ed. Colibri, 2002. p. 55-69.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. In: SAADI, Fatima (ed). *Folhetim* No. 13. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2002. p. 08-37.

\_\_\_\_\_. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATAGHIN, Lucia (org). *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

WEBSTER, Richard. *The Encyclopedia of Superstitions*. Woodbury: Llewellyn Publications, 2008.

WELLS, Stanley. The Challenges of *Romeo and Juliet*. In: \_\_\_\_ *Shakespeare Survey: Romeo and Juliet and its Afterlife*. No. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1<sup>st</sup> paperback edition. p.1-14.

WILLEMS, Michèle. Reflections on the BBC Series. In: DAVIES, Anthony & WELLS, Stanley (ed). *Shakespeare and the Moving Image – The plays on Film and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 69-85.

WISE, Robert, dir. 1961. *West Side Story*. MGM Studios. Sound, col., 152 mins.

WORTHEN, W.B. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.


XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZBIERSKI, Henryk. *Friar Lawrence's Benefit of Clergy: New Light on the Denouement of Shakespeare's Romeo and Juliet*. *Studia Anglica Posnaniensia*. Vol. 2. Poznah: Adam Mickiewicz University, 1970. p. 91-102. Disponível em: [http://ifa.amu.edu.pl/sap/files/2/09\\_zbierski.pdf](http://ifa.amu.edu.pl/sap/files/2/09_zbierski.pdf). Acesso em: 22/05/2009.

ZEFFIRELLI, Franco, dir. 1968. *Romeo and Juliet*. Paramount Pictures. Sound, col., 138 mins.

## ANEXOS

### ANEXO I - MODOS DE PERCEÇÃO DE UMA HISTÓRIA

Obra	Autor	Gênero	Modo de percepção
Trigésima terceira de Il Novelino	Masuccio Salernitano	Novela	Narrativo
Istoria Novellamente Ritrovata di Due Nobili Amanti	Luigi da Porto	Novela	Narrativo
Le Novelle Del Bandello: Romeo e Giulietta	Matteo Bandello	Novela	Narrativo
The Tragicall historye of Romeus and Juliet	Arthur Brooke	Poema narrativo	Narrativo 
Romeu e Julieta	William Shakespeare	Peça de teatro	Performático
Romeu e Julieta	Franco Zeffirelli	Filme	Performático
Amor Sublime Amor	Robert Wise	Filme	Performático
William Shakespeare's Romeo+Juliet	Baz Luhrman	Filme	Performático

**ANEXO II – A PERSONAGEM FREI LOURENÇO NOS TEXTOS-FONTE DE  
SALERNITANO, DA PORTO, BANDELLO E BROOKE**

	Salernitano	Da Porto	Bandello	Brooke
1. Identificação pessoal	Não há.	Frei Lourenço	Frei Lourenço	Frei Lourenço
2. Identificação religiosa	Frei pertencente à ordem agostiniana.	Frei pertencente à ordem da observância.	Frei pertencente à ordem dos menores (franciscano).	Frei pertencente à ordem franciscana.
3. Formação pessoal / experiência	Possui experiência no preparo de poções.	Possui experiência em assuntos naturais e mágicos. É um grande filósofo e estudioso.	É um dos maiores destiladores de sua época. Erborista admirável e praticante de artes mágicas. Mestre em teologia, grande filósofo, estudioso de muitas disciplinas, inclusive de história natural.	Praticante de artes mágicas. Doutor em teologia
4. Relação com os protagonistas	Apenas comercial.	Mantém fortes laços com os protagonistas. Julieta com ele se confessa e Romeu é seu patrono.	Mantém fortes laços com os protagonistas. Julieta com ele se confessa e Romeu oferece-lhe apoio e proteção.	Mantém fortes laços com os protagonistas. É o confessor espiritual de Romeu e de Julieta.
5. Motivação para realizar o casamento secreto	Dinheiro, visto que sofre suborno.	Gratidão por Romeu; e porque a pacificação entre as famílias lhe daria bom crédito em Verona.	Amor paternal por Romeu, a pacificação entre as famílias e porque tal pacificação faria com que obtivesse graças do Príncipe.	A pacificação entre as famílias inimigas.
6. A realização do matrimônio	Não é descrita.	Realiza o casamento no confessionário, sob segredo de confissão.	Realiza o casamento no confessionário, seguindo a liturgia matrimonial. Fornece aos noivos	Realiza o casamento no confessionário, seguindo a liturgia matrimonial. Fornece aos noivos explicações

