

A PRODUÇÃO DO HUMOR E DO RISO EM *MÔNICA E CEBOLINHA NO MUNDO DE ROMEU E JULIETA*

Humor and laughter's production in *Monica and Jimmy Five in the world of Romeo and Juliet*

Tiago Marques Luiz
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)
markx2006@gmail.com

RESUMO

Inserido num domínio descritivo, o presente texto analisa a produção do riso no texto dramaturgical infantil *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, o qual foi veiculado em formato televisivo em 1979 pela TV Bandeirantes. Amparado por escopos teóricos como a teoria da adaptação e a teoria da paródia, realizamos uma análise comparativa com o texto traduzido de Shakespeare, realizado por Barbara Heliadora em 2016, a fim de averiguar as semelhanças e dissidências entre ambos os textos. Como recorte de pesquisa, optamos por analisar a cena do balcão (ato II, cena II) em ambos os textos, por ser o marco da peça shakespeariana. Após as reflexões sobre como apresentar o dramaturgo inglês a um público alheio a seu tempo, nossas reflexões incidem na retroalimentação entre a dramaturgia e a televisão, visando ao mercado de massa, em que um fomenta o consumo do outro, atraindo o público desejado.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação; *Romeu e Julieta*; riso; paródia; Turma da Mônica.

ABSTRACT

Inserted in a descriptive domain, this text analyzes the production of laughter in the child dramaturgical text *Monica and Jimmy Five in the world of Romeo and Juliet*, which aired in television format in 1979 by TV Bandeirantes. Supported by theoretical scopes such as adaptation theory and parody theory, we conducted a comparative analysis with Shakespeare's translated text, made by Barbara Heliadora in 2016, to ascertain the similarities and dissensions between both texts. As a research clipping, we chose to analyze the balcony scene (Act II, Scene II) in both texts, for being the landmark of the Shakespearean play. After the reflections on how to present the English playwright to an audience oblivious to his time, our reflections focus on the feedback between dramaturgy and television, aiming at the mass market, in which one promotes the consumption of the other, attracting the desired audience.

KEYWORDS: adaptation; *Romeo and Juliet*; laughter; parody; Monica's Gang.

Considerações iniciais

A infância e a adolescência têm sido contempladas pelas inúmeras adaptações das peças de Shakespeare, que vão desde os quadrinhos até as mídias digitais, o que nos permite dizer que o papel, antes limitado ao espaço da roteirização de um espetáculo ou de um filme e também ao desenho, teve novos contornos com o advento das novas mídias, dentre elas a própria TV, a qual, num simples apertar de botão, garante o acesso a um universo de programas acerca de várias temáticas, como política, culinária, programas infantis, programas culturais, documentários, entre outros gêneros que se perpetuam nessa linguagem audiovisual.

Do conjunto de peças de Shakespeare que têm sido adaptadas para as múltiplas linguagens, *Romeu e Julieta* figura entre elas, sendo veiculada ora como pano de fundo (pensando em termos de trama), ora como peça homônima. Com isso, questiona-se, em adaptação, “como uma obra famosa pode ser infinitamente reconfigurada em um novo contexto” (BASSNETT, 2013, p. 11, tradução

minha¹), isto é, como a história de Romeu e Julieta ganhou nova vida e a importância de novos interesses no século XX, mais precisamente para o sujeito criança ou adolescente, que podem não estar familiarizados com a desenvoltura da trama trágica.

Inserido no campo da Literatura Comparada, mais precisamente na relação entre literatura e outras artes, o presente texto investiga os processos envolvidos quando um texto canônico é apropriado por outra cultura e por diferentes mídias, explorando como o conceito de adaptação muda e se torna mais complexo pelos diferentes modos de apresentação envolvidos.

A peça de Shakespeare é, portanto, ela própria uma forma de apropriação, pois o dramaturgo utilizou material pré-existente e o adaptou de acordo com as necessidades e gostos de seu público. Shakespeare foi um adaptador por excelência, baseando-se em autores como Ovídio e Plutarco, entre muitos outros, e seu período teve “uma abordagem muito mais aberta ao empréstimo e à imitação literária do que a era moderna do direito autoral e da lei de propriedade encoraja ou mesmo permite” (SANDERS, 2006, p. 46-47, tradução minha²). Esse aspecto do texto shakespeariano levanta questões interessantes sobre a adaptação, pois levanta questões sobre a relação entre original e derivação, e sobre a própria noção de originalidade. Também mostra como os novos textos contêm em si os anteriores, e como os textos cruzam fronteiras e viajam através de culturas e línguas por meio de formas de reescrita, adaptados a novos contextos.

Ao invés de elencar adaptações consagradas do cinema, como as de Baz Luhrmann (1996) e de Franco Zeffirelli (1968), este artigo se ocupará com o texto dramático que José Amâncio e Beto Mariano escreveram para o espetáculo infantil, o qual foi filmado e exibido na TV Bandeirantes, com enfoque na cena do balcão (ato II, cena II). O referido espetáculo é uma paródia da peça trágica de Shakespeare, gravado em *live action*, em que atores usam máscaras que representam os personagens da Turma da Mônica, cabendo ressaltar que, embora sejam adultos representando crianças, as vozes são justamente infantis, peculiares a cada personagem de Mauricio de Sousa. Neste trabalho, pretende-se desvendar – através da análise comparativa e descritiva – o processo da produção da comicidade no texto *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*.

O trabalho está estruturado no seguinte vértice: as considerações iniciais, a adaptação do texto dramático para a televisão, afinando para o caso de Shakespeare e *Romeu e Julieta*, com breves considerações acerca do humor. Em seguida, fazemos o cotejo comparativo do texto dramático da cena do balcão com o texto paródico audiovisual, com vistas a verificarmos as nuances da comédia nessa cena em especial.

Teatro e televisão: Shakespeare na tela

Todo texto dramático sempre está sujeito a uma nova perspectiva, a uma nova interpretação e, também, a uma nova roupagem, podendo o mesmo ser dito dos recursos estilísticos do diretor para trazer ao espectador a carga narrativa que é pedida na hora da leitura do texto e de sua interpretação no palco. Dos gêneros dramáticos, destacamos a tragédia, que tem sido objeto de nosso estudo, pois “por mais que carregue a força retórica e ideológica de uma estabilidade duradoura, não é um objeto, mas sim um *processo* dinâmico que evolui ao longo do tempo em resposta às necessidades e sensibilidades de seus usuários” (KIDNIE, 2008, p. 2, tradução minha³, grifo no original).

