



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES (CD)
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTE
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LÍNGUA INGLESA**

EDSON MARTINS DA SILVA

**MUITO BARULHO POR NADA: ADAPTAÇÃO DE UM DRAMA CÔMICO
PARA O CINEMA.**

**CAMPINA GRANDE
2021**

EDSON MARTINS DA SILVA

**MUITO BARULHO POR NADA: ADAPTAÇÃO DE UM DRAMA CÔMICO
PARA O CINEMA.**

Trabalho de conclusão de curso (Artigo) apresentado ao Departamento do curso de Letras Língua Inglesa da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em licenciatura plena em Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura Inglesa

Orientador: Prof. Ms. Joselito Porto de Lucena

**CAMPINA GRANDE
2021**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586m Silva, Edson Martins da.
Muito barulho por nada [manuscrito] : adaptação de um drama cômico para o cinema / Edson Martins da Silva. - 2021.
21 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2021.

"Orientação : Prof. Me. Joselito Porto de Lucena, Coordenação do Curso de Letras Inglês - CEDUC."

1. Análise literária. 2. Comicidade. 3. Cinema. 4. Literatura.
5. Semiótica. I. Título

21. ed. CDD 801.95

EDSON MARTINS DA SILVA

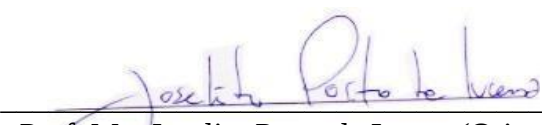
**MUITO BARULHO POR NADA: ADAPTAÇÃO DE UM DRAMA CÔMICO
PARA O CINEMA.**

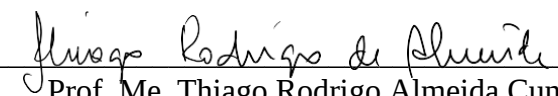
Trabalho de conclusão de curso (Artigo) apresentado ao Departamento do curso de Letras Língua Inglesa da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em licenciatura plena em Língua Inglesa.

Área de concentração: Literatura Inglesa

Aprovada em: 27 / 05 / 2021.

BANCA EXAMINADORA


_____(8,0)
Prof. Me. Joselito Porto de Luena (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


_____(8,0)
Prof. Me. Thiago Rodrigo Almeida Cunha
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)


_____(8,0)
Profa. Me. Valécio Irineu Barros
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	5
2	ESTÉTICA DO RISO EM MUCH ADO ABOUT NOTHING	5
	2.1 As teorias do contraste.....	6
	2.2 Teoria bergsoniana do riso	8
3	LITERATURA E CINEMA.....	10
	3.1 Pressupostos sobre adaptação	11
4	A SEMIÓTICA NA TRANSIÇÃO LITERATURA-CINEMA.....	13
5	ANALISE DAS CENAS	14
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	21
	REFERÊNCIAS	21

MUITO BARULHO POR NADA: ADAPTAÇÃO DE UM DRAMA CÔMICO PARA O CINEMA.

SILVA, Edson Martins¹
LUCENA, Joselito Porto²

RESUMO

A partir de uma análise do cômico na obra literária *Muito Barulho por Nada* ([1623], 2016), do escritor William Shakespeare, trazemos a comparação com a adaptação fílmica homônima do diretor Kenneth Branagh (1993). Assim, este artigo se propõe a analisar a forma como a comicidade é transportada de uma arte para a outra, evidenciando semelhanças e diferenças por meio das teorias do contraste, trazidas por Bergson (1980); a teoria do risível, discutida por Suassuna (2008); e, também, a semiótica, que é explorada através de Peirce (2000), e que faz o intermédio no transporte, ou na transformação, de um signo para outro. Analisando este processo cômico, visto na adaptação literatura-cinema através do processo de semiose do risível, percebemos que existem recursos tanto na literatura quanto no cinema, respectivamente as rubricas e a cinematografia, que permitem um melhor entendimento sobre o alcance da adaptação cinematográfica em parceria com a literatura. como complemento. Assim, vale ressaltar que o processo de tradução intersemiótica consegue transportar um grande número de características do signo cômico original para sua adaptação no cinema, completando-o.

Palavras-chave: Comicidade. Cinema. Adaptação. Muito Barulho por Nada.

ABSTRACT

From an analysis of the comic in the literary work *Much Ado About Nothing* ([1623], 2016), by the William Shakespeare, we bring the comparison with the homonymous film adaptation of the director Kenneth Branagh (1993). Thus, this article proposes to analyze the way how comicality is transported from one art to the other, it shows similarities and differences through the theories of contrast, brought by Bergson (1980); the laughable theory, discussed by Suassuna (2008); and, also, semiotics, which is explored through Peirce (2000), and which intermediates the transport, or transformation, from one sign to another. Analyzing this comic process, seen in the literature-cinema adaptation through the process of risibility semiosis, we realize that there are resources both in literature and in cinema, respectively rubrics and cinematography, which allow a better understanding of the scope of cinematographic adaptation in partnership with literature. as a complement. Thus, it is worth mentioning that the intersemiotic translation process is able to transport a large number of characteristics of the original comic sign for its adaptation in the cinema, completing it.

Keywords: Comicality. Cinema. Adaptation. Much Ado about Nothing.

¹ Graduando no curso de Letras Inglês pela universidade Estuadual da Paraíba.
E-mail: edsonmartinsjames@hotmail.com

² Prof. Me. Na Universidade Estadual da Paraíba.

1 INTRODUÇÃO

Muito Barulho por Nada (*Much Ado About Nothing*) é uma comédia escrita pelo dramaturgo William Shakespeare, que nasceu em Startford-upon-Avon, na Inglaterra, por volta do ano de 1564, vindo a falecer no ano de 1616. A obra em análise foi escrita por volta dos anos de 1598 e 1599, mas só foi publicada de forma póstuma no ano de 1623. É uma obra curta, do gênero comédia e que comporta um grande número de personagens: 21 ao todo. A história contém, em seu total, 5 atos, variando de 1 a 5 cenas por cada ato.

Após as primeiras análises da obra shakespeariana, como também da adaptação fílmica de mesmo nome, do diretor roteirista e ator norte-irlandês Kenneth Branagh, feita em 1993, levantamos o seguinte questionamento: como os efeitos cômicos utilizados por Shakespeare na peça foram transportados para o filme? Para responder a esta problemática, o presente artigo busca isolar esses efeitos através da teoria bergsoniana da comicidade (1980), e analisá-los quanto a sua adaptação ao formato filme.

É importante salientar que não iremos discutir sobre fidelidade de adaptação, mas sim, como as teorias do contraste, adaptação e semiose circundam o processo de tradução de uma obra literária para a tela. Temos, portanto, como objetivo geral fazer análise minuciosa para averiguar como a comicidade transita entre as artes nas cenas dos protagonistas da peça que trazem duelos verbais e que ajudam a constituir a comicidade: avessos à ideia de casamento, o jovem fidalgo de Pádua, chamado Benedito, e a sobrinha do governador de Messina, Beatriz, travam verdadeira batalhas verbais comicamente agressivas, à medida que vão se apaixonando um pelo outro ao longo do enredo. Sendo assim, os objetivos específicos são analisar se os critérios cômicos da obra aparecem também na adaptação e demonstrar a relação obra literária-cinema por meio da semiose.

