

DO TEATRO AO CINEMA: O BALCÃO DE SHAKESPEARE COMO ESPAÇO ENTRE AS MÍDIAS¹

FROM THEATER TO CINEMA: SHAKESPEARE'S BALCONY SCENE AS A SPACE BETWEEN MEDIA

Melissa Marangoni LEME²

RESUMO: Este artigo propõe uma análise comparativa da peça teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare e as produções cinematográficas *Cyrano de Bergerac* (1990) e *Cyrano mon amour* (2018). Objetivamos demonstrar como o local do balcão, famosa cena da obra-fonte (*Romeu e Julieta* Ato II, Cena II), é ressignificada nas duas obras: a princípio, como um espaço romântico/cômico em *Cyrano de Bergerac*; em seguida, como uma forma de inspiração em *Cyrano mon amour*. Para atingir esse objetivo, são evocados os conceitos de Linda Hutcheon (2020), Irina Rajewsky (2020), Lars Elleström (2017) e Claus Clüver (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Romeu e Julieta. Cyrano de Bergerac. Edmond Rostand. Adaptação. Intermidialidade.

ABSTRACT: This article proposes a comparative analysis of William Shakespeare's theatrical play *Romeo and Juliet* and the cinematic productions *Cyrano de Bergerac* (1990) and *Cyrano mon amour* (2018). The objective is to demonstrate how the balcony scene, a famous scene from the source work (*Romeo and Juliet* Act 2, Scene 2), is reinterpreted in both adaptations: firstly, as a romantic/comedic space in *Cyrano de Bergerac*, and subsequently, as a source of inspiration in *Cyrano mon amour*. To achieve this goal, this article draws upon the concepts of Linda Hutcheon (2020), Irina Rajewsky (2020), Lars Elleström (2017) and Claus Clüver (2011).

KEYWORDS: Romeo and Juliet. Cyrano de Bergerac. Edmond Rostand. Adaptation. Intermidiality.

Considerações iniciais

Romeu e Julieta tornou-se uma história atemporal. Os diversos temas abordados, como a rivalidade familiar entre os Capuletos e os Montéquios, o amor proibido, transcendental e idealizado entre os dois jovens, bem como o estilo de escrita do autor, ultrapassaram diferentes gerações através dos séculos que leram, interpretaram e adaptaram a peça para diferentes produções.

Em 1997, por exemplo, Baz Luhrmann trouxe às telas o filme *Romeu e Julieta* (1997); o cantor *Grand Corps Malade* ressignificou o amor proibido através da religião: na canção *Roméo kiffe Juliette* (2010), a família de Romeu é islâmica e a de Julieta, judia; no contexto brasilei-

1. Este artigo é um desdobramento dos resultados da dissertação *De Cyrano de Bergerac para Cyrano mon amour: a transmidiação da "tirada do nariz"*, financiada pela CAPES.

2. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), São Paulo/Brasil. E-mail: melissa.marangoni@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3938-8738>.

ro, Mauricio de Souza adaptou a história em mangá para o público infantojuvenil através da coleção *Turma da Mônica Jovem* (2018). Vale a pena questionar por que as mesmas histórias aparentam ter a necessidade de serem recontadas. Gary R. Bortolotti e Linda Hutcheon (2020) acreditam que a resposta seja simples; para os autores, as histórias “evoluem’ ou seja, se replicam e se modificam” (BORTOLOTTI; HUTCHEON, 2020, p. 118).

Apesar de serem consideradas hoje obras independentes, por muito tempo elas eram vistas pela crítica como “secundárias e derivativas em relação ao que é normalmente ‘e abertamente’ referido como o ‘original” (HUTCHEON, 2020, p. 119). A fidelidade da obra era também muito discutida; Lars Elleström (2017) critica tais análises, pois para o autor a fidelidade é uma questão ultrapassada, “um quesito vago e ambíguo, que se debruça sobre as questões de avaliação das obras de arte” (ELLESTROM, 2017, p. 177).

Apesar dos constantes alertas, que partem do próprio campo, sobre a adaptação significar mais do que isso, tem havido poucas tentativas sérias de esclarecer o quadro teórico na direção de um conceito para adaptação: a transferência e a transformação das formas e dos conteúdos entre todos os tipos de artes e mídias (*ibidem*, p. 176).