Neste texto, elencamos a peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, adaptada para um filme em *live action*, destinado a um público infantil, que não foi pensado por Shakespeare em sua época. A peça dramatiza a relação contrastiva como o belo e o feio, o sexual e o amoroso e “essa

¹ No original: “how a well-known work can be endlessly reconfigured in a new context”.

² No original: “a far more open approach to literary borrowing and imitation than the modern era of copyright and property law encourages or even allows”.

³ No original: “for all that it carries the rhetorical and ideological force of an enduring stability, is not an object at all, but rather a dynamic process that evolves over time in response to the needs and sensibilities of its users”.

justaposição de paradoxos e contrastes um aspecto que tem despertado interesse daqueles que fazem uso do recurso da adaptação – não apenas para o palco, mas também em outras linguagens e por meio de outros suportes” (LUIZ, 2020, p. 19).

Acerca da tragédia existente na peça inglesa, Bárbara Heliodora (2004) enfatiza a dor compartilhada pelos espectadores ao acompanhar o suicídio do casal protagonista. Simpatizamos-nos, enquanto espectadores, com o jovem casal e somos solidários a esse “terror trágico” que ocorre no desfecho da trama, o qual, conforme a pesquisadora, é responsável por desencadear a reconciliação das famílias: “é que, na reconciliação, as duas famílias alcançam aquele momento de melhor perspectiva, de maior equilíbrio, de paz interior, e o resultado catártico da tragédia é alcançado” (HELIODORA, 2004, p. 132). Embora o suicídio denote teor trágico, é digno de grandeza, como propõem Danziger e Johnson: “a tragédia dramatiza não só a lamentável e assustadora fraqueza do homem, mas também, de um modo ou de outro, a sua grandeza” (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p. 138).

Dentro da esfera trágica, permeia o caráter cômico, que serve para, segundo Nason (1907), ridicularizar alguém em uma determinada passagem, aliviar a tensão que permeia toda a narrativa trágica ou para realmente realçar o caráter cômico de algum personagem. A maior beleza de uma obra poética está muitas vezes na mistura harmoniosa desses dois elementos – tragédia e comédia –, não apenas na narrativa dramática, mas também na convivência dos personagens. É por esse prisma que se deve observar a dialética da tragédia e da comédia em Shakespeare, ou seja, a libertação do sentido de catarse oferecido ao leitor, da reconciliação do conflito com o sofrimento.

Enquanto a reconciliação é impossível na tragédia porque somente a morte pode resolver o conflito (cf. BRADLEY, 1992), na comédia o confronto ocorre em conflito com algum princípio moral do indivíduo. Em outras palavras, o cerne da tragédia e da comédia, respectivamente, é o mundo ético e sua colisão. Na maioria dos casos, as comédias consistem na reelaboração e enriquecimento de histórias consagradas que perpetuaram, como é o caso deste texto dramaturgico, em que uma história trágica tem contornos de comédia, por essa ser uma condição *sine qua non*, ou seja, importante e relevante para que a Turma da Mônica pudesse encenar *Romeu e Julieta*.

Um aspecto que podemos ressaltar, sobre *Romeu e Julieta* ser uma peça adaptável, é porque seus personagens têm uma dinâmica muito rápida no desenvolvimento da trama, e pensando na cena do balcão a ser veiculada, seria preciso ter um cenário que pudesse representar a interação que ali existe entre os protagonistas. A ação de *Romeu e Julieta* se passa em Verona e apresenta uma disputa entre duas famílias: os Montéquios e os Capuletos.

A trama se inicia com a briga entre os soldados das duas famílias, prossegue para o baile dos Capuletos, onde temos o primeiro encontro do casal protagonista. Do baile, a ação avança para o balcão de Julieta, que está declamando sua paixão por Romeu, sendo correspondida por ele, que estava escondido no jardim. Após as juras de amor eterno, casam-se em segredo por Frei Lourenço, e logo em seguida, há uma confusão causada por Teobaldo – primo de Julieta –, pelo fato de Romeu ter se infiltrado no baile – o Capuleto desafia o Montéquio para um duelo, por uma questão de honra, porém, Mercúcio toma a frente de Romeu, lutando no seu lugar, sendo assassinado por Teobaldo.

Vendo o amigo esfalecendo à sua frente, Romeu vinga-o, matando Teobaldo e, após o ocorrido, acaba sendo condenado ao exílio. Ao saber da notícia de seu amado pela Ama, Julieta pede auxílio ao Frei Lourenço, pois o Senhor Capuleto prometeu a mão da jovem ao Conde Páris: o frade entrega à jovem uma poção que a fará dormir, como se morta estivesse e, enquanto isso, avisaria Romeu do plano para que ambos possam fugir; no entanto, o jovem Montéquio não toma conhecimento desse plano e regressa a Verona, com um veneno comprado por um boticário, para que possa estar junto de sua amada.

Chegando no jazigo dos Capuletos, ele encontra Julieta, acreditando que está morta, e toma veneno. Logo depois, Julieta desperta do seu sono e encontra Romeu morto e, sem esperanças de acordar seu amado, comete suicídio com seu punhal. Eventualmente, ambas as famílias e o príncipe encontram os jovens mortos e Frei Lourenço conta a história de amor do casal. Através da morte dos filhos, as famílias são reconciliadas.

A peça tem duração de “quatro dias, durante os quais a intensidade da emoção e a brevidade do tempo impedem que haja algum esclarecimento salvador” (HELIODORA in SHAKESPEARE, 2016, p. 122). O confronto à ordem ganha proporções maiores no decorrer da conhecida cena do balcão, em que Julieta se destaca pelo declarado desrespeito à hierarquia, induzindo Romeu a agir como tal.