O artigo foi dividido em 3 partes. No primeiro momento iremos apresentar as definições do risível e suas teorias do contraste, bem como teorias da adaptação e da semiótica. Em seguida, da perspectiva da Tradução Intersemiótica, partimos para a análise dos métodos utilizados no transporte do cômico. Optamos por uma análise comparativa envolvendo trechos da obra literária *Muito Barulho por Nada* da editora Nova Aguilar (2016), e cenas do filme homônimo de 1993, de Kenneth Branagh. Optamos ainda, por chamar cada trecho da análise de “momentos”, para que possamos observar, ora a peça, ora a cena, sem que o transporte do momento cômico deixe de ser o foco. Os diálogos da peça são trazidos para comparação com as cenas fílmicas, que constam como Print Screen. Por compreendermos que as falas dos personagens trarão, em essência, o que é dito na peça, não traremos como foco a análise da tradução das legendas, que servirão como apoio para a observação das cenas. Utilizamos, ainda, uma descrição de gestos, contextos, ações, e falas que nos ajudam a observar como a comicidade é transportada para a tela. Optamos por utilizar legendas baixadas do site Podnapisi.NET.

2 ESTÉTICA DO RISO EM MUCH ADO ABOUT NOTHING

William Shakespeare escreveu em média 38 peças ao longo de quase 20 anos em que se manteve à frente de sua companhia de teatro “*O Globe*” e a mais famosa “*The King’s Men*”. Ele escreveu tragédias, peças históricas e, também, comédias, como por exemplo *O Mercador de Veneza*, *A Megera Domada* e *Sonho de uma Noite de Verão*. A obra que iremos analisar, *Much Ado About Nothing* (*Muito Barulho por Nada*), nos chama atenção, no que diz respeito ao cômico, pela maneira como o autor brinca com as formas de

transmitir a comicidade, pois há uma variação de momentos cômicos com a tragédia, e que por intermédio das ações corporais, especialmente do casal de protagonistas, Benedito e Beatriz, dão vida às palavras que levam gerações de leitores e telespectadores às gargalhadas. Por intermédio da análise do riso estético, isto é, aquele tipo de risível recriado, ou possível de ser recriado pela arte; e cujas categorias mais importantes são o cômico e o humorístico (SUASSUNA, 2008, p.143). .

Para compreendermos melhor o que é o risível e como acontece na arte, vamos adentrar um pouco mais no que Suassuna explana acima. Vejamos uma breve definição do risível dicionarizada segundo Bechara (2011, p.1135): “O risível é aquilo que provoca riso; ridículo, cômico: sua afetação e empáfia são risíveis.”. Como visto aqui, na definição dicionarizada do risível, para que um ato se torne cômico, ou seja, engraçado se faz necessário que haja uma característica de um ser ridículo. Entretanto, é necessário observar como se caracteriza a característica ridícula em Bergson (1980), que nos apresenta três observações que para nós são fundamentais. A primeira é a comicidade *humana*, defende a ideia que não existe risível, fora do contexto humano, ou seja, objetos inanimados ou animais que não demonstre característica humana não poderiam ser cômicos. A segunda seria a *insensibilidade* que se caracteriza pelo simples fato dá emoção humana atrapalhar o momento cômico, não podendo haver comicidade se o espírito não estiver em perfeito equilíbrio. E a terceira caracteriza-se pelo *eco*, ou seja, não se manifesta um ato cômico isoladamente, necessita-se de uma multidão. Já, Suassuna (2008), nos traz o pensamento de Schelling com a concepção do risível, onde fala que um ato humano se torna risível quando o homem, renuncia explícita ou implicitamente a sua condição de ser livre, e assume os modos mecanizados da natureza. Contudo, é importante notarmos que mesmo com base nesses fundamentos nos encontramos dentro das teorias do contraste bergsoniana.

2.1 As teorias do contraste

Quando falamos na estética do riso, abrimos algumas reflexões sobre o que diz as teorias do contraste. Como definido por Aristóteles, o risível é como uma desarmonia de pequenas proporções e sem consequências dolorosas, e quando se fala em *desarmonia*, se fala num contraste entre algo que existe e o que deveria existir (SUASSUNA, 2008, p. 145). As desarmonias em questão seriam a superioridade, a incongruência, e o alívio.

A teoria da superioridade

No livro *Iniciação à estética* (2008) Ariano Suassuna cita o filósofo inglês Hobbes³ e o romancista francês Stendhal⁴, que também estudaram o risível. Hobbes aponta duas características do risível, respectivamente: a surpresa (visão imprevista), e o sentimento de superioridade. A característica da surpresa que, segundo ele, ocorre quando existe a descoberta de uma informação em um espetáculo cômico antes do tempo esperado, causando assim um sentimento de euforia pelo surgimento de algo diferente do que estava sendo previsto. Já o sentimento de superioridade vem de uma assimetria de poder: uma das partes envolvidas em uma situação exerce, na forma de zombaria, uma demonstração de que seu interlocutor se encontra, na verdade, em uma situação inferior.

³ Thomas Hobbes (5 de abril de 1588 – 4 de dezembro de 1679)

⁴ Henri-Marie Beyle, mais conhecido como Stendhal (Grenoble, 23 de janeiro de 1783 — Paris, 23 de março de 1842)

Pensando de maneira quase igual a Hobbes (1588-1679), Stendhal (1783-1842) apresenta sua definição, que é vista por muitos como uma versão melhorada da característica de superioridade. Stendhal diz que zombamos de pessoa por sentir prazer quando alguém de uma classe econômica mais alta se dá mal, em uma situação qualquer. Suassuna (2008, p. 147), usa a citação do próprio Stendhal para mostrar que ele entra em contradição e cai em uma teoria do contraste quando afirma em um de seus exemplos que quando, “[...] porém, se o rapaz se fere gravemente na queda (ou finge, astutamente, que se feriu), o nosso riso desaparece” Ocorre que Stendhal, aqui, percebe que para o riso ser algo claro é necessário que a situação seja algo bom, ou seja, não externe dor e sofrimento, assim criando um momento engraçado nos envolvidos. Ainda mais, Stendhal, compara o risível com a música, revelando uma de suas principais características: o cômico tem curta duração, é fugaz (SUASSUNA, 2008, p. 147). Ou seja, se uma situação se alonga demais logo vai perdendo o dinamismo e a graça. O riso tem apenas um curto momento de êxtase, dura apenas no momento de euforia. No entanto, ainda de acordo com o romancista francês, o riso não deixa de ser uma arte, ainda que efêmera, e, assim como a música, também deixa sua marca naqueles que a ele são expostos.