Este trabalho considera o ato de adaptar como *um* processo de tradução no qual uma determinada obra é criada (O2) a partir de uma obra preexistente (O1), como bem expressa Thierry Groensteen (2020). Para o pesquisador, a O2 não precisa necessariamente utilizar as mesmas matérias de expressão encontradas em O1, ou seja, para que uma adaptação seja elaborada, o adaptador é livre para integrar, por exemplo, novas histórias, novos personagens, podendo, inclusive, mudar os significados iniciais da obra-fonte.

Sendo assim, escolheu-se demonstrar como a cena do balcão, famoso excerto presente no segundo ato de *Romeu e Julieta*, caracteriza-se como um espaço ressignificado em duas produções cinematográficas francesas: *Cyrano de Bergerac* (1990) e *Cyrano mon amour* (2018). Primeiramente na peça de teatro inglesa *Romeu e Julieta*, nossa obra-fonte, e então nas adaptações cinematográficas. Como as duas histórias francesas não são tão conhecidas pelo público brasileiro, contextualizaremos em poucas palavras os dois filmes, para que o leitor tenha um melhor entendimento deste artigo.

Primeiramente, *Cyrano de Bergerac* (1897) consiste em uma peça de teatro, escrita por Edmond Rostand. Foi apresentada pela primeira vez ao público em 1897, no Teatro de la Porte-Saint-Martin, e permanece, até hoje, como uma grande expressão artística da cultura francesa. O filme homônimo desfruta de um enredo similar ao da peça: Cyrano de Bergerac é apaixonado pela sua prima Roxana, jovem que gosta de ser cortejada com palavras inteligentes, poéticas e bem elaboradas. Apesar de ser um grande poeta, Cyrano não se vê digno deste amor, principalmente pelo fato de se achar feio por trazer no rosto um nariz muito grande. Então, ele decide ajudar seu amigo Christian a conquistar Roxana, escrevendo-lhe cartas e declarações de amor, passando-se então por Christian.

O belo e o sublime assinalam uma constância na história de Rostand, que segue as bases do romantismo proposto por Victor Hugo no prefácio da peça de teatro *Cromwell*. Cyrano de Bergerac se revela um “herói romântico” cuja vida se organiza entre o amor e a honra; ele possui uma alma independente e sofre em várias circunstâncias da vida em sociedade devido à sua aparência física.

O segundo filme, intitulado *Cyrano mon amour*, é também uma adaptação da peça de teatro *Edmond*, publicada em 2016, por Alexis Michalik. O personagem Edmond Rostand está passando por uma crise financeira e um bloqueio artístico após o fracasso da sua última criação, *La princesse lointaine*. Mesmo assim, o escritor promete uma história a Costant Coquelin, um grande ator do século XIX. Sem inspiração, Edmond se baseia em fatos que acontecem ao seu redor e consegue criar o que virá a ser sua obra-prima³.

Nesse sentido, ressaltamos que não podemos ignorar o fato de ambos os filmes que utilizamos no *corpus* serem já adaptações, tendo em vista que suas obras-fontes são peças teatrais. Todavia, devemos nos atentar ao objetivo deste trabalho: compreender a ressignificação do espaço do balcão de *Cyrano de Bergerac* (1897) a *Cyrano mon amour* (2018).

Isto posto, este artigo foi dividido em três seções. A primeira busca contextualizar a importância da cena do balcão em *Romeu e Julieta*, compreendendo-a como um espaço idealizado e romântico. A segunda demonstra como esse mesmo espaço em outra obra, *Cyrano de Bergerac* (1990), foi utilizado para uma declaração de amor. Por fim, veremos como uma adaptação contemporânea, *Cyrano mon amour* (2018) adaptou esse local ao contexto da criação literária.

“Ah Romeu, por que és tu Romeu?": ato II, cena II

A peça *Romeu e Julieta* foi escrita, segundo os historiadores, entre 1591 e 1595, no início da carreira de William Shakespeare. O casal que intitula a obra dispensa apresentações. Já a rivalidade entre suas famílias, respectivamente Montéquio e Capuleto, talvez mereça alguma introdução, mas nem mesmo os familiares conseguiam dizer o motivo pelo qual iniciaram essa briga.

