

Montechios, Capuletos e nós: quando a adaptação expande a noção de comunidade

Erika Viviane Costa Vieira¹

Resumo: Descreve-se uma iniciativa pedagógica brasileira que não poderia passar despercebida: estudantes de nível médio de uma área de vulnerabilidade social do Morro do Cruzeiro, RJ, decidiu formar um grupo de teatro ensaiando na laje de suas casas inacabadas, sem qualquer recurso financeiro. Assim surgiu a trupe teatral “Teatro da Laje”. Com a ajuda do professor de teatro Antônio Veríssimo Santos Jr., o Morro do Cruzeiro começou a se tornar conhecido não pela violência e o tráfico de drogas, mas por esta iniciativa educativa e cultural. O objetivo deste artigo, assim, é discutir as articulações e as estratégias que a adaptação de uma peça canônica, Romeu e Julieta, impinge sobre o potencial de transformação social em uma comunidade em situação de vulnerabilidade social e marginalizada, além de refletir sobre o conceito de "comunidade".

Palavras-chave: Shakespeare, comunidade, violência, adaptação.

Abstract: *It is described a Brazilian educational initiative that could not go unnoticed: high school students from an area of social vulnerability of Morro do Cruzeiro, RJ decided to form a theater group rehearsing in the slab of their unfinished homes without any financial resources. So the theatrical troupe "Theatre of Stone" emerged. With the help of the acting tutor, Anthony Verissimo Santos Jr., Morro do Cruzeiro began to become known not by violence and drug trafficking, but for this educational and cultural initiative. The purpose of this article therefore is to discuss the articulations and the strategies of the adaptation of a canonical play, Romeo and Juliet, which influences the potential for social transformation in a socially marginalized and vulnerable community, as well as reflecting on the concept of "community."*

Keywords: *Shakespeare, community, violence, adaptation.*

¹ Professora Doutora de Literatura Inglesa, Língua Inglesa e Ensino da UFVJM – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e do Mucuri.

Montechios, Capuletos e Nós é mais sobre "nós" do que propriamente sobre o *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Esta adaptação surgiu de uma comunidade em vulnerabilidade social, cujo principal objetivo foi o de proporcionar aos alunos do ensino médio de uma escola pública a reflexão e a prática teatral que pudessem articular estética e política. Seu teatro, uma combinação de intervenção cultural com o protesto social, tinha como objetivo capacitar culturalmente esses alunos e, por extensão, a comunidade a que pertenciam. A comunidade da Vila Cruzeiro, uma das favelas mais violentas do Rio de Janeiro na época, desejava transformar a imagem desse lugar como um local negativo da violência em um lugar positivo de grande potencial humano. Ao estudar *Romeu e Julieta* e a adaptação do texto de seu contexto, vinte e cinco alunos recuperaram a sua autoconfiança. O objetivo deste artigo, assim, é discutir as articulações e as estratégias que a adaptação de uma peça canônica impinge sobre o potencial de transformação social em uma comunidade em situação de vulnerabilidade social e marginalizada, além de refletir sobre o conceito de "comunidade". Esta análise também será iluminada pela *Pedagogia da Autonomia* (1996) de Paulo Freire, além de usar a noção de Agamben de comunidade (1993) oposto ao que é comumente usado no Brasil para se referir às favelas.

1. Questões de adaptação

No que se refere aos conceitos controversos de apropriação e adaptação, Linda Hutcheon (2006) coloca em evidência todos os tipos de adaptação, oferecendo uma tentativa de teorização coerente com o fenômeno. Hutcheon é propositadamente inclusiva, ao expor a extensão da prática nos tempos atuais em todos os segmentos artísticos, abrangendo uma ampla gama de gêneros e mídias e utilizando exemplos de vários países, línguas e culturas. Hutcheon insiste em ir além do que com frequência discutimos como adaptação, que se resume, muitas vezes, à relação entre romances e

filmes, para examinarmos também videogames, parques temáticos, *websites*, *graphic novels*, capas de CD, óperas, musicais, balés e atos performáticos.