A teoria da incongruência

Para esta teoria, o riso seria trazido à tona pela falsa expectativa aguardada em determinada situação, que quando exposta, mostra-se algo totalmente adverso daquilo que é pré-estabelecido pela sociedade. Suassuna busca definir o risível a partir dos filósofos Immanuel Kant (22 de abril de 1724 - 12 de fevereiro de 1804) e Schopenhauer (22 de fevereiro de 1788 - 21 de setembro de 1860). Para Kant, o risível tem dois momentos essenciais: a tensa expectativa com que aguardamos alguma coisa ou acontecimento, e a surpresa de que somos assaltados ao se revelar o contraste existente entre aquilo que esperamos e aquilo que aparece (SUASSUNA, 2008, p. 148). Enquanto Schopenhauer concebe o risível como “a desproporção lógica entre o objeto real e a ideia que nós temos dele”(SUASSUNA, 2008, p. 149).

A teoria do alívio

Freud foi um grande contribuidor para teoria do risível, ele via o risível como uma revelação do sexual simbólico por baixo de um símbolo de aparência inocente que se revelava risível quando vinha à tona o obscuro oculto, sendo assim resumiu Suassuna (2008):

Segundo o inevitável Freud, nós rimos quando um complexo sexual reprimido se exprime simbolicamente num momento de distração ou num termo equívoco, e quando nos apercebemos bruscamente da significação sexual profunda sob a forma simbólica. (SUASSUNA, 2008, p. 149).

Em outras palavras, para Freud, quando uma figura aparentemente inocente revela-se sexualmente obscena, isso nos traz a imagem do ridículo e faz com que seja experimentado, então, um momento cômico. Todavia, o próprio Freud acaba por cair na concepção que incorre na crítica bergsoniana, pois de certo modo, nela o risível é atribuído à degradação de valores e nem sempre, para que haja o ato do risível, é necessário que haja uma degradação de valor sexual.

2.2 Teoria bergsoniana do riso

Como citado acima, Henri Bergson (1859-1941), foi um importante influenciador no estudo e análise do riso estético. Nosso foco é naquele que, provavelmente, tenha sido o seu mais controverso objeto de pesquisa: “o cômico”. Bergson (1980), não foca seu estudo em tentar definir o que é cômico, mas sim em quais mecanismos levam à ocorrência da comicidade. Ele começa afirmando que: “não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível” (BERGSON, 1980, p. 7). Nessa questão ele limita o campo de estudo no que diz respeito ao cômico, dizendo que só pode haver comicidade no que é vivo ou externamente característica humana. Afirma ainda que um animal ou um objeto inanimado só podem transmitir comicidade se eles tiverem traços humanos impressos em suas características (BERGSON, 1980, p. 7).

Para Bergson:

O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranqüilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1980, p. 7).

Nesse sentido, o riso só é possível quando uma das partes deixa de lado sua emoção, que passa a dar lugar à inteligência, e esquece, assim, a piedade para com o próximo. Resta apenas a imagem cômica que acontece a sua frente.

Outra concepção de Bergson traz o riso como uma bola de neve, pois ganha mais amplitude quando observado em um contexto social, justamente por precisar de um maior número de pessoas para ter mais eco. “Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar ribombando, como o trovão nas montanhas.” (BERGSON, 1980, p. 8). Sendo assim quanto maior o número de pessoas envolvidas, maior será o ressoar do riso.

Tipos de risível observados por Bergson

Bergson (1980), em seus estudos constatou cinco tipos de comicidade, são elas: a comicidade de forma; a comicidade de movimentos; a comicidade de situações; a comicidade de palavras; e a comicidade de caráter. Ele as conceituou da seguinte maneira:

a) Comicidade de formas

Para Bergson (1980), a teoria da comicidade de formas ganha corpo quando uma feição foge ao padrão social, tornando-se, assim uma deformidade, risível. Portanto deveremos obter a feiura cômica. Portanto, uma expressão risível do rosto será a que nos faça pensar em algo de rígido, retesado⁵, por assim dizer, na mobilidade normal da fisionomia. [...] Automatismo⁶, rigidez, hábito adquirido e conservado, são os traços pelos

⁵ Que se conseguiu retesar (esticar ou curvar-se); que foi esticado; teso ou esticado.

⁶ Automático, programável que se repete frequentemente é inflexível.

quais uma fisionomia nos causa riso (BERGSON, 1980, p. 16). O autor ressalta ainda que a arte do caricaturista consiste em captar esse movimento às vezes imperceptível, e em torná-lo visível a todos os olhos mediante a sua ampliação (BERGSON, 1980, p. 17). Isso significa dizer que no exato momento que uma caricatura é criada, ela traz traços de exagero, expondo, assim, o lado cômico que era imperceptível, mas que obteve comicidade através do exagero dos traços e formas obtidas.

b) Comicidade de movimentos

De acordo com Bergson (1980, p.18), “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo.” Ou seja, quando esse mecanismo produz movimentos repetitivos onde deveria existir movimentos simples, por exemplo uma pessoa que não consegue parar de tique nervoso no lugar que deveria haver um simples piscar de olhos. É importante salientar também que o ato de imitar já é risível por si só, assim como ocorre nas festas a fantasia que as pessoas imitam outras fazendo movimentos cômicos e utilizando máscaras que caracterizando gestos desajeitados. Como afirma, Bergson (1980, p. 25): “Risível será, pois, a imagem que nos sugerirá à ideia de uma sociedade que se disfarce e, por assim dizer, de um carnaval.”.

c) Comicidade de situações

Na comicidade das situações Bergson (1980,) define o cômico como todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica. (BERGSON, 1980, p. 36). Sendo assim, ele classifica três situações cômicas que são as mais comuns:

- I) A *repetição* constitui-se naquela situação em que “uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida. (BERGSON, 1980, p. 46);
- II) A *inversão*, que como o próprio nome diz, é o processo que obtemos em uma cena cômica ao fazer com que a situação e os papéis se invertam. (BERGSON, 1980, p. 48);
- III) A *interferência* pode ser definida como uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos. (BERGSON, 1980, p. 49).

d) Comicidade de palavras

Para Bergson (1980), a própria palavra por si só já é de uma categoria especial, pois por intermédio da linguagem ganha proporções gigantescas no que diz respeito a gerar comicidade. É importante notarmos aqui que existe duas vertentes para entendermos a comicidade de palavras são elas o *espirituoso* e o *cômico*. Bergson (1980) define o cômico talvez como a palavra que nos faça rir de quem a pronuncie, e o espirituoso quando nos faça rir de um terceiro ou de nós.