A rivalidade ancestral entre eles já nos é apresentada desde o prólogo da peça, “duas casas, iguais em seu valor / em Verona, que nossa cena ostenta / brigam de novo, com velho rancor / pondo em guerra civil em mão sangrenta” (SHAKESPEARE, 2011). Porém, essa disputa não foi motivo suficiente para impedir que os dois jovens se apaixonassem, fugissem juntos e, tragicamente, morressem juntos. José Garcez Ghirardi (2021) acredita que em *Romeu e Julieta*, “o amor [...] é o sentimento por excelência, aquele a partir do qual todos os outros se hierarquizam e partir do qual nos constituímos como sujeito” (GUIRARDI, 2021).

3. Alexis Michalik confessa ter assistido *Shakespeare Apaixonado* em 1998 e ter se perguntado por que ninguém teria ainda trazido essa história para o contexto francês. Então, o autor começou a estudar a história do autor Edmond Rostand. Apesar de ter feito um primeiro roteiro e partido em busca de financiamentos, Michalik não conseguiu investidores, limitando-o a escrever apenas uma peça de teatro. Após o sucesso, ele obteve os investimentos para criar o filme. Cf. entrevista com o diretor Alexis Michalik sobre *Cyrano mon amour*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ili_0p0rx6M&ab_channel=OQVERCinema%26Streaming. Acesso em: 21 out. 2023.

No primeiro ato, Romeu entra de intruso em uma festa oferecida pela família de Julieta. A jovem apaixonava-se imediatamente ao vê-lo, mesmo após conhecer sua identidade: “Nasce o amor desse ódio que arde? / Vi sem saber, ao saber era tarde / Louco parto de amor houve comigo, / Tenho agora de amar meu inimigo.” (*ibidem*). Terminada a festa, Romeu vai ao encontro de Julieta e tem lugar a famosa cena do balcão (também conhecida como cena da sacada ou varanda) onde declara seu amor.

Apesar disto, Pia Brinzeu (2016) discute a ausência dos balcões na obra de Shakespeare, destacando que a palavra *balcony* nunca é mencionada na peça *Romeu e Julieta*. A autora argumenta que não existia varandas nas casas inglesas da época e, ainda, que em adaptações a cena já foi retratada sem a presença do balcão. Ainda, em traduções da peça em línguas estrangeiras, tais como húngaro, alemão e romeno a escolha dos tradutores é a palavra *janela*, já que é o termo utilizado por Shakespeare no original: “But, soft! What light through yonder **window** breaks? / It is the east, and Juliet is the sun” (SHAKESPEARE, grifo nosso).

Com ou sem balcão, Brinzeu (2016) admite que, atualmente,

[...] o balcão do quarto de Julieta é um espaço dual: uma extensão do íntimo aposento da donzela, que torna a cela acessível ao mundo exterior. Se o quarto não tivesse um balcão com uma janela, o início do relacionamento dos amantes desafortunados teria sido adiado, ou talvez nem tivesse florescido (BRÎNZEU, 2016, p. 16, tradução nossa⁴).

Outra dualidade a ser destacada é a posição dos dois. Julieta está acima do local, por outro lado Romeu está parado abaixo. Neste momento, o balcão simboliza tanto a união do casal, pois trocam declarações de amor, quanto a separação física que pode ser interpretada com a impossibilidade de ficarem juntos por conta da rivalidade entre as famílias.

Enquanto Julieta é comparada ao sol nos versos de Romeu, “que luz surge lá no alto, na janela? / Ali é o Leste, e Julieta é o Sol / Levante, Sol, faça morrer a Lua” (*ibidem*), a cena acontece à noite, período propício para ter encontros amorosos, fato que intensifica a paixão proibida entre os personagens. Julieta responde “O meu rosto usa a máscara da noite, / Mas de outro modo eu enrubesceria / Por tudo o que me ouviu dizer aqui.” (*ibidem*).

Em suma, o balcão é a representação do amor entre os jovens. As dualidades dia-noite; Capuleto-Montéquio; distância-proximidade; intensificam a paixão entre os dois jovens tornando o balcão como um espaço romântico e idealizado.

Dessa forma, os próximos subcapítulos demonstrarão como este espaço é ressignificado no filme francês *Cyrano de Bergerac* (1990), onde a declaração expressa uma mistura entre o cômico e o romântico, apoiado na teoria do belo e o sublime e, por fim, demonstrar como a adaptação de Alexis Michalik, *Cyrano mon amour* (2018), a cena do balcão é utilizada para inspirar o personagem Edmond a compor sua peça.