A cena do balcão está localizada na segunda cena do segundo ato, logo após o baile dos Capuletos (cena V, ato I), em que Romeu e Julieta tem o seu primeiro encontro e trocam as primeiras juras de amor, com tom de erotismo:

ROMEU: Se a minha mão profana esse sacrário,
Pagarei docemente o meu pecado:
Meu lábio, peregrino temerário,
O expiará num beijo delicado.
JULIETA: Bom peregrino, a mão que acusas tanto
Revela-me um respeito delicado:
Juntas, a mão do fiel e a mão do santo,
Palma com palma se terão beijado.
ROMEU: Os santos não têm lábios, mãos, sentidos?
JULIETA: Ai, tem lábios apenas para a reza.
ROMEU: Fiquem os lábios, como as mãos, unidos,
Rezem também, que a fé não os despreza.
JULIETA: Imóveis, eles ouvem os que choram.
ROMEU: Santa, que eu colha o que os meus ais imploram
(*ele a beija*)
Seus lábios meus pecados já purgaram
JULIETA: Ficou nos meus o que lhes foi tirado
ROMEU: Dos meus lábios? Os seus é os que os tentaram;
Quero-os de volta (*Ele a beija*). (SHAKESPEARE, 2016, p. 150-151)

A cena do balcão pode ser considerada como o divisor de águas da peça, pois ali estão concentrados o amor e o núcleo da peça, cujo enfoque retrata essa querela entre ambas as famílias, assim como nos mostra a medida extrema que os personagens tomam, que é se casarem em segredo e simultaneamente recusarem seus sobrenomes malditos, em prol da união eterna.

Comparar texto dramático e sua versão audiovisual incorre em questionar o papel da suposta fidelidade, uma vez que o título ressalta essa problemática – *no mundo de Romeu e Julieta* –, logo, supor que existe uma adaptação “fiel” ao texto-base é incorrer em incertezas, pois essa temática suscita perguntas de natureza estilística do texto-base, como o diálogo, os personagens, caracterização etc. A adaptação, seja literária ou não, é uma maneira de abordar o modo como vemos o mundo, e segundo teóricos como Linda Hutcheon (2011) e Garnet Schafer (1966), ela requer interpretação e alguma forma de engajamento criativo com o texto-base, sendo ele um ponto de partida para o adaptador. A adaptação permite uma gama de possibilidades, desde a reformulação mais radical de um texto até a recriação mais conformista do mesmo texto. Quando um adaptador inicia o processo de engajamento com um texto anterior, tudo é possível e esse fato torna a adaptação um lugar onde diferentes formas de visão artística e de interpretação passam a existir e frequentemente entram em conflito.

Sobre a adaptação audiovisual, apesar de reconhecermos a obra literária como algo à parte da mídia visual, os espectadores tendem a procurar autenticidade e fidelidade, mas algumas obras são *baseadas em* obras literárias. Além disso, cineastas e roteiristas apresentam suas próprias leituras de uma obra literária que admiram muito, e diferentes adaptações não devem ser consideradas ruins, simplesmente porque são diferentes dos originais.

Como bem pontua Chatman, cada agente do mundo literário ou do domínio artístico tem sua própria escrita, melhor dizendo, o seu modo de representar os objetos da narrativa, assim como cada

mídia tem suas particularidades, e é preciso “entender e respeitar tanto as limitações que elas criam quanto os triunfos que eles convidam” (CHATMAN, 1980, p. 140, tradução minha⁴).

Sobre o conceito de cânone literário, é preciso considerar que ele denota um conjunto de obras e/ou autores que são filtrados por instituições sociais, como a escola e as editoras, e quiçá, o próprio ambiente familiar, em decorrência da complexidade da escrita literária que integra essas produções, sendo esses escritos considerados clássicos e representantes nacionais, como Shakespeare na Inglaterra e, no Brasil, Machado de Assis. Portanto, por literatura canônica entende-se “uma relação de obras e autores social e institucionalmente ‘universais’ e ‘verdadeiros’, transmitindo os valores humanos e características ideais de um texto, por isso, dignos de repasse de geração a geração” (NETO, 2008, p. 44). Na relação desse com a literatura infantil, seguimos o pensamento de Wind: por cânone, tem-se o entendimento de produções literárias que instigam prazer da leitura às crianças e “que poderiam e deveriam ser relidas várias vezes depois de adulto para sempre encontrar novas e melhores interpretações do clássico fazendo uso das experiências e outras leituras feitas ao longo da vida” (WIND, 2011 p. 40).

A partir da afirmação de Wind, deduzimos que adaptar Shakespeare para crianças consiste em uma adequação da linguagem poética do dramaturgo para um público diferente, de modo que seu texto seja apropriado e apresentável a esse público. Tal reflexão vai ao encontro da proposta de Zeni, que vai tratar a adaptação como uma releitura, cujos elementos provenientes do texto-base são realçados e que “reapresentam a estrutura do texto original e sua relação com o conteúdo e com a forma, trazendo uma nova, porém não definitiva leitura para a obra original” (ZENI, 2009, p. 141). Com isso, existe a possibilidade de o leitor retornar ao texto adaptado em outras oportunidades, em idades diferentes.

Verticalizando a teoria da adaptação, acerca da correspondência entre teatro e televisão, em que um texto dramático será redimensionado para o formato audiovisual, Sábado Magaldi já tecia a observação de que não se questiona o teor adaptável do teatro para a televisão – uma vez que o teatro pode ser redimensionado além do palco – e pontua que é preciso que a transposição do texto dramático esteja atenta à estética da televisão. Vemos peças “também filmadas ou televisionadas, sem o abandono dos métodos teatrais, não obstante o veículo diferente estivesse a reclamar uma recriação completa nos seus meios” (MAGALDI, 1965, p. 5). Uma possível distinção que pode ser feita entre teatro e televisão é que, no primeiro, cada encenação é única, e a vantagem que o palco oferece ao espectador é que naquele momento há uma comunicação direta entre ator e público. A televisão, por sua vez, impossibilita repetir a interação instantânea, tornando a fruição da experiência totalmente individual e hipoteticamente comovente (cf. MAGALDI, 1965).

Em uma produção televisiva, Schafer propõe duas alternativas: ou o suspense fica a cargo dos personagens principais ou a tensão é realçada pelo diálogo entre um dos personagens principais e um personagem menor. Percebe-se que, quando se fala da cena do balcão, o foco está na interação entre os personagens e a forma que demonstra toda a tragédia envolvida em tons suaves e, em alguns momentos, na referida cena (cf. SCHAFER, 1966).