Bergson (1980, p. 60), acredita ainda que o cômico acontece de fato nas três leis fundamentais do que poderíamos chamar de a *transformação cômica das proposições*, sendo elas:

- I) A *inversão*, que é o processo que tende a colocar a pessoa na posição da outra, obtendo um sentido inverso, por exemplo “Por que você joga lixo na minha área?”, ao que o locatário responde: “Por que você põe sua área debaixo do meu lixo?” caracterizando-se uma inversão;
- II) A *interferência*, isto é, a interferência do sentido duplo. Dar à mesma frase duas significações independentes e que se superpõem. O menos apreciável desses meios é o trocadilho. No trocadilho, é de fato a mesma frase que parece apresentar dois sentidos independentes, mas apenas aparentemente;
- III) A *transposição* é, de fato, para a linguagem corrente o que a repetição é para comédia. Nesse caso, a comicidade da frase se dá pela locomoção da ideia com tonalidade diferente, sendo que uma frase original é transposta, ou seja, transmitida de uma maneira de ser totalmente distorcida vindo a se tornar cômica.

e) Comicidade de caracteres

Para Suassuna (2008, p. 161), “o que torna cômico um caráter é aquela espécie de endurecimento que, instalando-se no espírito de uma pessoa, impede que ela se adapte flexivelmente à vida social em comum.” Nessa perspectiva, qualquer ser, tornasse cômico quando assume um caráter inflexível diante do meio em que vive. Bergson (1980, p. 71) define a comicidade de caracteres como:

[...] Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e em tudo isso consiste na comicidade de caráter. [...] e todo caráter é cômico, desde que se entenda por caráter o que há de já feito em nossa pessoa, e que está em nós em estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. Será aquilo pelo que nos repetimos. (p. 71).

A partir do momento que assume uma personalidade rígida seja, boa ou ruim pode vir a ser engraçada, assim afirma Bergson, quando fala que todo caráter é cômico, quando o que vem da pessoa é um movimento mecânico.

3 LITERATURA E CINEMA

A narrativa cinematográfica

Desde o início dos tempos o homem tenta registrar seus movimentos através da fala e da escrita, mas a arte que tomou enorme proporções devido aos avanços tecnológicos dos últimos 150 anos foi a arte cinematográfica. No final do século XIX, em 1895, na França, os irmãos Louis e Auguste Lumière inventaram o cinema, uma criação revolucionária no mundo das artes e da indústria cultural. O cinema e a literatura passam, então, a se relacionar, pois tornou-se comum a criação de obras cinematográficas advindas da literatura, como define Sarmento (1982):

A arte cinematográfica tem como segunda natureza a vertente literária. Traz, a princípio, embutido o processo narrativo da literatura, mesmo que no sentido oposto, numa lógica contrária, posto que aquilo que na literatura é visado como efeito (a imagem); no cinema é dado como matéria narrativa. Relações, aproximações e influências são historicamente comprovadas (SARMENTO, 1982, p. 2).

Segundo Sarmiento (1982), o cinema e a literatura têm seus princípios artísticos semelhantes, pois na literatura, o que é visto como um efeito, uma imagem, é aquilo que nosso cérebro cria quando estamos perfeitamente conectados com a narrativa da história. No entanto, tudo isso, para o cinema, é matéria prima na produção cinematográfica, já que tal imagem precisa, antes, ser visualmente criada. Apesar de existir uma rivalidade entre fãs que não aceitam bem as adaptações de obras literárias para o cinema, não é bem verdade que elas sejam totalmente rivais, ou opostas, pois na verdade se completam. Assim, é importante salientar que a literatura não perdeu espaço com a chegada da narrativa cinematográfica, porque são linguagens que dialogam entre si por meio da semiótica, como afirma Diaz:

[...]os filmes formam um corpus multimodal envolvendo diálogos, gestos, imagens e sons que trabalham em conjunto para construir uma narrativa de forma coerente. Ou seja, todos esses elementos guiam o espectador à mensagem que o filme quer comunicar (DÍAZ CINTAS; REMAEL, 2007, p. 40).

É impossível falar sobre ambas as artes sem ao menos citar uma ou mais características que não estejam presentes uma na outra, chamamos este fato comum de intertextualidade. Para Sarmiento (1982), a narrativa literária sempre irá precisar do cinema assim como o cinema da literatura para tornar real o imaginário e assim uma arte divulgar a outra.

3.1 Pressupostos sobre adaptação

A passagem de uma obra literária para o cinema requer uma grande transformação no que diz respeito aos signos. A palavra se torna imagem; o narrador, por muitas vezes, tende a ser dispensado; cenas dependem de recursos tecnológicos, como o Zoom, o corte de cena, etc. Ao analisar uma adaptação iremos enxergar perdas e ganhos, porque trata-se da tradução de um signo para outro, e nunca é possível resgatar por total os símbolos e significados do mesmo modo como encontram-se em suas versões originais, pois partem de recursos (meios) diferentes. No transporte de um texto para a imagem da tela, aspectos e elementos da obra original podem ter de “ficar pelo caminho” ou se transformarem parcial ou completamente. Por isso Sarmiento (1982) discute a polêmica da adaptação:

A adaptação é uma questão polêmica e não necessariamente nova. Diria que o princípio dessa polêmica não está somente na adaptação da linguagem literária à cinematográfica, mas na influência das artes na adaptação em geral, posto que as diversas artes não foram só influenciadas, mas intrinsecamente linguagens transformadoras de outras linguagens. Sempre houve intrincadas relações entre as artes com produções estéticas impregnadas por essas influências, haja vista as tantas variedades de experimentos que até o século XIX ocorreram principalmente entre literatura e artes visuais (SARMENTO, 1982, p. 7).

Quando a adaptação é observada do ponto de vista literário, quase sempre pode-se esperar um olhar crítico por parte dos escritores e leitores, que tendem a colocar a literatura

como soberana e se apegar apenas ao lado negativo da adaptação: as perdas durante o processo de transformação de uma arte em outra. Seguindo a linha de raciocínio de Sarmiento (1982), sabemos que a arte sempre deriva de outra arte, e que, portanto, as relações de perdas e ganhos de novas características, por se tratar de artes diferentes serão enormes. A adaptação começou a se tornar ainda mais frequente (e polêmica) quando o cinema começou a dar lucros milionários através das bilheterias temos como exemplo *Moby Dick* (1956), de John Huston baseado no clássico da literatura universal de Herman Melville; *O Morro dos Ventos Uivantes* (1939), de William Wyler baseado no único romance da escritora britânica Emily Brontë, e um dos clássicos da literatura inglesa, o livro homônimo de 1847, etc.

Robert Stam (2006), define as principais raízes do preconceito, no que diz respeito a suposta superioridade da literatura ao filme, são eles:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico (o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só as proibições judaico-islâmico-protestantes mundo ícones, mas também à depreciação platônica e neoplatônica do mundo de aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 5) anticorporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto filmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”) (STAM, 2006, p.21).

Como podemos observar, Stam (2006) nos chama a atenção, principalmente, sobre o fato de o “original” sempre se revelar parcialmente “copiado” de algo anterior. Dessa maneira, a literatura seria algo produzido a partir de outra criação já existente. Para fazer uma ponte ideológica, Bakhtin (STAM, 2006, p. 21), a chama de “construção híbrida”, no sentido de ser uma expressão artística que se mistura com outras. Nunca sua palavra será a primeira e única pois já foi dita antes por outras pessoas. Sempre irá existir uma base para a criação do outro.