4. No original: “the balcony of Juliet’s bedroom is a dual space: an extension of the maiden’s intimate chamber, which makes the cell accessible from the outside world. Had the room not had a balcony with a window, the initiation of the star-cross’d lovers’ relationship would have been delayed, or perhaps wouldn’t have blossomed at all.”

“Oh! Céus! Vós me acusais... de falta de um amor... que aumenta mais e mais!”: ato III, cena VII

Retomando, a peça de teatro *Cyrano de Bergerac* é um dos textos mais famosos do teatro francês. A história conta como se desenrola o triângulo amoroso entre os personagens Cyrano de Bergerac um grande espadachim do rei e poeta, Roxana uma nobre moça que sonha em ser cortejada com palavras sofisticadas e Cristiano novo cadete do exército, belo, mas com poucas habilidades poéticas. O grande problema repousa na falta de coragem de Cyrano para se declarar a sua amada, pois se considera indigno de ser amado quando dispõe de enorme nariz. Assim, quando descobre que Roxana está apaixonada por Cristiano, Cyrano ajuda o jovem cadete a conquistá-la, escrevendo-lhe cartas de amor e assinando com o nome de Cristiano.

Diversos cineastas trouxeram a história de Cyrano para o cinema. A primeira produção é um curta metragem realizado por Clément Maurice em 1900; em seguida surgiram diversas outras versões, tais como *Cyrano de Bergerac* (1909) de Ernesto Maria Pasquali; *Cyrano de Bergerac* (1925) de Augusto Genina; *Cyrano de Bergerac* (1945) de Fernand Rivers; *Cyrano de Bergerac* (1950) de Michael Gordon; *Cyrano de Bergerac* (1960) de Claude Barma; *Cyrano de Bergerac* (1990) do diretor Jean-Paul Rappeneau. Apesar da grande quantidade de adaptações, pode-se arriscar dizer que a mais famosa foi a produzida em 1990, na qual o ator Gérard Depardieu imortalizou o personagem.

Diferente de um texto escrito, como a peça de teatro *Romeu e Julieta*, um filme conta com diferentes linguagens. Para que possamos equipará-los no momento da análise, decidiu-se tratá-los como **mídias**⁵. A teoria da intermedialidade se iniciou nos estudos literários e expandiram-se para os outros saberes. Tal conceito não é fácil de ser definido, tendo recebido nos últimos anos “abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas” (MÜLLER, 2012, p. 76) cada qual chegando a múltiplas definições, por vezes contraditórias e inconciliáveis, do que vem a ser “mídia”.

Dessa forma, quando se decide ter a intermedialidade como fundamento teórico, faz-se necessário esclarecer o que se entende por mídia e por intermedialidade. De uma maneira geral, Claus Clüver (2011) define a intermedialidade como uma relação entre as mídias. E, por sua vez, o autor concorda com os pesquisadores alemães Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert que definiram mídia como “aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, MÜLLER, RUPPERT, 1988, p. 10 *apud* CLÜVER, 2011, p. 9).

5. O conceito de intermídia foi utilizado pela primeira vez em 1812 em um escrito de teoria literária de Samuel Taylor Coleridge. Em seguida, foi somente em 1966 que o termo intermídia voltou a ser utilizado por Dick Higgins. A ideia da **intermídia** ocorreu ao autor quando observava o *happening* movimento artístico no qual os artistas colam e retiram elementos de seus trabalhos, podendo usar pessoas vivas para fazer parte da arte. Foi somente nos anos 1990 que Hansen-Löve usou o termo em analogia à intertextualidade para abordar as relações entre a literatura e as artes visuais (RAJEWSKY, 2020).

Irina Rajewsky (2020), por sua vez, aprofundou os estudos e propôs três subcategorias: “a combinação de mídias”, “referências intermediáticas”; “a transposição midiática” (RAJEWSKY, 2020, p. 74). Resumidamente, a **combinação de mídias** diz respeito a mídias que precisam de pelo menos duas mídias distintas que criam um único produto de mídia. Um grande exemplo é a ópera, pois ela é composta de uma combinação entre dança, canto, música instrumental etc. A segunda subcategoria de referências **intermediáticas** ocorre quando uma mídia cita outra de maneiras variadas.