Nesse íterim, a teórica pontua que para se transmitir adequadamente e passar a ideia central da produção televisiva, se faz necessário saber *o que se busca passar* e dar ênfase, e *o que pode se tornar* secundário, vindo apenas a complementar a ideia como um todo. Essa concisão em uma produção audiovisual também se respalda em uma adaptação e/ou tradução literária. Para asseverar esse ponto em comum, Schafer dirá que “Quanto menor a quantidade cortada, maior a produção em prol ao seu conteúdo poético original” (SCHAFER, 1966, p. 2, tradução minha⁵). Como forma de sintetizar a ideia de adaptar Shakespeare para a televisão, recorreremos a Schafer, que conceitua a adaptação das peças do dramaturgo como “um processo combinado de transferência e edição do roteiro do drama completo de Shakespeare para um formato com roteiro, produzido para a televisão”

⁴ No original: “to understand and respect both the limitations these create and also the triumphs they invite”.

⁵ No original: “The smaller the amount cut, the greater the production stands in justice to its original poetic content”.

(SCHAFER, 1966, p. 3, tradução minha⁶).

A dramaturgia de Shakespeare se potencializa na confluência com outros gêneros televisivos, e tal construção híbrida não desvaloriza o caráter inicial – texto escrito para ser encenado no palco – , mas amplia a percepção habitual do espectador de teatro. Segundo Esslin, o teatro foi visto como um laboratório experimental para os testes dos meios de comunicação de massa, como o cinema e a televisão. A partir de Esslin, é possível conceber o teatro como o espaço do cruzamento entre aquilo que está escrito no texto e o que é dito no palco; é um dito que se amplia (cf. Esslin, 1968). O texto rubricado funciona como roteiro para o ator transpor as emoções que estão contidas, acompanhando o movimento do corpo pela mímica e o gesto. Agregado ao aparato textual, o teatro enquanto espaço se vale de artefatos para potencializar o sentido do texto, como a maquiagem, o penteado e a indumentária para representar a personagem e seu caráter, como também o cenário.

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

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

O texto shakespeariano dá indicações de como ser transposto para o palco e, conseqüentemente, à tela; enquanto lemos as suas narrativas, de modo inconsciente, visualizamos as ações das suas personagens, com suas respectivas falas, gestos, além do cenário em que se concentra a narrativa teatral. Com isso, no tocante à catarse, podemos dizer que no teatro a experiência catártica é potencializada, isso já é sinalizado por Aristóteles, em sua *Poética*, e repetido interminavelmente até hoje, ao passo que, na televisão, ela é menos vigorosa.

De forma mais contemporânea, Cedric Messina, produtor da BBC, disse, em uma edição de *Romeu e Julieta*, que o princípio norteador “é tornar as peças, em forma permanente, acessíveis ao público em todo o mundo” (MESSINA apud WELLS, 1982, p. 263, tradução minha⁷), indo ao encontro das reflexões de Aimara da Cunha Resende; transpor o teatro de Shakespeare para a televisão demanda, por parte dos agentes envolvidos, uma primeira consciência a respeito do mito Shakespeare, e a segunda a respeito do ambiente ao qual seu texto será ambientado:

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

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

A comédia, ao contrário da tragédia, suscita uma prazerosa relação com o espectador por ter

⁶ No original: “a combined process of transferring and editing the script from Shakespeare’s complete drama to a scripted format producible for television”.

⁷ No original: “to make the plays, in permanent form, accessible to audiences throughout the world”.

o domínio imediato das situações que são desencadeadas, isentando o espectador da catástrofe que aflige o herói, e como o texto teatral tem uma nova releitura ao longo do tempo, é possível observar “quais os elementos que foram acrescentados e quais os subtraídos, quais os artifícios mais comuns na trajetória do tema e quais as recorrências na trama dos fatos” (BENDER, 1996, p. 16). E sobre a paródia como elemento que suscita a comédia, Aimara da Cunha Resende vai propor que, ao ironizar o texto canonizado, ela reverte a suposta seriedade daquilo que é tido como verdade irrefutável “e traz à luz a alegre relatividade que desestabiliza o poderio hegemônico, qualquer que seja ele” (RESENDE, 2016, p. 182).

Tendo em vista os fluxos sociais e culturais que foram fontes da linguagem humorística por séculos, é possível constatar que o cômico do clássico com o atual se assemelha em certos padrões, não se esvaindo com a ação do tempo. O primeiro elemento a ser levado em consideração é a ação, tanto no texto literário como no televisivo, e devido ao fato de ela – em um texto cômico – ser contrária à “grandeza observável na tragédia” (BENDER, 1996, p. 22); isso permite dizer que o texto cômico de Mauricio de Sousa não seja visto como uma tragédia por completo.

Entendemos a ação como a manifestação física de elementos risíveis na peça, tais como o tapa, o escorregão, o tropeço, como também as manifestações verbais como o trocadilho, o jogo de palavras, o quiasmo, entre outros. Ainda sobre a ação, Bender chama a atenção para as ações hilariantes, as quais não costumam aparecer dentro do texto, a não ser em rubricas ou no trabalho da encenação (cf. BENDER, 1996, p. 28). A ação, em nosso entendimento, é o fio condutor de toda a narrativa para suscitar o riso no leitor/espectador. Desta forma, concordamos com Bender de que a ação será construída a partir de eventos risíveis “que se ajustem à probabilidade” (BENDER, 1996, p. 23), de fazer com que o leitor/espectador ria e se divirta com a narrativa que lhe é apresentada como, por exemplo, na cena do casamento secreto, em que Cebolinha hesita em se casar com a Mônica, porém ao ver o Sansão ele é coagido a se casar, pois senão o que lhe resta é apanhar.

É comum que as ações sejam o resultado e escolhas dos atores no momento da performance, pois o próprio texto dramático, apesar do seu conteúdo verbal, não se sustenta apenas com as palavras, pois é uma incorporação do texto, e trazê-lo para o palco torna-se necessário (cf. FILHO, 2013). Portanto, a ação nada mais é que o fruto da dinâmica entre os atores no palco, e em se tratando do gênero cômico, a potencialização do riso presente no texto dramático, pois o enredo se constrói por meio “de elementos risíveis que se ajustem à probabilidade, não ficando descartadas as impossibilidades e ilogicidades como fontes geradoras do cômico” (BENDER, 1996, p. 10).