De acordo com Stam (2006), no campo interdisciplinar a adaptação não passa de outro texto que dá continuidade a um amplo e contínuo discurso, e pode tornar-se ainda mais reconhecida do que a obra original (como aconteceu com a adaptação de Stanley Kubrick de “Laranja Mecânica” (1971), com o sucesso de bilheteria “Matrix” (1999), etc, o que acaba por despertar a curiosidade e a busca pela obra original. Para que essa interdisciplinaridade seja compreendida com mais ênfase, é notável uma outra tendência, que é a “narratologia”. Stam (2006), explica a narratologia fazendo uma comparação entre a narrativa cultural e a literária, respectivamente. A cultural, como o próprio nome a descreve, abrange necessariamente todas as culturas de maneira geral, enquanto a literária é isolada, sendo, desta maneira, mais fácil a aceitação do público, pois dentro do espaço literário irá transitar com mais fluidez. A narrativa literária tem um senso crítico que será mais abrangente dentro do meio que se encontra, seja na narrativa cinematográfica ou seja na obra propriamente dita, é nesse espaço que são levantadas as hipóteses de aceitabilidade.

É com base nessa perspectiva que, na adaptação, deve-se levar em consideração a recepção pelo público. É na teoria da recepção que se explica como as pessoas aceitam as adaptações, seja com uma boa aceitação ou não. Segundo Stam (2006) as adaptações são ferramentas que interagem mesmo sendo duas linguagens que funcionam por si só e com

técnicas que lhes são específicas. Sendo, portanto, interpretadas de maneiras diferentes pelo público. Entretanto, sempre há o público avesso às adaptações, sejam elas literatura-cinema ou vice-versa. Para Stam:

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. [...] Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo da materialidade. (STAM, 2006, p.48).

Sendo assim, quando uma adaptação é feita, o texto original não é substituído por um novo, porém ele ganha novas ferramentas que permitem transmitir uma outra perspectiva para que os elementos utilizados no texto sejam compreendidos ao se materializarem no cinema. Para reforçar esse pensamento, Sarmento (1982) diz que a partir do momento em que o cinema surge como linguagem, como expressão artística, vai alimentar-se da literatura como fonte de inspiração. Não que isso aconteça necessariamente, pois, sabe-se que grandes filmes são de constituições originais, ou seja, não são oriundos de adaptações, e se tornaram verdadeiras obras-primas, tendo uma contribuição insubstituível ao patrimônio da arte.

4 A SEMIÓTICA NA TRANSIÇÃO LITERATURA-CINEMA

Sabemos que quando uma adaptação acontece, seja ela da literatura para o cinema ou vice-versa, existe uma sucessão de eventos por trás desse processo. Aqui observamos os mais importantes para a área da comunicação, que são os processos de tradução intersemiótica. Segundo Santos (2011 p. 3) É essa pluralidade de sentidos e a evolução dos estudos da tradução que fazem com que a tradução venha ganhando cada vez mais espaço. Esse fato pode ser observado quando falamos de tradução Intersemiótica, ou seja, quando um sistema de signos é trasposto para outro. Toda atividade tradutória que envolve a interpretação de signos linguísticos para não linguísticos ou vice-versa é chamada de Tradução Intersemiótica. Pois esse é o processo de que ocorre na transcendência de um signo para outro dentro da adaptação por meio da tradução do cômico literário para o fílmico.

É com base nessa ideia que caímos no pensamento de Peirce (2000), sobre a dualidade do *objeto dinâmico* e *objeto imediato*. Uma denominação simples de *objeto dinâmico*, é, tudo aquilo que é real, pois sabermos da existência do objeto. Como exemplo, temos o livro, que é nosso objeto palpável sendo assim nosso signo; por outro lado temos o objeto imediato que vem ser a representação, o signo, nesse caso o livro, que é caracterizada pelos traços extraídos do objeto original. Podemos ver na prática por meio da dualidade quando temos dois objetos dinâmicos e imediatos sendo comparados respectivamente, a câmera que leva aos traços de uma representação e o público toma para si as características que foram representadas no objeto. No cinema, como observado por Santos (2011):

[...] o plano tem o caráter de signo, é algo que tem por função estar em lugar do objeto, é determinado pelo objeto quando filmado, mas não o substitui, é apenas um fragmento do objeto, uma face deste, sendo que aquilo que se observa na película, o que foi registrado, dada a complexidade do mundo visual, é na verdade apenas o objeto imediato, isto é, o objeto dentro do signo/plano (SANTOS, 2011, p.3).

É muito importante observarmos que não há a substituição da obra original em si. O que ocorre, por meio do processo de semiose, é um transporte das características originais do signo “obra literária” para um novo signo: o representante; “o filme”.

Percebemos que a linguagem verbal da literatura ganha alguns atributos extras na sua versão fílmica, como a sequência áudio visual:

O uso de filmes agrega a linguagem verbal a uma série de linguagens visuais, permitindo que o espectador se depare com uma nova cultura e encontre novas formas de pensar, de agir e de ver o mundo. É essa pluralidade de sentidos e a evolução dos Estudos da Tradução que fazem com que a tradução venha ganhando cada vez mais espaço. Esse fato pode ser observado quando falamos de Tradução Intersemiótica, ou seja, quando um sistema de signos é trasposto para outro. Toda atividade tradutória que envolve a interpretação de signos linguísticos para não linguísticos ou vice-versa é chamada de Tradução Intersemiótica (BRANCO, 2014, p. 39).

Por meio desse pensamento vemos a importância que uma arte tem para a outra. Ao invés de anular, elas interagem por meio da intersemiose, sempre transformando um signo linguístico em um não linguístico. Esse processo de tradução literária em fílmica é uma troca de elementos para significação enorme, enquanto na literatura as figuras de linguagem o narrador tem a função de cativar a mente do leitor, o cinema usa uma série de sons, zons entre outros elementos visuais que agregam e dão vida às situações durante o desenrolar da narrativa.

5 ANÁLISE DAS CENAS

Muito Barulho por Nada (*Much Ado About Nothing* - [1623] 2016) é uma obra repleta de atos cômicos, e em seu decorrer percebemos, também, atos de romance. A obra se resume ao duelo verbalizado entre Benedito e Beatriz, que em seu primeiro contato mal conseguem ficar perto um do outro sem logo começarem a trocar farpas. Segue-se, assim, todo um enredo de verdadeiras batalhas de desdém, tendo um desenrolar digno do título da obra: “Muito barulho por nada”, já que os dois terminam por se apaixonar.