			explicações sobre suas novas responsabilidades. Os noivos trocam alianças.	sobre suas novas responsabilidades. Os noivos trocam alianças.
7. O banimento do protagonista	Não possui nenhuma relação com o frei, que não se envolve com isso.	O frei promove em sua cela um último encontro entre Julieta e Romeu antes que ele vá para o exílio. Mesmo estando Romeu em Mântua, o frei o informa sobre os planos dos Capuletos em casar Julieta com o Conde de Ladrone.	Romeu se esconde na cela do frei antes de partir para o seu exílio.	Romeu se esconde na cela do frei depois de matar Teobaldo. É o frei quem informa a Romeu sobre o seu banimento.
8. O dilema da protagonista	É Gianozza quem propõe ao frei a preparação de sonífero, cuja duração seja de três dias.	Julieta pede ao frei veneno para não ter que se casar com o conde.	Julieta pede ao frei uma solução para não ter que se casar com Páris. Caso ele não encontre nenhum, que dê a ela veneno.	Julieta revela ao frei seu desejo de morrer para não ter que se casar com Páris.
9. A ajuda oferecida frente ao dilema	O frei viaja para conseguir os ingredientes necessários para a fabricação do elixir.	Temendo a ira de Romeu, o frei sugere um sonífero que a faria passar por morta, podendo assim encontrar-se com Romeu em Mântua.	O frei sugere um sonífero a Julieta que faria com que ela passasse por morta, evitando dessa forma casar-se com Páris.	O frei sugere um sonífero que a faria passar por morta. Romeu se encontraria com ela e os dois viveriam em Mântua. Quando a rixa entre as famílias tivesse acabado, o frei os chamaria de volta.
10. Revelação do plano ao protagonista exilado	É Gianozza a responsável por informar Mariotto de seu plano.	O frei pede à Julieta que escreva a carta à Romeu contando-lhe sobre o seu plano, como garantia de sua boa intenção.	Frei Lourenço encarrega frei Anselmo de levar até Romeu sua carta contando sobre o plano.	Frei Lourenço encarrega frei João de levar até Romeu sua carta contando sobre o plano.

11. A morte e o enterro da protagonista	O frei retira Gianozza de sua tumba no meio da noite e a leva para sua cela.	O frei não está presente, pois se encontra em viagem para resolver assuntos ligados ao seu mosteiro.	O frei coloca o corpo de Julieta na tumba e coloca sob sua cabeça um travesseiro.	O frei não é mencionado.
12. O despertar da protagonista na tumba	É realizado através de procedimentos especiais.	Julieta acorda naturalmente, com Romeu a beijando, após este ter tomado veneno. Ela pensa se tratar do frei.	Julieta acorda naturalmente, com Romeu a beijando, após este ter tomado veneno. Ela pensa se tratar do frei.	Julieta acorda naturalmente, sem saber que jaz ao seu lado o corpo de Romeu, e vê o frei e Peter.
13. Participação do frei na morte dos protagonistas	O frei não participa e nem tampouco as testemunha.	O frei testemunha a morte de Romeu por envenenamento e a de Julieta por pura dor.	O frei testemunha a morte de Romeu por envenenamento. Antes de morrer, porém, Romeu pede perdão à Deus e ao frei. Este também presencia a morte de Julieta por pura dor.	O frei não presencia nenhuma das mortes. Romeu morre envenenado antes que o religioso entre na tumba e Julieta só comete o suicídio após a saída do frei de sua esquite.
14. Desfecho do religioso	Parte com Gianozza para Alexandria a fim de encontrarem Mariotto. É dispensado após conduzi-la em segurança até a casa do Ser Nicolo, tio de Mariotto.	O frei é detido pela ronda na tumba dos Capuletos e obrigado a esclarecer o que fazia no local, perante o príncipe. O frei mente dizendo que realizava um ritual para libertar a alma de Julieta no purgatório, mas é desmascarado por outros freis. Frei Lourenço então narra a verdadeira história.	O frei, juntamente com Pietro, é detido pela ronda na tumba dos Capuletos. No entanto é Pietro, servo de Julieta, quem narra os fatos ao Príncipe. Ambos são perdoados.	O frei e Peter são chamados para depor perante o Príncipe no dia posterior à morte dos jovens. O frei então narra ao Príncipe o que ocorrera. O frei e Peter são dispensados. Frei Lourenço retira-se de Verona para viver em isolamento e morre cinco anos depois.