Da ação, partimos para a própria personagem, cuja carnavalização, ou seja, a sua ruptura para com o padrão vigente, pode conduzir à produção do cômico, permanecendo rebaixada (cf. BENDER, 1996), onde o princípio aristotélico trata a comédia como a “valorização” dos defeitos do herói, tornando-o ridículo (BENDER, 1996, p. 25), e tais falhas, conseqüentemente, irão conduzir a personagem “à felicidade pessoal do sujeito ou à sua punição e a conseqüente alegria dos que o cercam” (BENDER, 1996, p. 24). O texto cômico deste artigo não se pauta no princípio aristotélico, pois as personagens apresentam características cômicas que não são vistas como um defeito, mas como elementos familiares ao leitor e que causam o riso, como uma forma de condição *sine qua non*; se, por exemplo, a Magali não mencionar em nenhum momento sobre comida, ela não é a personagem que se tem conhecimento, pois a gula é sua marca registrada nos quadrinhos. Portanto, não cabe aqui julgar o rebaixamento das personagens shakespearianas por terem sido adaptadas para o público infantil e juvenil, e sim, defender que cada texto, literário ou não, estará suscetível a uma nova roupagem, a uma nova estilização do gênero dramático, com a finalidade de atender aos parâmetros do público receptor.

Em um texto categorizado como comédia, o dramaturgo não expressa suas emoções de forma direta, pelo contrário, acaba revestindo-as com a ação marcada pelas peripécias dos personagens para trazer à tona elementos risíveis da rotina social, por meio de gestos e palavras capazes de fazer o público rir:

Tanto na tragédia quanto na comédia, o enredo é composto da ação ou de pequenas ações encadeadas as quais deverão desembocar na ação principal. Esta não começará [...] aleatoriamente e nem terminará ao acaso, em um ponto qualquer; ela há de ser completa, comportando, pois, um início, um meio e um fim. (BENDER, 1996, p. 23)

Além da subversão de um gênero para outro, temos também, segundo Dirce Fernandes (2003), uma inversão de vozes: a voz shakespeariana é o objeto de ação – a narrativa de Romeu e Julieta – enquanto a voz de Mauricio de Sousa concretiza esse processo de inversão – narrativa da Turma da Mônica –, uma vez que “não se trata de anular uma pela outra, mas de mantê-las vivas simultaneamente no mesmo espaço narrativo, no diálogo conflitante e tenso dos contrastes” (PALO; OLIVEIRA, 2006, p. 55). Sobre a presença do humor nos quadrinhos de Mauricio de Sousa, ele se faz presente através dos personagens da Turma da Mônica, via metalinguagem, intertextualidade e também via paródia no processo criativo. Desta forma, o riso proposto por Mauricio de Sousa está ligado às pequenas características dos personagens (a dislalia de Cebolinha, a aversão à água de Cascão, a compulsão por comida de Magali, a força e a agressividade da Mônica). A paródia, como um paralelo entre dois textos – o texto matriz e o texto parodiado –, é caracterizada por uma relação de repetição e reatualização, e por meio desta faceta intertextual, o escritor desconstrói certas peculiaridades do texto do autor sem desvencilhar-se da identidade do texto-fonte. A paródia está intimamente ligada à inversão de sentido e de valores e se valendo do humor como forma de comunicação, os artistas e humoristas expressam uma nova forma de contar histórias, como também principalmente veiculam a sua crítica perante a sociedade e o contexto em que se circunscreve.

Segundo Simon Dentith, a paródia é uma prática cultural capaz de suscitar uma “polêmica imitação alusiva” de um outro produto ou práticas culturais, como também ela pode ser considerada “como um modo, ou como um intervalo no espectro de possíveis relações intertextuais” (DENTITH, 2002, p. 37, tradução minha⁸). Assim, constata-se que a paródia vai operar simultaneamente no aumento e diminuição da interface cultural e textual em que a peça shakespeariana está inserida, com novos sentidos, que são produzidos de um lado, através dos cortes e reposição da matriz, e por outro, “da utilização deliberada das peças, personagens, cenas e diálogos em operações muito diferentes da fonte shakespeariana” (SILVA, 2013, p. 198). Em *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*, a autorreferência é a característica importante, pois ela marca a relação do filme com a matriz shakespeariana, ou seja, a Turma da Mônica tem consciência desta autorreferência em seu fazer cênico e se empenha para melhorá-la, tanto no aspecto teatral como pelo gênero que ela está inserida (a comédia musical), com uma trilha sonora carregada de gêneros musicais comuns no Brasil, como o samba, o forró, o rock, com exceção da valsa, um gênero clássico.

Análise comparativa

Na cena do balcão, vemos Romeu Montéquio Cebolinha nos levando a uma varanda do castelo Capuleto, dizendo: “E lá vou eu ‘pala’ a famosa cena da sacada”. Esse intertexto trazido por Cebolinha, como também pelos demais personagens do espetáculo, só vem confirmar a ideia da paródia como uma história que se repete de forma contínua. E o Montéquio continua o seu aparte com o telespectador:

ROMEU:
E lá vou eu “pala” a famosa cena da sacada
“Selá” que é por aqui?
Oh, uma escada
Só “espelho” que Julieta esteja “acoldada”
Se não, já “imaginalam” que mancada?
E o pior é que estou “peldendo” o filme da “madlugada” (AMÂNCIO;
MARIANO, 1979, 12’43”-12’56”)

⁸ No original: “parody is to be thought of as a mode, or as a range in the spectrum of possible intertextual relations”.

A comédia nesse fragmento do espetáculo está no seu humor verbal. É madrugada, todo mundo foi embora do baile dos Capuletos, exceto Romeu. Para que não faça barulho, ele vai descendo os degraus cuidadosamente, contudo, quando menciona que está perdendo o filme da madrugada, o seu tom de voz é de alguém chateado por estar renunciando a uma programação interessante para se encontrar com a Julieta. E quando ele chega na entrada do castelo, a porta está trancada. A cena da sacada está no ato II, cena II, e é marcada pelas juras de amor entre os protagonistas. No espetáculo infantil feito pela MSP, a cena é marcada pelo jogo de birra de criança: Julieta se declara para Romeu, ao passo que ele não corresponde de imediato, deixando-a zangada.