Por fim, a **transposição midiática** se refere ao processo de transformação de uma mídia, um texto-fonte, para outra, um texto-alvo. Ou seja, se assemelha ao que compreendemos como **adaptação**. Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi (2022a) nota que “esse processo como transposição midiática oferece ao pesquisador um ferramental teórico para compreender melhor as implicações da mudança de ambiente semiótico” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022a, p. 45).

Portanto, a cena da declaração de amor em *Cyrano* é claramente uma referência a *Romeu e Julieta*. Temos o local do balcão como escolhido para a declaração de amor de Cyrano-Cristiano para Roxana. A escuridão e a chuva intensificam a ideia de que os fatos estão acontecendo às escondidas. Roxana é uma moça jovem e comprometida, logo não poderia se encontrar com um homem de noite.

André Bazin afirma que o cinema se define como uma linguagem⁶. Sendo assim, ele é composto de um sistema de signos próprio que transmite a sua mensagem. Isso quer dizer que em um filme praticamente tudo é importante: os enquadramentos, a fotografia, a trilha sonora, os gestos, a *mise-en-scène*, os atores etc. Dessa forma, quando a audiência assiste a uma cena, essa linguagem que já é, de certo modo, conhecida pelo espectador moderno se une e cria um significado⁷.

Segundos precedentes à cena do balcão, Roxana se acha deitada sobre sua cama quando escuta um barulho vindo da janela de seu quarto. Rapidamente, ela se levanta e abre a porta do balcão perguntando “Quem está aí?”. Quando ela se encontrava dentro do cômodo, o enquadramento estava em primeiro plano, passando rapidamente para o plano médio quando ela se levanta e ao plano geral quando ela sai do cômodo.

Roxana é colocada como personagem principal deste plano e, ao sair, o espectador a vê em um ângulo inclinado, chamado *contre-plongée*. Normalmente, esse ângulo consiste em uma tomada com a câmera posicionada em eixo vertical inferior, dando ao objeto enquadrado uma posição de superioridade e causando em geral uma sensação de poder e importância.

A relação dos ângulos é bem clara quando o personagem de Cristiano entra em cena (juntamente com Cyrano que está escondido atrás de arbustos), pois ele nos é apresentado em ângulo oposto, o *plongée* que indica a inferioridade do personagem que é mostrado. Entende-se que, então, Roxana é o objeto de desejo de Cristiano e Cyrano, os dois estão declarando-se à

6. BAZIN, A. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

7. Jean-Claude Bernardet (2017) acredita que “os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos” (BERNARDET, 2017).

musa deles, o ser inalcançável. Fato que é intensificado pela reação de Roxana, que, ao descobrir que quem a chama é Cristiano, recusa falar com ele.

Cristiano está sussurrando as frases que Cyrano lhe repete, frases que são intercaladas por pausas que causam em Roxana a impressão de que Cristiano está com dificuldades para se comunicar. É interessante que o personagem de Cyrano, mesmo invisível aos olhos de Roxana, desde o início gesticula, muda suas expressões faciais e declama em variadas entonações, *performances* feitas como se o próprio Cyrano estivesse se declarando para sua amada.

Finalmente, Roxana questiona a lentidão dos versos declarados por Cristiano. Nesse momento, Cyrano toma a vez e inicia sua declaração a Roxana, sussurrando na tentativa de imitar o timbre de voz de Cristiano.

A tabela a seguir, foi elaborada para demonstrar como as falas dos atores se relacionam com as atuações, a trilha sonora e os enquadramentos. Na primeira coluna, foram transcritos os diálogos do filme, já traduzidos para o português⁸. Na segunda, optou-se por descrever as cenas.