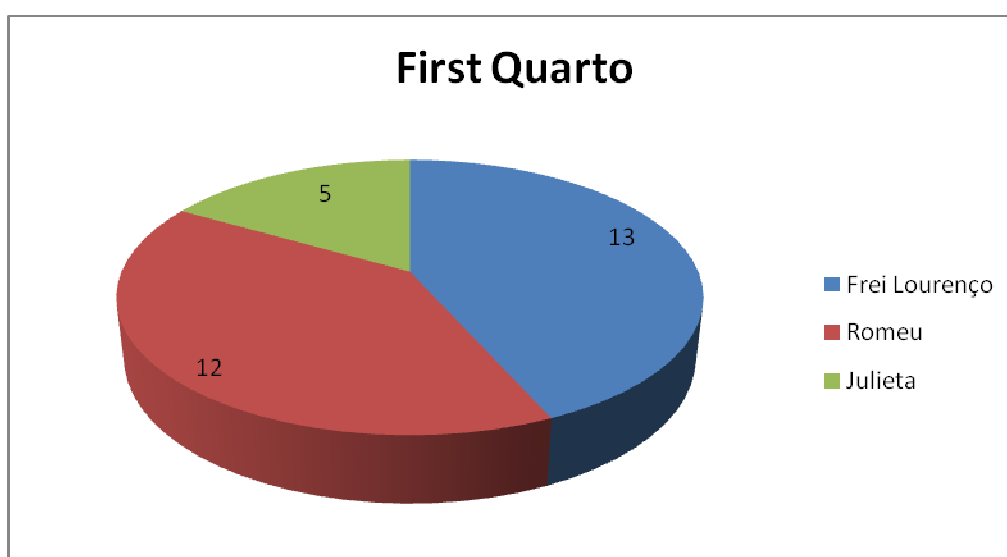
## ANEXO III – A CENA DO CASAMENTO DE ROMEU E JULIETA NAS DUAS EDIÇÕES *IN-QUARTO*