Momento 1

Observemos o primeiro encontro entre Benedito e Beatriz, quando o jovem acabara de voltar da guerra juntamente com o príncipe Dom João e outros soldados, que também se encontram reunidos na casa do anfitrião Leonato. Instintivamente, Benedito começa a provocação à Beatriz dizendo:

Benedito: Como, cara senhora desdenhosa! Ainda está viva

Beatriz: Agradeço a Deus por meu sangue gelado, nisso estamos de acordo; pois prefiro ouvir um cão latir para um corvo do que um homem jurar que me ama.

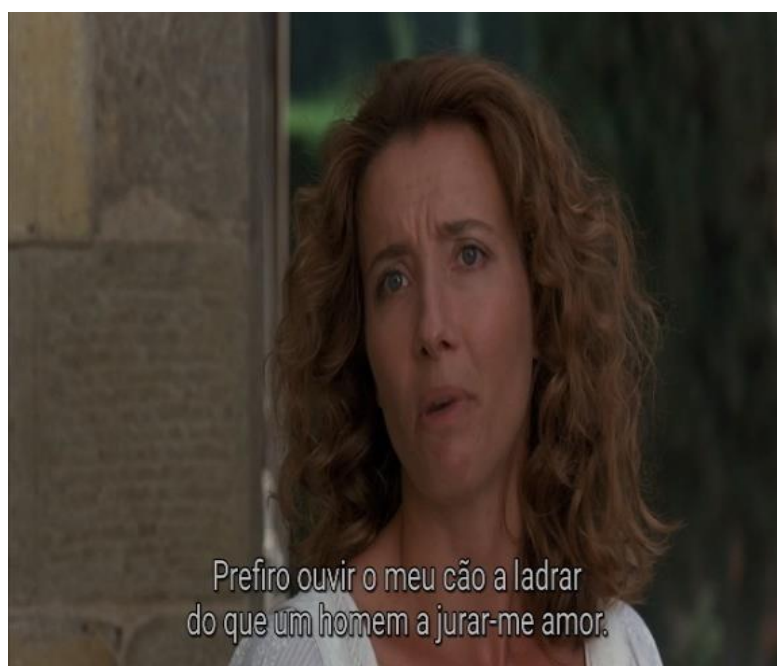
(SHAKESPEARE, 2016. p. 709)

Esse momento se descreve como uma cena cômica devido Benedito se espantar ao

encontrar Beatriz, e zomba dizendo “ainda está viva”, esse momento se caracteriza como um contraste, no qual deveria existir um momento de amor entre os personagens porém, encontramos o oposto criando uma desarmonia entre o eles, que nos faz pensar na definição de Aristóteles sobre o risível. Ele via o risível como um fluxo de desarmonia, e quando se fala em desarmonia se fala em contraste de algo que existe com algo que deveria existir (SUASSUNA, 2008, p. 145).

Podemos ver no contraste trazido por Benedito as características do risível apontadas por Hobbes: a surpresa e a superioridade. Surpresa, pois no momento que Benedito usa a exclamação vemos que ele não esperava encontrá-la ali presente. A exclamação também remete a uma sonoridade imperativa, que o deixa na posição de superioridade e menosprezo em relação a ela. Contudo, Beatriz retruca fazendo uso da mesma teoria, quando diz “Agradeço a Deus por meu sangue gelado, nisso estamos de acordo; pois prefiro ouvir um cão latir para um corvo do que um homem jurar que me ama” (SHAKESPEARE, 2016. p. 709). Percebemos, neste momento, a comicidade seguindo o pensamento de Stendhal (*Apud* SUASSUNA, 2008, p.147), segundo a qual rimos de alguém quando nos sentimos superior a esta pessoa. Assim se apresenta Benedito e Beatriz, a todo momento demonstrando atos de superioridade um em relação ao outro.

Figura 1 - Diálogo entre Beatriz e Benedito, recepção do príncipe. "Muito barulho por nada 1993"



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Figura 2 - Beatriz e Benedito trocam ofensas, recepção do príncipe. "Muito barulho por nada 1993"



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

É notável, que encontrarmos traços vivos deixado pela literatura transparecer ao cinema por meios de rubricas textuais deixadas pelo dramaturgo para possíveis encenação textual. A sequência de ofensas ditas pelos dois nos transmite nuances da ironia na discussão, enfatizadas na tela, por gestos e o movimento de Beatriz ao dar as costas a Benedito, e as expressões faciais, que contribuem para a compreensão da superioridade vivida pelo dois.

Observamos que no transporte da obra literária ao cinema, a característica do risível é vista por meio do desdém, em ambas as artes é percebido que, as ofensas realizadas por Benedito e Beatriz vem de muitos anos, e Benedito a provoca questionando “Ainda está viva.”, com o objetivo de deixa-la furiosa, pois ele sabia que isso iria acontecer devido já se conhecer a muitos anos, e a troca de discussões já ser algo da rotina deles.

Outro ponto interessante presente nessa cena que é melhor explicado pela citação de Bergson (1980), é a relação social, pois o riso precisa do “eco” para ter mais amplitude. Observamos, portanto, que o *eco* citado por Bergson (1980), é descrito na literatura ao citar quais personagens estão presentes na cena, enquanto no cinema a imagem fílmica, pode ser notada pelas pessoas presentes no fundo da figura 2, o que nos faz perceber tanto a literatura quanto o cinema é percebido o riso com extensão mais ampla pois rir em grupo é mais divertido.

Momento 2

Para prosseguirmos, é interessante entendermos o que se passa na cena seguinte: Leonato e o príncipe Dom Pedro, juntamente com Claudio e a filha dele, a jovem Hero, tramam fazer Benedito e Beatriz se apaixonarem um pelo outro. Para isso levantam falsos testemunhos amoroso de ambos:

Figura 3 - Leonato e o Príncipe colocando o plano cupido em ação. "Muito barulho por nada 1993"



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

Vemos aqui a presença de traduções correspondentes entre a fala da peça e o que é dito na legenda, que se diferenciam apenas pelos arranjos cinematográficos:

Dom Pedro: (...) O que foi que me disse hoje, sobre sua sobrinha Beatriz estar apaixonada pelo senhor Benedito?

(SHAKESPEARE, [1623] 2016. p. 736).

Figura 4 - Benedito cai ao ouvir a conversa de Leonato e Dom Pedro. "Muito barulho por nada 1993"



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

A comicidade da cena é observada através da sequência de fatos: a primeira cena nos mostra a conversa entre Leonato e Dom Pedro, e quando o príncipe menciona ter ouvido falar que Beatriz está apaixonadíssima por Benedito, o próprio, que se encontrava escondido com uma cadeira em mãos por trás dos arbustos no grande jardim da casa de Leonato, cai no chão ao ouvir a notícia e fica sem acreditar no que ouviu.