Tabela 1: Sob o balcão de Roxana

<i>Diálogo</i>	<i>Descrição da cena</i>
Roxana Por que você fala lentamente meu amigo, mas por que suas palavras estão hesitantes, por quê?	Roxana olha para baixo, busca seu interlocutor. Cristiano e Cyrano se entreolham
Cyrano/Cristiano É porque está de noite, Nessa escuridão, tateando, elas buscam a sua orelha	Cristiano não entende a fala de Cyrano, que inicia sua declaração.
Roxana As minhas não enfrentam dificuldades semelhantes.	Cristiano se dirige a Cyrano, escondido nos arbustos, não entendendo o que aconteceu.
Cyrano/Cristiano Encontram agora? Oh, isso é evidente Pois é no meu coração que eu as recebo; Ora, eu tenho um coração grande, e você, um ouvido pequeno. Além disso, suas palavras descem: elas vão mais rápido. As minhas sobem Madame, elas precisam de mais tempo	Cyrano pega o chapéu de Cristiano e troca de posição com seu colega. Ambos estão escondidos. Roxana caminha no balcão buscando enxergar melhor seu amante.
Roxana Mas elas sobem melhor há alguns instantes	Roxana ainda caminha
Cyrano Dessa ginástica, elas adquiriram o hábito.	Roxana está parada tentando observar seu interlocutor que se esconde.

8. Tradução nossa da transcrição : Roxane: Pourquoi parlez-vous lentement mon ami, mais pourquoi vos mots sont hésitants pourquoi ? / Cyrano : C'est qu'il fait nuit, dans cette ombre, à tâtons, ils cherchent votre oreille / Roxane : Les miens n'éprouvent pas difficulté pareille / Cyrano : Ils trouvent tout de suite ? oh ! cela va de soi, Puisque c'est dans mon cœur, eux, que je les reçois ; Or, moi, j'ai le cœur grand, vous, l'oreille petite. D'ailleurs vos mots à vous, descendent : ils vont plus vite. Les miens montent, Madame : il leur faut plus de temps ! / Roxane : Mais ils montent bien mieux depuis quelques instants. / Cyrano : De cette gymnastique, ils ont pris l'habitude !

Em suma, o local do balcão dá espaço a uma declaração de amor com elementos que relembram *Romeu e Julieta*, tais como o período noturno, a posição dos personagens. Entretanto, a principal ironia se dá pelo fato de que quem está realmente criando a declaração é Cyrano, enquanto Roxana pensa ser Cristiano. Não se pode esquecer que esse *quid pro quo* acontece apenas porque Cyrano não assume seus sentimentos pela sua amada por conta da própria aparência física, sendo esta, a principal diferença para o amor idealizado de *Romeu e Julieta*.

“Minha peça, eu tenho minha peça”: a construção de um clássico

Em 1967, Roland Barthes escreveu seu ensaio *A morte do autor* no qual ele defende o desligamento do autor em relação a sua obra. No entanto, a presença do autor, às vezes, confere um encanto a determinadas mídias. Ele pode ser revisitado no cinema como, por exemplo, na produção cinematográfica *Shakespeare Apaixonado* (1999) e, agora, em *Cyrano mon amour* (2018).

Nessa obra, o personagem Edmond está passando por um bloqueio criativo e promete para Coquelin, diretor de teatro francês, uma nova peça que será um sucesso. A partir deste ponto, Edmond usará de fatos que acontecem ao seu redor para construir o que virá a ser sua maior conquista literária: *Cyrano de Bergerac*.

O jovem ator tem um grande amigo chamado Léonidas Volny, ator jovem e belo, que está apaixonado por Jeanne, camareira de atrizes que gosta de ser cortejada com palavras bem escritas. Rostand então se propõe a escrever a Jeanne sob o nome de Léo, assim ajudando seu amigo a conquistá-la.

Os personagens principais deste filme fazem parte do triângulo amoroso Léo-Jeanne-Edmond, que foi resignificado a partir de Cristiano-Roxana-Cyrano. Porém, não podemos dizer que os personagens ocupam o mesmo papel em ambas as narrativas. Começemos por Cristiano-Léo: os dois são retratados como homens bonitos e com poucas habilidades em expressarem seus sentimentos poeticamente; também desejam manter uma relação com uma moça que, em um primeiro momento, parece não lhe(s) corresponder os sentimentos.

Edmond já havia encontrado um personagem histórico para escrever sua peça, Hector Savinien de Cyrano de Bergerac, e, ao ajudar Léo, encontra a ideia para seu enredo: Cyrano é apaixonado por Roxana, mas, por se achar feio, não declara seu amor, ajudando seu colega Cristiano com suas belas palavras.

Em relação às diferenças: enquanto Cristiano é um soldado, Léo é um ator; Cristiano pede ajuda a Cyrano para escrever as cartas endereçadas a Roxana, ao passo que Léo não sabe que Edmond está escrevendo as cartas para Jeanne. Ao final, os dois se unem em um mesmo personagem quando Léo interpreta Cristiano na estreia.