Vemos Julieta na sacada de sua casa, procurando por Romeu, pronunciando seu nome em um ronronar de gato. Esse fragmento é visto como engraçado, porque a Julieta interpretada pela Mônica está chamando pelo seu amado em um tom fora do usual, como também distante do tom usado pela protagonista shakespeariana. Romeu escuta a sua amada chamando por ele, e ao invés de lhe responder amorosamente o chamado de Julieta, ele quebra o encadeamento romântico com a seguinte pergunta: “Será que ela não ‘enxelga’?”. Irrada porque ele não responde o seu chamado, ela já muda o tom de voz:

JULIETA: Romeu, Romeeeeu!!
 Onde estás que eu não o acho?
 ROMEU (aparecendo): Qual é, ó doce Julieta?
 Não vê que estou aqui embaixo? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 13’25”-13’33”)

Logo após a pergunta do jovem Montéquio para a sua amada, começa a canção intitulada “Cena do balcão”, onde podemos considerar os versos de Mônica como modulação dos seguintes versos de Julieta no texto-fonte:

TABELA 1 – Paráfrase da “Cena do balcão”

“Cena do balcão” – canção	Cena do balcão – peça
<p>JULIETA Se você não puder Por amor a mim Deixar de ser um Montéquio Cebolinha Nosso amor chegará ao fim Mas se assim não for Tenho algo a propor Não sou mais Julieta E sim o seu amor</p> <p>ROMEU Ouça isso Julieta Eu “quelo” subir aí Mas a coisa está “pleta” Pois não da “pla” sair daqui Puxe essa “tlepadeila” Pois não dá para sair daqui Parece até “blincadeila” Minha capa está presa no espinho. (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 13’40”-14’56”)</p>	<p>JULIETA É só seu nome que é meu inimigo: Mas você é você, não é Montéquio! O que é Montéquio? Não é pé, nem mão, Nem braço, nem feição, nem parte alguma De homem algum. Oh, chame-se outra coisa! O que há num nome? O que chamamos rosa Teria o mesmo cheiro com outro nome; E assim Romeu, chamado de outra coisa, Continuará sempre a ser perfeito, Com outro nome. Mude-o, Romeu, E em troca dele, que não é você, Me entrego por inteiro. (SHAKESPEARE, 2016, p. 157)</p>

Fonte: elaboração pelo autor

A referida canção traz em sua letra o romantismo de Julieta, contraposta à trapalhada de Romeu, que está com a capa presa num espinho. Em gêneros musicais, temos uma entonação

romântica nos versos de Julieta, enquanto Romeu canta seus versos em um foxtrote, interpondo um contraste aos versos de Julieta, tanto no ritmo mais ligeiro, quanto na letra da música.

A partir das canções que apresentam os protagonistas ao espectador (“Tema de Julieta” e “Sou o Lomeu”), é possível que o estilo musical demarque a caracterização do personagem – Mônica é ríspida e exigente, enquanto Romeu é um malandro, mesmo que ingênuo. Logo após a fracassada declaração de amor entre Mônica e Cebolinha, o jovem consegue tirar a capa do espinho, mas vai ao chão. Devido ao uso da interjeição de dor “Ai”, Mônica usa a onomatopeia “Shhh” para que ele não fale tão alto:

JULIETA [mexendo as mãos]: Para com essa barulheira, quer acordar todo mundo?

ROMEU: Não “plecisava” sacudir a “tlepadeila” com toda sua “folça”, né? Como é que eu vou subir até aí “agola”?

JULIETA: Não me interessa e suba logo, antes que eu perca a paciência.

ROMEU: Ma... mas subir de que jeito, sua mandona? Tá pensando que eu sou o “Homem-Alanha”, é? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 14’56-15’21”)

Esse momento traz uma sequência de quiproquós, com a jovem Capuleto mandando o Montéquio subir a sacada, mas ele não consegue, enfurecendo mais ainda a jovem. Romeu traz o intertexto do Homem-Aranha, um super-herói contemporâneo da Marvel conhecido pela sua habilidade de escalar; contudo, Romeu se compara ao super-herói por não ter essa habilidade e atender à exigência de Julieta. No texto-fonte, Romeu tem um discurso rebuscado, carregado de epítetos e figuras de linguagem, como o trecho abaixo, que encerra a cena do balcão:

ROMEU

Tenha sono em seus olhos, paz no seio;

Por sono e paz tão doces eu anseio.

Sorri a aurora ao escuro pesado,

No leste, a luz já deixa o céu rajado;

O negror, ébrio, corre pra escapar

Das rodas de Titã, que vai passar.

Vou à cela do pai da minha alma,

Pra falar disso e ter ajuda e calma. (*Sai.*) (SHAKESPEARE, 2016, p. 163)

Voltando ao texto do espetáculo infantil, após evocar o intertexto do herói da Marvel, Julieta lhe pede que não fale tão alto, pois o seu pai pode acordar; porém, Romeu não consegue escutá-la:

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

ROMEU: O quê?

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

ROMEU: Como é que é?

JULIETA (*gritando*): NÃO FALE TÃO ALTO, SE NÃO O MEU PAI ACORDA, ORA!

ROMEU: Ah, é isso aí.

JULIETA: Isso aí o quê?

ROMEU: A “colda”! Jogue a “colda”, “pala” eu subir aí na sacada!

(*Julieta ri*)

ROMEU: “Vilam” só que sacada genial? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 15’21”-15’59”)

Este fragmento da conversa entre Julieta e Romeu é marcado pela paronomásia entre “Acorda” e “A colda”, devido à dislalia do Cebolinha, que ao invés de entender o verbo como um despertar, entendeu como objeto. Além dessa paronomásia entre as classes gramaticais, temos também a ambiguidade proposta em “sacada”, que vai remeter tanto ao espaço onde Julieta se encontra, como

também se entende “sacada” como sinônimo de ideia, ou, fazendo um intertexto com as narrativas de Cebolinha, um plano infalível.

Julieta vai jogar a corda para que seu amado suba, porém, nas primeira e segunda tentativas, não é o suficiente, pois Romeu lhe pede para jogar mais. Na terceira tentativa, seu tom de voz já muda, de curiosa para impaciente. E quando ele afirma que a corda atingiu um limite ideal para que ele possa subir e ela puxá-lo com sua força, o Senhor Capuleto acorda com o barulho. Depois de ouvir o pai de Julieta perguntando que barulho era aquele, Julieta solta a corda desesperada, para frustração de Romeu. Para responder o questionamento do Senhor Capuleto, Cebolinha assobia como um pássaro, por meio da onomatopeia “Piu”.