- **Número de linhas total da cena**

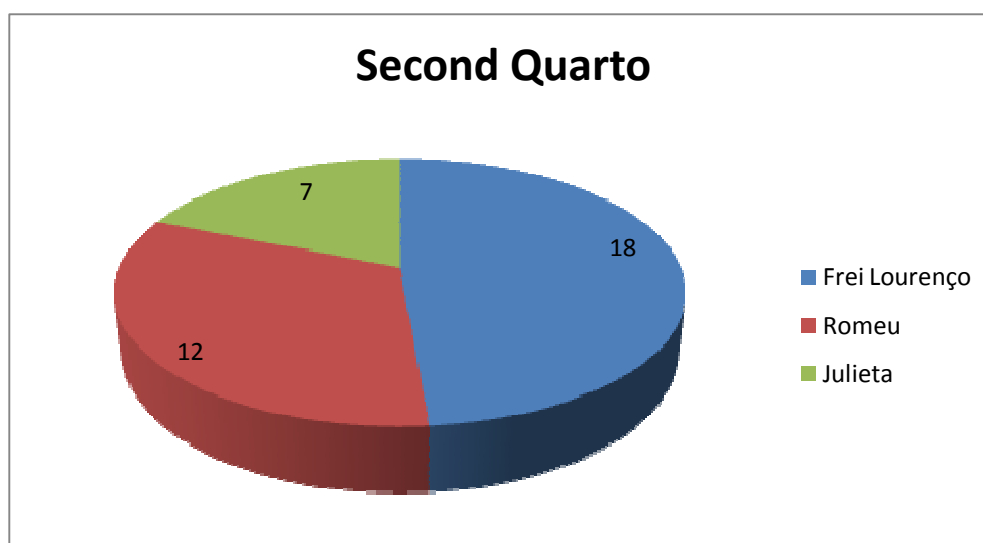
*First quarto* ( $Q_1$ ) = 30 linhas

*Second quarto* ( $Q_2$ ) = 37 linhas

- **Interlocutores em  $Q_1$**



- **Interlocutores em  $Q_2$**





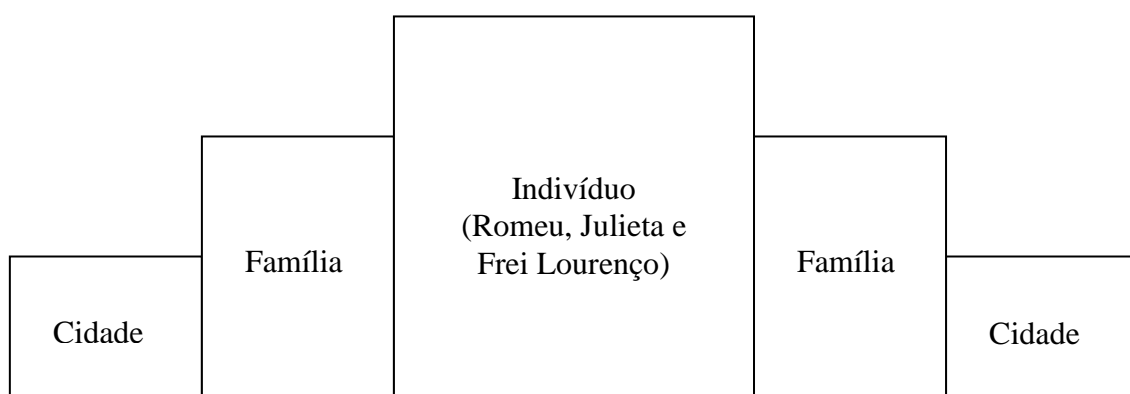
## ANEXO IV – AS AÇÕES DE FREI LOURENÇO EM ROMEU E JULIETA DE SHAKESPEARE

<b>Ato 2 cena 3</b>	
Colhe ervas e plantas enquanto discursa sobre a dualidade do bem e do mal existente em todas as coisas	linhas 1-26
Recebe Romeu e mostra-se preocupado com o fato do jovem estar tão cedo ali	linhas 26-38
Questiona Romeu a respeito de seu paradeiro	linhas 40 e 43
Pede a Romeu que se explique melhor	linhas 51-2
Mostra-se espantado com o novo sentimento de Romeu e com seus planos a respeito do casamento com Julieta	linhas 61-76
Repreende Romeu por sua impetuosidade amorosa	linhas 78, 80-1, 83-4
Promete ajudar Romeu	linhas 85-8
Adverte Romeu para ser cauteloso	linha 90
<b>Ato 2 cena 6</b>	
Pede aos céus que o ato do matrimônio não sofra 'represálias'	linhas 1-2
Repreende Romeu, que aparenta não temer o destino, ao mesmo tempo em que tenta acalmar e controlar a ansiedade de Romeu	linhas 9-15
Recebe Julieta	linhas 16-20
Pede que o casal o siga para que o casamento seja realizado	linhas 35-7
<b>Ato 3 cena 3</b>	
Abriga Romeu em sua cela após a morte de Teobaldo	linhas 1-3
Informa Romeu sobre seu exílio	linhas 10-1, 15-6
Repreende o jovem por acreditar que a penalidade não é tão ruim assim	linhas 24-8
Acredita que Romeu está alterado o bastante para não conseguir manter uma conversa sensata	linhas 52, 61, 63
Oferece à Romeu meios de enfrentar a adversidade, através da filosofia	linhas 54-6
Pede que Romeu se esconda ao escutar que alguém bate à sua porta	linhas 71, 76
Se apavora com as batidas constantes e fortes à sua porta e teme por Romeu	linhas 74-8
Recebe e dá boas vindas à ama de Julieta	linha 80
Mostra à ama onde Romeu se encontra, assim como seu estado	linha 83
Impede que Romeu cometa suicídio	linha 107
Repreende Romeu severamente, mostrando-o como ele tem sorte	linhas 108-44
Aconselha Romeu a consumir seu casamento antes de partir para Mantua	linhas 145-53

Pede à ama que avise à Julieta que Romeu irá ao seu encontro	linhas 154-7
Dá instruções à Romeu de como chegar à Mantua, passando pela guarda sem ser descoberto	linhas 165-70
Se despede de Romeu	linha 171
<b>Ato 4 cena 1</b>	
É informado por Páris de seu casamento com Julieta em poucos dias	linha 1
Deixa claro que não gosta do fato de Páris não saber a opinião de Julieta acerca de seu casamento	linhas 4-5
Sugere a Páris que há algo errado meio a essa pressa em marcar a data	linhas 16-7
Diz à Julieta que pode recebê-la naquele instante	linha 39
Pede à Páris que o deixe sozinho com Julieta	linha 40
Revela à Julieta que já sabe sobre o casamento	linhas 46-9
Oferece uma solução para o problema de Julieta	linhas 67-76
Instrui Julieta sobre o que fazer	linhas 89-94
Informa sobre os efeitos do sonífero e como e onde ela despertará	linhas 95-112
Diz a Julieta que enviará uma carta a Romeu informando de seus planos	linhas 113-20
Deseja coragem e força à Julieta, e reforça que enviará a carta à Romeu por meio de um frei	linhas 122-4
<b>Ato 4 cena 5</b>	
Vai à casa dos Capuletos na hora em que Julieta é dada como morta	linha 33
Consola e conforta a família de Julieta, ordena que coloquem o ramo de alecrim sobre o corpo da jovem e que a levem para a igreja	linhas 65-83
Sugere que Páris e os Capuletos se preparem para o serviço funeral	linhas 91-5
<b>Ato 5 cena 2</b>	
Indaga Frei João sobre a resposta de Romeu à sua carta	linhas 2-4
Lamenta ao saber que ela não foi entregue	linhas 17-20
Pede que Frei João lhe traga ferramentas	linha 21
Diz que irá à tumba dos Capuletos sozinho; escreverá novamente à Romeu e, enquanto o jovem não chega à Verona, esconderá Julieta em sua cela	linhas 23-29
<b>Ato 5 cena 3</b>	
Pergunta à Baltazar quem está na tumba e é informado que é Romeu	linhas 121-2, 124-7, 128-9
Vê se obrigado a entrar na tumba sozinho e teme algo ruim	linhas 135-6
Descobre os corpos de Páris e Romeu ao entrar na tumba	linhas 140-6
Assiste o despertar de Julieta e a informa sobre as mortes ocorridas ali	linhas 147, 150-6
Pede que Julieta saia dali imediatamente e sugere que ela entre para um convento	linhas 154, 156-8
Não se atreve a ficar por mais tempo na tumba, visto que a guarda se aproxima	linha 159