Para Elleström (2017), a inter-relação entre as mídias é possível pois existem diferenças, mas também semelhanças. O pesquisador afirma que, se elas fossem “intrinsecamente diferentes, seria difícil encontrar quaisquer inter-relações, se fossem intrinsecamente semelhantes, da

mesma forma seria difícil encontrar algo que já não fosse inter-relacionado” (ELLESTRÖM, 2017, p. 51). Dessa forma, o objetivo principal do trabalho do pesquisador é demonstrar tais semelhanças e diferenças e como a intermedialidade é a ponte que pode uni-las.

Similarmente aos exemplos anteriores, a cena do balcão também acontece à noite, porém, desta vez, o balcão está localizado nos fundos do teatro onde Jeanne trabalha. Nos outros cenários, os amantes se encontravam nos jardins, o que ampliava a ideia de refúgio do mundo exterior, ou seja, o local intensifica o romance proibido pois é privado, isolado.

Por outro lado, a rua é um espaço público, de tal modo que não há nenhum segredo sendo escondido. Além disso, Jeanne está acompanhada de suas colegas de trabalho quando Léo se aproxima dela e a beija, porém ela não aceita bem o ato e o estapeia no rosto.

Abaixo, esquematizamos a cena em uma tabela que demonstra, na primeira coluna, o diálogo dos personagens e, na segunda, optamos por apresentar a posição da câmera.

Tabela 2: Sob o balcão de Jeanne

Diálogo	Posição da câmera
<p>Edmond / Léo Se minhas palavras estão hesitantes ... é porque está de noite Sussurrando para Edmond: eu não vejo a relação</p>	Enquadramento alterna entre Edmond e Léo
<p>Edmond / Léo Nessa escuridão, ... tateando, ... elas buscam a sua orelha Sussurrando para Edmond: isso não rima de jeito nenhum</p>	Enquadramento alterna entre Edmond e Léo.
<p>Jeanne As minhas não enfrentam dificuldades semelhantes.</p>	Jeanne aparece com sua colega em plano <i>contra-plongée</i>
<p>Edmond/Léo Encontram agora? Oh... Oh... Oh... Pois é no meu coração que eu as recebo; Ora, eu tenho um coração grande, e você, um ouvido pequeno.</p>	Enquadramento alterna entre Edmond e Léo
<p>Edmond/Léo Além disso, suas palavras descem: elas vão mais rápido. As minhas sobem Madame, elas precisam de mais tempo</p>	Enquadramento alterna entre Edmond e Léo Edmond começa a escrever os versos em seu caderno
<p>Jeanne Mas elas sobem melhor há alguns instantes</p>	Jeanne sozinha em <i>contra-plongée</i>
<p>Silêncio</p>	Edmond escreve em seu caderno. Plano americano.
<p>Edmond Dessa ginástica, elas adquiriram o hábito.</p>	Edmond toma a fala.

Em uma produção cinematográfica, o espectador conhece a história através da visão da câmera. Na história anterior, Roxana era basicamente o centro da história, seu enquadramento sempre foi em plano *plongée*, determinando certa superioridade. Por outro lado, nessa nova adaptação, Jeanne não parece adquirir a mesma importância, tendo em vista que o personagem que aparece mais vezes é Edmond, enquanto este se vê compondo os versos, seguido de Léo, que tenta repeti-los.

Em determinado momento, Edmond saca um caderno com ternura, começa a escrever os versos que estão sendo recitados e, por um instante, se concentra apenas nisso e esquece de continuar seu discurso. Assim, quando Léo o adverte, Edmond toma a palavra com os versos “dessa ginástica, elas adquiriram o hábito”, bem como ocorreu com Cyrano de Bergerac.

Quando a cena termina, Edmond encontra-se entusiasmado com a ideia que acabou de lhe surgir, fato que se comprova com as falas “Eu tenho minha peça Léo, tenho minha peça”. A partir dos acontecimentos, Edmond decide que seu personagem sofrerá de um amor não correspondido e, por esta razão, vai ajudar seu colega a conquistar sua amada.