Podemos observar a comicidade presente nessa cena por meio das palavras descritas por Bergson (1980), já que o cômico da cena se apresenta como a *inversão*, processo que tende a colocar a pessoa na posição da outra, obtendo um sentido inverso. Percebemos a inversão presente nas cenas acima quando Leonato e o príncipe dizem que Beatriz está apaixonada por Benedito, invertendo a situação sentimental de conforto que Benedito tinha em relação ao início da obra quando diz ao jovem Cláudio que não se casará nunca, porque a vida de casado é igual a de um touro preso com uma canga⁵ (SHAKESPEARE, 2016. p. 713). Benedito agora fica na defensiva por se deparar na posição de acuamento, pois nunca imaginaria que iria ouvir que Beatriz estivesse apaixonada por ele, uma situação extremamente nova para Benedito.

Na obra literária, em momento algum o escritor Shakespeare, faz referência ao uso de uma cadeira usada por Benedito, ou mesmo dele ter caído ao ouvir a conversa entre Leonato e Dom Pedro. Percebemos um acréscimo na cena do filme: com o objetivo de tornar a narrativa mais cômica aos olhos do telespectador, uma cadeira foi introduzida e o ator cai dela, no

momento em que iria sentar, ao ouvir o diálogo. Define Sarmiento (1982) que a narrativa cinematográfica veio para agregar com efeitos como zoom, sonoridade e cortes rápidos de cenas. Todos esses padrões simples do cinema somam ao conjunto de cenas que na obra é narrado. Sabe-se, também, que a linguagem verbal não é o único meio de comunicação em uma situação. Podemos absorver uma comicidade por meio dos movimentos feitos ou descritos na cena. Quando, na imagem, Benedito cai, o movimento realizado é cômico porque ali se esperava um movimento natural do corpo, e a queda não é um movimento natural.

Momento 3

Aqui, Benedito fica sem acreditar no que acabou de vir de Leonato. O autor faz o uso do simbolismo referente aos cabelos branco de Leonato, que remete a figura de um homem sério e sábio, e chega à conclusão de que ele não mentiria ou levantaria falso testemunho:

Benedito: (À parte.) *Eu poderia supor que fosse alguma armadilha, mas até os cabelos brancos afirmam, Brincadeiras de mau gosto não podem se instalar em figura tão respeitável.*

(SHAKESPEARE, 2016. p. 737)

Observamos, que o texto shakespeariano não carrega um exagero de marcas que demonstrem marcas de gestos e expressões de Benedito, entretanto o simbolismo que remete à figura cabelos brancos, nos traz uma ideia de respeito exprimindo assim uma expressão

firme e seria. Quando analisamos a figura 5, temos o que Branco (2014), chama, de pluralidade de sentidos, o processo que um significado ganha por ser interpretado por diferentes artes. No qual a imagem fílmica ganha forma na adaptação.

Figura 5 - Benedito não acredita no que ouviu entre Leonato e Dom Pedro. "Muito barulho por nada 1993"



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021.

É importante salientar que Stam (2006), vê a adaptação como um complemento. Segundo ele, o cinema preenche os espaços deixadas pela literatura por meio de recursos cinematográficos que deixam as cenas mais vivas, mais cômicas. É interessante salientar que no teatro elisabetano também existia os movimentos e expressões realizados pelos atores, a única ressalva são os recursos que a cinematografia usa na adaptação, que mostra o momento de dúvida e inquietude de Benedito por meio do corte de cena e o zoom, que sai da conversa de Leonato com Dom Pedro e Claudio, e foca em Benedito, mostra-o conversando sozinho. O questionamento que ele se faz é enfatizado pelo zoom da imagem no rosto dele. Recurso específico do cinema.

Momento 4

Na passagem abaixo, tanto Beatriz quanto Benedito acabaram de descobrir que estão apaixonados um pelo outro. Nesta passagem, o autor Shakespeare usa um recurso literário chamado soliloquio⁷, típico recurso usado para expressar o que se passa na consciência da pessoa e, nesse instante, ela se encontra conversando com ela mesma.

Benedito: Não pode ser cilada! A conversa foi muito séria. Eles souberam da verdade por Hero. Parecem ter pena da moça, e ao que dizem a afeição dela atinge as raias da loucura. *Me ama?* (SHAKESPEARE, 2016. p. 741)

⁷ Tipo de recurso literário caracterizado por expressar aquilo que se passa na consciência, no espírito, do personagem; momento em que o personagem fala consigo mesmo.

Beatriz: Não há glória por trás de um ou outro.
Pode amar, Benedito; eu
 correspondo, A mão que
 acaricia há de domar-me.

(SHAKESPEARE, 2016. p. 746- 747).

Figura 6 - Benedito e Beatriz descobre que se amam! "Muito barulho por nada 1993"



Fonte: Elaborada pelo autor, 2021

Após descobrir que Beatriz o ama, por meio da cilada amigável armada pelos amigos deles, percebemos, que Benedito fica totalmente sem reações após saber, da paixão de Beatriz, e que o amor aprontou para ele. Enquanto isso, em outra parte do jardim, um pouco depois de Benedito ter descoberto que Beatriz o amava, a jovem Hero e a mãe dela colocavam a segunda parte do plano em ação, que era falar em um tom de voz que Beatriz ouvisse que Benedito a amava, e assim foi feito. Como Benedito, ela também ficou escondida nos arbustos ouvindo o diálogo, e descobriu que Benedito a amava.

Já sabemos que a personagem Beatriz demonstra ser dona de personalidade séria, uma pessoa arrogante e tagarela na maioria das vezes, e agora encontra-se em um dilema, não sabe se acredita na emoção de amor que está sentindo por Benedito ou se é apenas uma sensação de desconforto por ter ouvido isso que seria um calúnia para ela. É interessante observamos que segundo Stendhal o riso acontece quando estamos com o espírito leve, em paz conosco, portanto podemos observar na encenação, que o jogo de situações criadas pelo dramaturgo passa uma imagem tanto na peça quanto nas telas de uma pessoa embora insegura mais muito feliz que realça a ideia de comicidade.

A adaptação realizada na figura 6 é um típico exemplo citado por Sarmiento (1982), ao dizer que a partir do momento em que o cinema surge como linguagem, como expressão artística, vai alimentar-se da literatura como fonte de inspiração. Dessa maneira aconteceu nas imagens de Benedito e Beatriz onde vemos que ambos nutrem um amor que antes já sentiam, porém, não conseguia demonstrar tamanha afeição por estarem sempre em eternos confrontos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na produção deste trabalho foi proposto uma comparação entre a obra *Muito barulho por Nada* do autor William Shakespeare, com o filme de mesmo nome dirigido por Kenneth Branagh. Foram apresentados aqui conceitos que demonstram o diálogo contínuo das artes sob a perspectiva da semiótica. Mostrado o embate cômico entre o casal Benedito e Beatriz tanto na obra literária quanto na fílmica, através de conceitos como a estética do riso, a comicidade bergsoniana, a narrativa cinematográfica e as teorias da adaptação para mostrar a relação entre as artes.

O livro *Muito Barulho por Nada* é uma obra riquíssima, com vários aspectos, embora seja cômica ela também se comunica com romance, fazendo com que o leitor consiga viajar nos pensamentos apenas com a leitura. Por outro lado, temos a versão fílmica adaptada às telas do cinema por Kenneth Branagh, um filme cheio de recursos audiovisuais que carrega muitos traços da obra literária, comprovando-se assim que uma carrega traços da outra, por meio do processo semiótico.