Ao reconhecer o som, Senhor Capuleto questiona se é “a cotovia que anuncia o dia”, e Romeu lhe responde que não, imitando novamente o som do pássaro e lhe diz que é “o ‘louxinol’ do ‘alebol’, que está deixando o ninho”. Como bem pontua Marcel Silva (2013), essa cena do balcão de Mônica e Cebolinha interpretando Romeu e Julieta é vista como um momento de explosão cômica, cujo emprego das imagens do rouxinol e da cotovia, representando o ápice da noite ou raiar do dia “é substituído por um jogo de palavras, marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposiciona os sentidos dramáticos da cena” (SILVA, 2013, p. 326).

O Senhor Capuleto, conformado com a resposta recebida, pode dormir mais cinco minutos, e volta a dormir, emitindo um ronco estrondoso. Cabe enfatizar que a evocação do rouxinol e da cotovia surge somente no ato III, cena V do texto-fonte, cena essa onde Romeu é condenado ao exílio pela morte de Teobaldo – primo de Julieta – e passa a primeira e única noite.

O texto dramaturgício infantil propõe uma combinação da referida cena do terceiro ato com a cena do balcão, trazendo elementos que estão presentes na peça original. A linguagem teatral também se faz presente, pois logo que o Senhor Capuleto volta a dormir, Julieta diz a seu amado que precisa entrar, fazendo gestos com a mão, apontando para o quarto do Capuletão. Triste e inconformado com a partida de sua amada, ele pergunta:

ROMEUI: Como posso ir sossegado, se estou apaixonado?

JULIETA: Se é o que deseja, me espere amanhã na igreja.

ROMEUI: Por que na igreja? Hei, “espele” um momento.

JULIETA: Para o nosso casamento.

ROMEUI: Casamento? Ma... mass quem falou em casamento?

JULIETA: Nós.

ROMEUI: Casamento... (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 17’14”-17’42”)

Quando se fala em adaptação de uma obra, é importante ressaltar que o mesmo conteúdo, apesar de possuir abordagens diferentes no decorrer de suas narrativas, não deixa de conter o enredo original, isto é, se demonstra que, apesar da abordagem ser direcionada, não se fugiu do padrão que contém o texto-base. No caso de *Romeu e Julieta* pela ótica de Mauricio de Sousa, nota-se que o texto shakespeariano foi modificado para se tornar mais acessível ao público-alvo escolhido. Além da acessibilidade à obra, existe uma retroalimentação entre a literatura e a televisão, visando ao mercado de massa, em que um fomenta o consumo do outro, atraindo o público desejado.

O jogo entre comicidade e tragédia se acentua quando colocados frente a frente a peça de Shakespeare e o texto dramaturgício infantil. Ao contrastar os trabalhos com a linguagem feitos pelo dramaturgo inglês e pelos produtores de televisão, é perceptível que o primeiro se vale de uma construção linguística direcionada ao leitor adulto (ao fazer uso de trocadilhos obscenos e conotações), ao passo que os dois últimos suavizam esse material. No que diz respeito às semelhanças, destaca-se o fato de ambos utilizarem rimas – com destaque ao texto de Amâncio e Mariano, por lançar mão deste recurso estilístico para captar a atenção das crianças leitoras, como, também, por deixar o texto mais engraçado e sedutor para esse público.

Observa-se que o texto dramaturgício infantil teve o cuidado de deixar em evidência a personalidade dos personagens de Mauricio de Sousa na cena do balcão, sem distanciar-se do que

essa cena significa na peça original, pressupondo que o público já tivesse um pré-conhecimento sobre o texto que a turma iria encenar, a começar pelo título: *No mundo de Romeu e Julieta*. Analisando a cena do balcão se percebe a presença do humor característico infantil, mas mantendo as propriedades da peça de *Romeu e Julieta*; isso se deve à necessidade de uma linguagem mais acessível. Se confrontarmos com a edição aqui utilizada, uma tradução de Bárbara Heliodora publicada em 2016, observa-se que não há a quantidade de rimas como possui na cantiga e em alguns diálogos do Cebolinha no decorrer da apresentação; podemos dizer que isso foi um dos artefatos da produção para manter uma estética interessante e um bom desenvolvimento, a fim de se atingir o público infantil.

Repleta de emoção, a cena do balcão foi concebida para transmitir alegria e reflexões em suas comparações, com rimas que evidenciam a ideia do autor, a de transformar um texto adulto acessível e compreensível a todas as idades. Em outras palavras, a paródia traz em si a particularidade do riso, de despertar os sentimentos, um artifício cômico e lúdico ao mesmo tempo. Ela é uma construção carregada de muitas doses de ironia, como vemos no verso de Romeu, cuja capa está presa no espinho.

No ato da adaptação ou no recontar um clássico, pode ser necessário dar um enfoque e outra atribuição de valor, uma vez que, por trás dessa paródia e desse recontar, existe um indivíduo responsável nessa operação e nesse texto; uma autoria que conduz o espetáculo em toda sua particularidade, de modo diferente e especial, e mesmo que supostamente o vínculo à essa história seja algo considerado “fiel”, acaba-se considerando-a coerente. A cena do balcão foi toda reestruturada para dar ênfase a pontos considerados importantes no decorrer do diálogo, como, por exemplo, a evocação ao rouxinol, o qual está presente tanto no clássico tradicional como no criado pela Turma da Mônica, apenas contendo abordagens distintas.

No texto-base, o rouxinol aparece no ato III, cena V, ao passo que, no espetáculo de Mauricio de Sousa, vemos uma prosopopeia do rouxinol, o qual entra em cena para realçar que ainda está de noite e que já está afastando-se do ninho, ou seja, quando raiar o dia, o rouxinol vai alçar voo e ir embora. No espetáculo infantil, essa personificação do rouxinol se concretiza pela interpretação do Cebolinha por meio da onomatopeia “piu... piu...piu...”, para reforçar que ainda está no período noturno, cujo entendimento faz o Senhor Capuleto retornar e dormir um pouquinho mais. No texto de Shakespeare, ele aparece somente para acentuar ou não a carga dramática da noite que Romeu e Julieta passaram juntos.