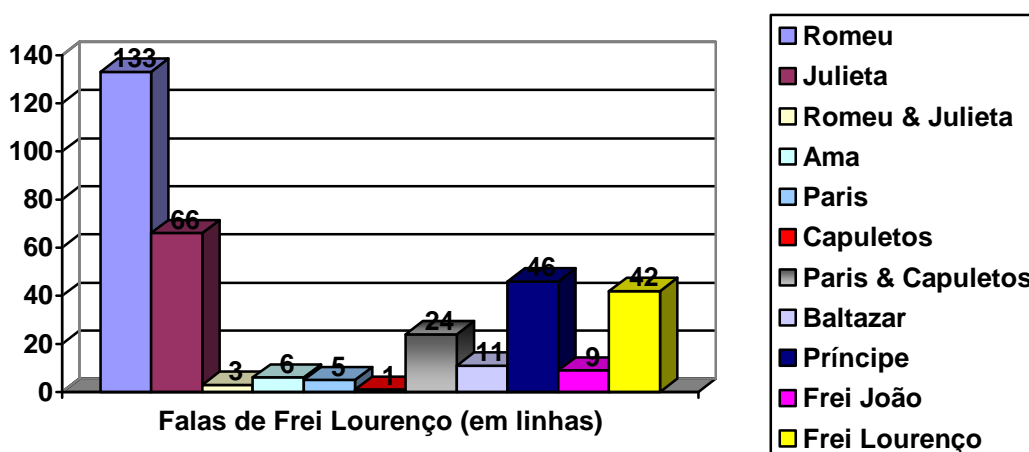
Ao ser interrogado pelo Príncipe a respeito das mortes de Romeu, Julieta e Páris afirma ser ao mesmo tempo culpado e inocente	linhas 222-6
Relata a história de amor e de morte dos jovens amantes	linhas 228-64
Pede que sofra severa penalidade caso seja culpado	linhas 265-8

## ANEXO V - A ESTRUTURA DE ROMEU E JULIETA COMO JOGO DE ESPELHOS



## ANEXO VI - AS FALAS DE FREI LOURENÇO COMO PARTE INTEGRANTE DO JOGO DE ESPELHOS

I. Gráfico referente a quem as falas de Frei Lourenço se dirigem:



II. Tabela referente às personagens (que interagem com o frei) e seus lugares frente aos planos civil, familiar e individual

Personagens:

- 1) Representando a cidade: Príncipe
- 2) Representando a família: Ama, Capuletos, Páris, Baltazar e Frei João<sup>42</sup>.
- 3) Representando o individual: Romeu, Julieta e Frei Lourenço

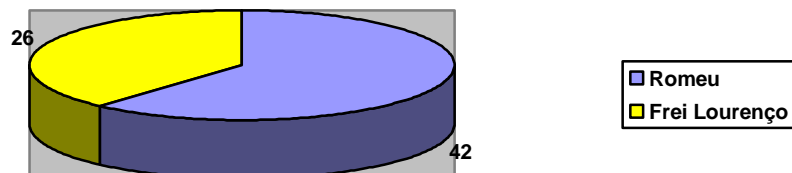
III. Tabela referente à somatória de linhas de acordo com cada plano

- Plano Civil: 46 linhas
- Plano Familiar: 56 linhas
- Plano Individual: 244 linhas

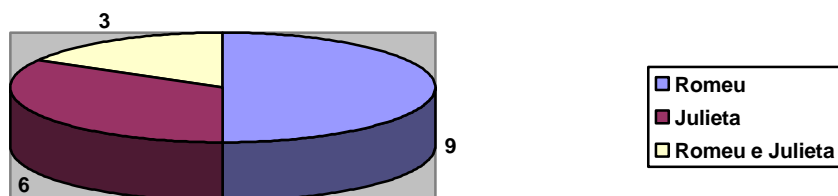
<sup>42</sup> Frei João se inclui na categoria familiar por pertencer à mesma ordem (franciscana) de Frei Lourenço e, por esse motivo, serem considerados irmãos.