É interessante ressaltar que o texto oral é uma citação explícita aos versos de *Cyrano de Bergerac* (1990). Entretanto, seria incorreto afirmar que essa frase tem o mesmo significado de quando foi escrita em 1897, pelo então verdadeiro Edmond Rostand. Antoine Compagnon (1996), em *O trabalho da citação*, compara a citação a um corpo estranho no texto, dado pelo fato dela não pertencer ao autor, mas sim ser uma apropriação.

Ramazzina-Ghirardi (2022b) bem nota que um autor que “se vale de uma citação, ao situá-la dentro de sua criação, expõe seu próprio modo de organizar e enxergar o mundo” (RAMMAZZINA-GUIRARDI, 2022b, p. 93-94) e que, ademais, “sempre que uma citação se entrelaça a um tecido narrativo, é preciso entendê-la como parte integrante desse novo produto e interpretar qual a intenção de seu autor” (*ibidem*, p. 94).

Nesse sentido, é válido questionar-se sobre a intenção do autor em citar esses versos. Pode-se comprovar a hipótese de que, nesse enredo, o local da varanda é posto também como uma declaração entre dois personagens, porém o objetivo principal limita-se a inspirar um artista a escrever uma peça teatral.

Considerações finais

Além de ser uma das cenas mais famosas de *Romeu e Julieta*, o espaço do balcão é comumente um local para declaração entre amantes. Na obra de Shakespeare, ele representa o local escondido, discreto e íntimo, propício para confissões.

Por outro lado, na produção *Cyrano de Bergerac* (1990) a representação da cena se altera entre o romântico e o cômico. A transição entre os diálogos de Cristiano e Cyrano é marcada por pausas, enfatizando as dificuldades de comunicação do primeiro. A cena culmina com Cyrano assumindo a declaração de amor, adicionando complexidade a esta dinâmica romântica.

Por fim, compreende-se que o principal objetivo da adaptação de Michalik era demonstrar os caminhos que levaram o autor Edmond (personagem) a escrever sua peça de teatro, tendo como inspiração os acontecimentos que se desenrolavam ao seu redor. Nesse sentido, a cena do balcão era também uma declaração de amor (entre Jeanne e Léo), mas nesta história ela deve acontecer para que Edmond consiga a inspiração necessária para compor sua peça.

Em suma, esse artigo demonstrou como o espaço do balcão foi usado para trazer novos sentidos a uma mídia, reconfigurando sentidos e contextos, mesmo quando há uma relação entre as mídias. No entanto, é importante ressaltar que cabe ao leitor/espectador a recuperação de seu conhecimento de mundo para que seja possível entender os elementos e dar a devida significação das mídias.

Referências

- BORTOLOTTI, Gary R.; HUTCHEON, Linda. Sobre a origem das adaptações: repensando o discurso e o “sucesso” da fidelidade biologicamente. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R. O., DINIZ, T. F. N. *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFMS, 2020, p. 119-142.
- BRÎNZEU, Pia. There is no balcony in *Romeo and Juliet*: only a love scene. In: FRENTIU, Luminita (org). *What's in a Balcony Scene? A study on Shakespeare's Romeo and Juliet and its adaptations*. Londres: Cambridge Scholars Publishing, 2016. p. 13-39.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. In: *Pós*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 28 jun. 2023.
- CYRANO DE BERGERAC. Direção de Jean-Paul Rappeneau. França: A2 Filmes, 1990. 1 DVD (2h30).
- EDMOND. Direção de Alexis Michalik. França, Bélgica: A2 Filmes, 2019. 1 DVD (1h53min.).
- ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: EdiPURS, 2017. *E-book*.
- GHIRARDI, José Garcez. Muito ódio, e mais de amor: Romeu e Julieta. In: *O mundo fora do prumo: transformação social e teoria política em Shakespeare*. 2021. *E-Book Kindle*.
- GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo (tentativa de recapitulação racional). In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. (org.) *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFMS, 2020. p. 113-142.
- RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, C. A. P.; OLIVEIRA, S. R. O., DINIZ, T. F. N. *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFMS, 2020, p. 55-96.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022a.
- RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. Citação Visual em HQ e processos intermidiáticos. In: RIBAS, M. C. C.; MARTONI, A.; DINIZ, T. F. N. (org.). *Estudos de Intermedialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: Editora CRV, 2022b, p. 93-104.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2011. *E-book*.