Enquanto Shakespeare estrutura *Romeu e Julieta* com cenas cômicas nos primeiros atos antes do frustrante clímax, o texto infantil se vale da paródia para suscitar o riso no seu espectador. Ao trazer a peça shakespeariana em uma nova produção artística via paródia, se reelabora não apenas a construção dos personagens, mas também a própria teatralidade do texto.

Considerações finais

Toda adaptação inevitavelmente assume a forma de uma reescrita, que não pode haver uma versão final ou “fiel”, pois cada adaptador reconstrói o trabalho de acordo com as necessidades do público-alvo em mente. Esse processo de aculturação ocorre sempre que uma peça é transferida para um contexto diferente, influenciada pelos valores da cultura alvo. O que tentou se mostrar neste texto é que, ao cruzar fronteiras culturais, não se pode considerar a adaptação enquanto um movimento exato de transposição de um meio semiótico a outro, pois as estratégias empregadas são contextualizadas.

As personagens da Turma da Mônica surgiram no bojo da literatura infantil brasileira, a ponto de serem citados por autores da área. Nelly Novaes Coelho, na última edição do monumental *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira* (2006) dedicou as páginas 610 a 616 a Mauricio de Sousa e sua produção. Despertar o riso no leitor/espectador é um trabalho árduo e inteligente, mas quando o objeto de pesquisa é uma obra estrangeira, o problema aumenta, pois cabe ao responsável em lidar com esse texto manter as características e motivações do texto-base, a fim de se tornar engraçado para um determinado público.

A ação de parodiar “é um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45). Isto possibilita ao texto adaptado ser designado como um palimpsesto, isto é, um novo texto que interpreta, resgata e se relaciona com o chamado texto-base, sem excluí-lo, mas, ao contrário disso, trazendo marcas dele. A adaptação, para nós, é um aproveitamento do texto-base e remediação do mesmo para as demais mídias, visando a atender um público específico, tendo em mente as particularidades desse público, seja em questão linguísticas, seja em questões psicológicas, desafiando assim a autoridade de qualquer noção de prioridade. Fazendo um breve comparativo da linguagem de Shakespeare com a de Mauricio de Sousa, é perceptível que o texto shakespeariano usa linguagem que é particular ao leitor adulto (trocadilhos obscenos e conotações), ao passo que Mauricio de Sousa, ao transpor essa linguagem para o público infantojuvenil, opta por um estilo leve e simples, repleto de rimas e momentos ambíguos, visando a atrair o espectador e deixar o texto mais sedutor para esse público.

A tragédia impõe uma tonalidade séria da narrativa, como também em aspectos da nossa vida, onde as experiências humanas, como também os pensamentos e os sentimentos, têm muita importância. A comédia, em contrapartida, tenta dissipar e minimizar as ansiedades sentidas pelo leitor ou pela plateia: os personagens cômicos são diferentes das suas trágicas contrapartes. Embora a tragédia e a comédia sejam formas distintas, elas têm uma espécie de relação simbiótica e muitas vezes se interpenetram.

Cabe ressaltar que o mérito do texto infantil não é apenas o de recontar uma história, mas inseri-la no contexto de suas personagens, combinando dois universos distintos: o de Shakespeare e o dos quadrinhos da Turma da Mônica, em um enlace singular e intertextual, marcado pelo engajamento com a obra de partida.

Referências

- AMÂNCIO, José; MARIANO, Beto. *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta*. [Filme-vídeo]. Produção de Mauricio de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Mauricio de Souza Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.
- BASSNETT, Susan. Foreword. In: MINUTELLA, Vincenza. *Reclaiming Romeo and Juliet: Italian translations for page, stage and screen*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2013. p. 11-14.
- BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS; EDIPUCRS, 1996.
- BRADLEY, Anthony Cecil. *Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. New York: Macmillan, 1992.
- CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 7, n.1, p. 121-140, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Trad. Álvaro Cabral, com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.
- DENTITH, Simon. *Parody*. Abingdon: Routledge, 2002.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Ed. da UFOP, 1999.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FERNANDES, Dirce Lorimier. *A literatura infantil*. São Paulo: Loyola, 2003.
- FILHO, Ciro Mendes. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.
- HELIODORA, Bárbara. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- KIDNIE, Margaret Janie. *Shakespeare and the problem of adaptation*. New York: Routledge, 2008.
- LUIZ, Tiago Marques. Mônica e Cebolinha carnalizam Romeu e Julieta. *REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS*, Campo Grande, v. 3, n. 26, p. 14-46, 2020.

- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965.
- NASON, Arthur Huntington. *Heralds and Heraldry in Ben Jonson's Plays, Masques and Entertainments*. University Heights, 1907.
- NETO, Alaim Souza. *Formação do leitor e cânone literário: relações entre as Orientações Curriculares e as práticas docentes*. 2008. 115f. Dissertação (Mestrado em Educação). Unidade Acadêmica de Humanidades, Ciências e Educação, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2008.
- PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura infantil: voz de criança*. São Paulo: Ática, 1986.
- RESENDE, Aimara da Cunha. Shakespeare na televisão brasileira. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2016. p. 175-201.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York: Routledge, 2006.
- SCHAFER, Garnet Irene. *A television adaptation of Romeo and Juliet by William Shakespeare*. 1966. 115f. Thesis (Master in Arts). Department of Television and Radio, Michigan State University, Michigan, 1966.
- SHAKESPEARE, William. Romeu e Julieta. Trad. Bárbara Heliodora. In: LEÃO, Liana de Camargo. *William Shakespeare: teatro completo*. v. 1. Tragédias e comédias sombrias. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p. 119-239. (Coleção Biblioteca Universal)
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2013.
- WELLS, Stanley. Television Shakespeare. *Shakespeare Quarterly*, v. 33, n. 3, p. 261-277, 1982.
- WIND, Tonia Leigh. *Mosaicos de culturas de leitura e desafios da tradução na literatura infantil*. 2011. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras). Escola de Formação de Professores e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2011.
- ZENI, Lielson. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomir; RAMOS, Paulo (Org.). *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 127-165.

Recebido em: 26 jul. 2020.

Aprovado em: 21 set. 2020.