## ANEXO VII - FREI LOURENÇO E SEUS INTERLOCUTORES – CENA A CENA

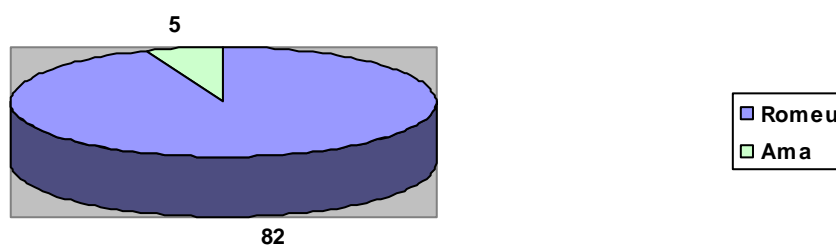
Cena II.3



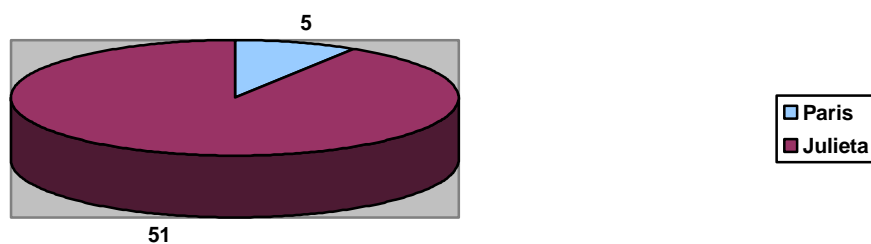
Cena II.6



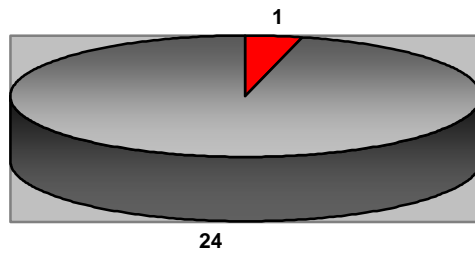
Cena III.3



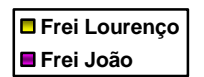
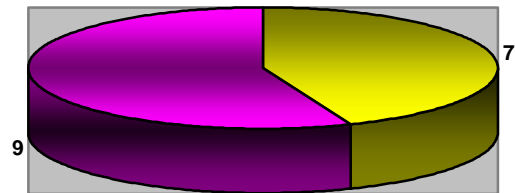
Cena IV.1



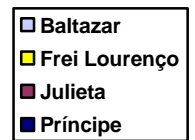
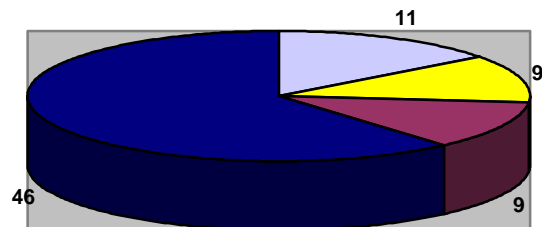
Cena IV.5



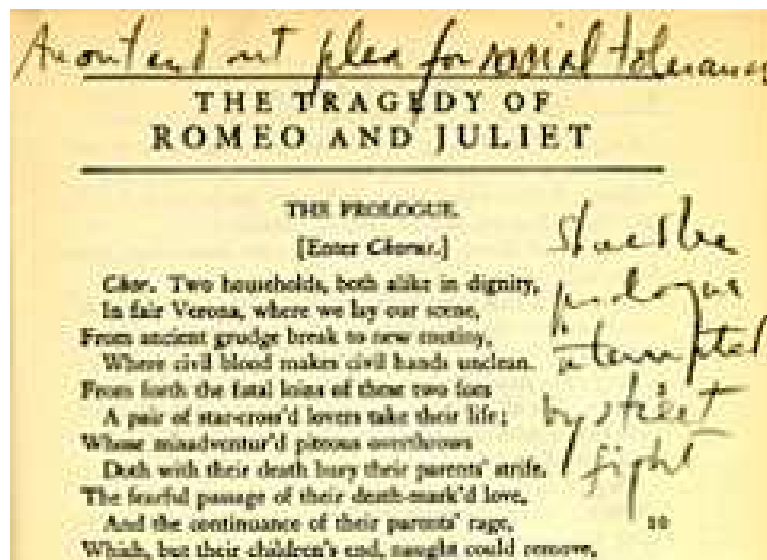
Cena V.2



Cena V.3



ANEXO VIII - CÓPIA DE ROMEU E JULIETA USADA POR LEONARD BERNSTEIN



Merece atenção especial a anotação feita à mão, no topo da página que já anunciava o tom da peça: “An out and out plea for racial tolerance”.



## ANEXO IX - TRECHOS DE WEST SIDE LOG, REGISTRO DE LEONARD BERNSTEIN ACERCA DA GÊNESE DE AMOR SUBLIME AMOR, PUBLICADO EM 1957, ÉPOCA DA ESTRÉIA DA PEÇA

EXCERPTS FROM  
A WEST SIDE LOG  
New York, 6 Jan., 1949  
Jerry R. called today with a noble idea: a modern version of "Romeo and Juliet", set in slums at the coincidence of Easter-Passover celebrations. Feelings running high between Jews and Catholics. Former: Capulets, latter: Montagues. Juliet is Jewish. Friar Lawrence is a neighborhood druggist. Street brawls, double death - it all fits. But it's all much less important than the bigger idea of making a musical that tells a tragic story in musical comedy terms, using only musical comedy techniques, never falling into the "operatic" trap. Can it succeed? It hasn't yet in our country. I'm excited. If it can work - it's a first. Jerry suggests Arthur Laurents for the book. I don't know him, but I do know "Home of the Brave" at which I cried like a baby. He sounds just right.