Sabemos que Shakespeare foi um dos maiores escritores da época dele, sempre escreveu grandes histórias e não foi diferente em *Much Ado about Nothing*, pois ele nos apresentou Benedito e Beatriz em um romance cômico, repleto de brigas verbais, cheias de diálogos contra o casamento, no que se mostrou uma comédia muito engraçada, na qual as teorias do risível da comicidade como também pela semiótica, apoiaram-se na leitura da peça shakesperiana para alcançarmos um melhor compreensão dos processos os na adaptação. O cineasta Kenneth Branagh, mesmo depois de quase quatro séculos conseguiu mostrar muita desenvoltura na sua criação cinematográfica recriando muito bem o script da peça.

Kenneth Branagh, adaptou a narrativa da obra *Much Ado about Nothing* a um enredo a altura, sempre dando vida aos personagens do livro de Shakespeare por meus das rubricas, em cada passagem do filme como se o livro estivesse vivo. Sempre mostrando como a comédia de alguma maneira se sobressaia sobre os infortúnios que a obra em alguns momentos deixava transparecer na figura do irmão de Don Pedro, o malévolo Don John, que apresentava como vilão da peça para atrapalhar a vida amorosa dos jovens Claudio e Hero, o apaixonado casal que também se faziam presente na obra. No entanto, as cenas cômicas criadas por Beatriz e Benedito conseguia sempre apagar o vislumbre dos momentos trágicos que teimavam em querer tomar forma.

Enfim, sabemos que a arte cinematográfica tem o poder de manipular melhor as emoções das pessoas, como citado por Robert Stam (2006), quando ele diz que a adaptação é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. (p. 48) Porém, notamos que embora o cinema possa cativar o telespectador com mais vigor, ele também cria curiosidade nas pessoas para conhecer a obra original, e fazer sua própria análise sobre a obra *Much Ado About Notinhg*.

REFERÊNCIAS

ALVES, Leonardo Marcondes. **O signo: elementos semióticos de Peirce**. *Ensaios e Notas*, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em: 20 jul. 2020.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

BERGSON, Henri. **O riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BRITO, J. B. D. **Literatura no cinema**. Google, 2011. Disponível em https://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2011/04/literatura_no_cinema.pdf. Acesso em 08 abril 2021.

“**CANGA**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/canga>. Acesso em: 17/05/2021.

CHIARELI, Jéssica. **Bula revista**. Disponível em [As 26 melhores adaptações de livros da história do cinema | Revista Bula](#). Acesso em: 10 de maio de 2021.

HELIODORA, Barbara. **Comedias e romances/William Shakespeare**. 1º edição Nova Aguilar, são Paulo, 2016.

MACIEL, M, A. BRANCO, S, O. **Cinema e tradução intersemiótica: as formas de traduzir para o cinema**. <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/53/81>. Acesso em: 17/05/2021.

MUCH Ado About Nothing (1993) – **portugueses subtitles**. Podnapisi.NET, 15 março 2018. Disponível em: [Subtitles | Much Ado About Nothing | 1993 | Vxwj \(podnapisi.net\)](#) Acesso em: 23/05/2021.

MUCH Ado About Nothing. Direção: Kenneth Branagh. Produção: Stephen Evans, David Parfitt, Kenneth Branagh. Intérpretes: Kenneth Branagh; Emma Thompson; Roteiro: Kenneth Branagh. Estados Unidos: [S.l.]: BBC Films, 1993. DVD

PRATA, A, S. **Da literatura para o cinema: tradução intersemiótica e construção narrativa de don quijote de la mancha (miguel de cervantes) para donkey xote (josé pozo)**. Campina Grande, 2017. <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/7801>. Acesso em: 17/05/2021.

RIBEIRO, E, S. **A relação cinema-literatura na construção da simbologia do Anel na obra O Senhor dos Anéis: uma análise intersemiótica**. Pierce literature and cinem.pdf. 2007. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp045159.pdf>. Acesso em: 17/05/2021.

SANTOS, M, M. **Cinema e semiótica: a construção sógnica do discurso cinematográfico**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos 2011. <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/929> . Acesso em: 17/05/2021.

SILVA, W, C. **A estética do riso no universo das animações: Uma análise do cômico no design de personagens animados**. Cabelo/PB, 2013. <http://editor.ifpb.edu.br/campi/cabedelo/biblioteca/tccs/design-grafico/2013/SILVA-%20W.%20C.%20A%20estetica%20do%20riso..pdf>. Acesso em: 17/05/2021.

SHAKESPEARE, W. **Much Ado About Nothing**. Limited. Ed. London: Wordsworth

classics, 2003.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação á estética**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

WIKIPÉDIA. **Kenneth_Branagh**. Wikipédia, a enciclopédia livre, 15 março 2018.
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Kenneth_Branagh. Acesso em: 20 janeiro 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em quem creio e que me deu a coragem e persistência para encarar todas as adversidades que surgiram durante minha jornada na graduação e por ter colocado várias pessoas que contribuíram, de forma positiva, para a minha formação.

A meus pais e irmãos, como também minha vó Luzia que considero uma segunda mãe, que sempre estão presentes em minha vida, me ajudando de várias maneiras, nos momentos bons ou de aflições, tirando-me de momentos isolados quando me encontrava triste e cabisbaixo. Tampouco poderia esquecer dos meus avôs Cícero Paulo e Zé Coelho já falecidos. Mas que, de maneira direta e indireta, contribuíram muito e me fizeram chegar a esta conquista. Certamente, eles estão presentes em espírito, para prestigiar a realização do maior sonho da minha vida.

Gostaria de agradecer a todos meus colegas, que foram como uma verdadeira família durante a nossa jornada acadêmica, sendo meus parceiros nas atividades diárias, também por me suportar todos os dias.

Aos meus professores, que foram marcantes com seu conhecimento e que se fazem presente até hoje em minha vida profissional, por meio do conhecimento deles passados a mim, sendo que utilizo suas técnicas na prática do ensino, eis alguns exemplos, são eles(as): Thiago Almeida, Valécio Irineu, Marília Cacho, Paulo Marks, Técio Macedo, Maria Goretti e muitos outros. No entanto, quero agradecer principalmente ao meu orientador Prof. Ms. Joselito Porto de Lucena, que me aceitou como orientando dele mesmo em cima da hora. Com o desafio enorme de me guiar até a defesa do meu trabalho de conclusão de curso (TCC), grande professor de literatura inglesa dentro do mundo acadêmico, assim como Valécio, que me fez criar um amor ainda maior pela literatura e abriu-me os olhos para ser uma pessoa ainda mais crítica, e com seu jeito amigo e sério de ser, sempre buscou cobrar o máximo possível de cada um de nós, e isso me fez crescer muito dentro do mundo acadêmico.