Texto original de Leonard Bernstein  
(1957)

### Excerpts from *A West Side Log*

New York, 6 Jan., 1949

Jerry R. called today with a noble idea: a modern version of "Romeo and Juliet," set in slums at the coincidence of Easter-Passover celebrations. Feelings running high between Jews and Catholics. Former: Capulets, latter: Montagues. Juliet is Jewish. Friar Lawrence is a neighborhood druggist. Street brawls, double death -- it all fits. But it's all much less important than the bigger idea of making a musical that tells a tragic story in musical comedy terms, using only musical comedy techniques, never falling into the "operatic" trap. Can it succeed? It hasn't yet in our country. I'm excited. If it can work -- it's a first. Jerry suggests Arthur Laurents for the book. I don't know him, but I do know "Home of the Brave" at which I cried like a baby. He sounds just right.

New York, 10 Jan., 1949

Met Arthur L. at Jerry's tonight. Long talk about opera versus whatever this should be. Fascinating. We're going to have a stab at it.

Columbus, Ohio, 15 April, 1949

Just received draft of first four scenes. Much good stuff. But this is no way to work. Me on this long conducting tour, Arthur between New York and Hollywood. Maybe we'd better wait until I can find a continuous hunk of time to devote to the project. Obviously this show can't depend on stars, being about kids; and so it will have to live or die by the success of its collaborations; and this remote-control collaboration isn't right. Maybe they can find the right composer who isn't always skipping off to conduct somewhere. It's not fair to them or to the work.

New York, 7 June, 1955

Jerry hasn't given up. Six years of postponement are as nothing to him. I'm still excited too. So is Arthur. Maybe I can plan to give this year to "Romeo" -- if

"Candide" gets on in time.

Beverly Hills, 25 August, 1955

Had a fine long session with Arthur today, by the pool. (He's here for a movie; I'm conducting at the Hollywood Bowl.) We're fired again by the "Romeo" notion; only now we have abandoned the whole Jewish-Catholic premise as not very fresh, and have come up with what I think is going to be *it*: two teen-age gangs as the warring factions, one of them newly-arrived Puerto Ricans, the other self-styled "Americans." Suddenly it all springs to life. I hear rhythms and pulses, and -- most of all -- I can sort of feel the form.

New York, 6 Sept., 1955

Jerry [Robbins] loves our gang idea. A second solemn pact has been sworn. Here we go, God bless us!

New York, 14 Nov., 1955

A young lyricist named Stephen Sondheim came and sang us some of his songs today. What a talent! I think he's ideal for this project, as do we all. The collaboration grows.

New York, 17 March, 1956

"Candide" is on again; we plunge in next month. So again "Romeo" is postponed for a year. Maybe it's all for the best: by the time it emerges it ought to be deeply seasoned, cured, hung, aged in the wood. It's such a problematical work anyway that it should benefit by as much sitting-time as it can get. Chief problem: to tread the fine line between opera and Broadway, between realism and poetry, ballet and "just dancing," abstract and representational. Avoid being "messagy." The line is there, but it's very fine, and sometimes takes a lot of peering around to discern it.

New York, 1 Feb., 1957

"Candide" is on and gone; the Philharmonic has been conducted, back to "Romeo." From here on nothing shall disturb the project: whatever happens to interfere I shall cancel summarily. It's going too well now to let it drop again.

New York, 8 July, 1957

Rehearsals. Beautiful sketches for sets by Oliver. Irene showed us costume sketches: breathtaking. I can't believe it -- forty kids are actually doing it up there on the stage! Forty kids singing five-part counterpoint who never sang before -- and sounding like heaven. I guess we were right not to cast "singers": anything that sounded more professional would inevitably sound more experienced, and then the "kid" quality would be gone. A perfect example of a disadvantage turned into a virtue.

Washington, D.C., 20 Aug., 1957

The opening last night was just as we dreamed it. All the peering and agony and postponements and re-re-re-writing turn out to have been worth it. There's a work there; and whether it finally succeeds or not in Broadway terms, I am now convinced that what we dreamed all these years is possible; because there stands that tragic story, with a theme as profound as love versus hate, with all the theatrical risks of death and racial issues and young performers and "serious" music and complicated

balletics -- and it all added up for audience and critics. I laughed and cried as though I'd never seen or heard it before. And I guess that what made it come out right is that we all really *collaborated*; we were all writing the *same* show. Even the producers were after the same goals we had in mind. Not even a whisper about a happy ending has been heard. A rare thing on Broadway. I am proud and honored to be a part of it.

## **ANEXO X - TRECHOS DAS NARRATIVAS-FONTE UTILIZADOS POR ZEFFIRELLI NA CENA DO BAILE DOS CAPULETOS**

Luigi da Porto:

Todos os convidados participaram da última dança, conhecida como Tocha ou Capello, como é mais comumente conhecida, e que até hoje é moda no encerramento de um baile. A dança começa com todos os dançarinos formando um círculo, então as damas e os cavalheiros alternadamente mudam de parceiros durante sua rotação. Com o progredir da dança, o jovem [Romeu] foi deixado por sua antiga parceira e se encontrou ao lado na enamorada filha do dono da casa. Do outro lado dela estava um nobre jovem chamado Marcuccio Guercio, cuja natureza era tanta que, em Julho como em Janeiro, suas mãos estavam sempre muito frias. (DA PORTO, 1992, p.27)

Matteo Bandello:

O baile agora estava prestes a acabar com a dança da tocha, ou como alguns preferem dizer, a dança do capelo. Romeu foi convidado a se juntar aos dançarinos por uma dama. Depois de dançar com ela, ele fez uma reverência. Ao passar a tocha para uma outra dama, ele se aproximou de Julieta e a pegou pela mão, um ato que deu aos dois um prazer inestimável. Julieta, então, se encontrava entre Romeu e um outro cavalheiro chamado Marcuccio, um homem da corte, muito agradável que havia se tornado o favorito do general; ele sempre tinha alguma boa história para contar que rendia boas gargalhadas à tropa, além de nunca fazer mal à ninguém. Durante todo o ano, seja inverno ou verão, ele tinha as mãos tão geladas quanto uma geleira alpina. E embora ele as aquecesse por um bom período de tempo no fogo, elas sempre permaneciam frias. Com Romeu à sua esquerda, Julieta tinha Marcuccio à sua direita. (BANDELLO, 1992, p.58)

Arthur Brooke:

With torch in hand a comly knight did fetch her foorth to daunce.  
She quit ser selfe so well, and with so trim a grace,  
That she the cheefe prayse wan that night from all Verona race.  
The wilst our Romeus, a place had warely wonne  
Nye to the seat where she must sit, the daunce once being donne  
Fayre Juliet tourned to her chayre with pleasant cheere  
And glad she was her Romeus approached was so neere.  
At thone side of her chayre, her lover Romeo  
And on the other side there sat one cald Mercutio,  
A courtier that eche where was highly had in pryce,  
For he was courteous of his speche, and pleasant of devise  
Even as a Lyon would emong the lambes be bolde,  
Such was emong the bashfull maydes, Mercutio to beholde.  
With friendly gripe he ceasd fayre Juliets snowish hand.  
A gyft he had that nature gave him in his swathing band,  
That frozen mountayne yse was never halfe so cold  
As were his handes, though so nere the fire he dyd them holde.  
As soone as had the knight the virgins right hand raught  
Within his trembling hand her left hath loving Romeus caught, (Brooke, 1957, 246-64)

## ANEXO XI - A PEÇA DE SHAKESPEARE EM NÚMEROS

Número total de linhas = 2970

Distribuição de linhas na peça:

I.1	236	II.1	42	III.1	199	IV.1	126 (*)	V.1	86
I.2	103	II.2	193	III.2	143	IV.2	47	V.2	29 (*)
I.3	105	II.3	90 (*)	III.3	174 (*)	IV.3	58	V.3	309 (*)
I.4	114	II.4	212	III.4	35	IV.4	27		
I.5	143	II.5	79	III.5	242	IV.5	141 (*)		
		II.6	37 (*)						

Total 1 = 701

Total 2 = 653

Total 3 = 793

Total 4 = 399

Total 5 = 424

(\*) Participação de Frei Lourenço na peça.

Número total de linhas de Frei Lourenço = 346 linhas  $\Rightarrow$  11,65%

### O Filme de Zeffirelli em Números

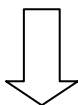
(linhas da peça que foram preservadas na película)

Número total de linhas procedentes de Shakespeare = 1096  $\Rightarrow$  36,9%

Linhas da peça mantidas no filme:

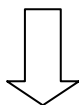
I.1	61	II.1	08	III.1	126	IV.1	51 (*)	V.1	04
I.2	21	II.2	128	III.2	20	IV.2	07	V.2	- (*)
I.3	63	II.3	44 (*)	III.3	55 (*)	IV.3	-	V.3	64 (*)
I.4	69	II.4	115	III.4	-	IV.4	-		
I.5	70	II.5	45	III.5	117	IV.5	03 (*)		
		II.6	25 (*)						

Total 1 = 284



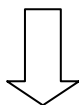
40,5 %

Total 2 = 365



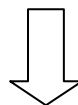
55,9%

Total 3 = 318



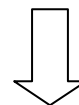
40,1%

Total 4 = 61



15,3%

Total 5 = 68



16%

Número total de linhas de Frei Lourenço = 125 linhas  $\Rightarrow$  36,1%

### Frei Lourenço cena a cena

(porcentagens do que foi mantido de Shakespeare em Zeffirelli)

II.3 42,6%

III.3 42%

IV.1 53,6%

V.2 -

II.6 78,9%

IV.5 -

V.3 18,7%