Sem seguir o modelo dos estudos de caso (estudos de obras adaptadas como exemplo de como a teoria pode ser aplicada), Hutcheon nos oferece um estudo da adaptação *per se*, defendendo a idéia de que a adaptação deve ser experimentada em sua autonomia, desafiando a possibilidade de uma autoridade primeira. Assim, sua proposição teórica está centrada nos atos da adaptação em si mesmo, tais como as revisitações deliberadas, anunciadas ou extendidas de obras que lhe são anteriores. A definição de Hutcheon é elucidativa porque trata a adaptação não apenas como uma entidade formal, mas como um processo que sofre interferências de natureza humana e, conseqüentemente, de subjetividades em diferentes contextos. Dessa forma, sua principal contribuição para o debate é a evidência da contextualização. “Nenhuma adaptação ou processo de adaptação existe num vácuo: todas elas têm um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura” – afirma Hutcheon (2006, xvi). Esta concepção torna-se uma contribuição importante para a investigação da adaptação teatral da comunidade da Vila Cruzeiro, pois os adaptadores contemporâneos em questão não se apropriam do *Romeu e Julieta* de Shakespeare despropositadamente. Elege-se quem se quer copiar por algum motivo ulterior à mera afinidade afetiva.

Dessa maneira, o leitor da obra atualizada precisa conhecer, de alguma forma, o enredo do texto canônico com o qual dialoga. Adrienne Rich (1979) afirma que a perspectiva revisionista é um ato de sobrevivência, o que pode ser definido como lançar um olhar para o passado com os olhos do presente, o que possibilita penetrar o texto antigo com um novo direcionamento crítico de forma a construir um capítulo diferente na história cultural. Como a arte é constantemente recriada, numa espécie de fórmula em que “arte cria arte” e “literatura faz literatura”, para Julie Sanders (2006) em *Adaptation and appropriation*, faz-se necessário definir os diversos instrumentos da prática intertextual. Dessa forma, Sanders recupera o conceito de intertextualidade como proposto por Barthes (1981), “todo texto é um intertexto”, e por Kristeva (1980) “todo texto é uma permutação de textos, uma intertextualidade” e expõe a variabilidade do empréstimo entre os intertextos. Assim, uma obra pode estabelecer

ou não relações mais ou menos explícitas com uma determinada fonte. O que é inevitável, no entanto, é o fato de que uma releitura, uma volta ao texto canônico, está condicionada a um novo sentido político e ideológico que se quer dar, de forma a atualizar o texto. A decisão de se re-interpretar um determinado texto é influenciada, portanto, pelo engajamento político, ético ou ideológico do escritor, diretor ou performer que se compromete a adaptar um texto.

O que chamamos de adaptação refere-se ao ato de transposição de textos canônicos, pois esta prática é conservadora por excelência e sua intenção é a de preservar a existência do cânone (cf. p. 8-9), apesar de contribuir para sua constante reformulação e expansão. A adaptação é um termo amplo para caracterizar as relações intertextuais, mas pressupõe o engajamento a um único texto ou fonte e supera a mera alusão ou citação. A noção de apropriação também carrega em si o engajamento a um texto fonte, mas adota, freqüentemente, uma postura crítica (cf. SANDERS, 2006, p. 4). Apropriação é um termo que denota uma relação intertextual menos explícita, mas mais hostil ou até mesmo de caráter mais subversivo devido, principalmente, à postura crítica que adota. Enquanto a adaptação presta uma homenagem, a apropriação desafia o texto fonte, evocando, assim, uma ruptura com a tradição, seus valores e sua hierarquia. Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000), editores de uma coleção de peças que adaptam ou dialogam com o teatro Shakespeariano, acreditam que a apropriação seja um termo de conotação mais negativa que deve ser usado com cautela, porque pode vir a sugerir “apossar-se” ou “tomar o lugar” da autoridade, do original (cf. p. 3).

Apesar de o vocabulário para os termos usados para a adaptação ser extremamente amplo, alguns deles são comuns entre os autores que os empregam. As operações de adaptação e apropriação, contudo, mantêm distinções que são cruciais para seu entendimento. Sanders (2006) chama a atenção para o fato de que é preciso diferenciar citação direta de atos de citação. Na citação direta empregam-se as palavras do autor em um outro contexto e a nova relação que se estabelece depende desse mesmo contexto, podendo ser de reverência, crítica, questionamento ou apoio. Nos atos de citação, diferentemente, há uma postura de reverência ao cânone, cujos textos são culturalmente reconhecidos e validados, sendo, assim, usados como autoridade.

Quando uma referência ocorre de maneira implícita, que requer maior esforço do leitor para identificar a fonte, tem-se, então, a alusão.

Porém, há outros procedimentos que estabelecem relações mais fragmentadas com o texto fonte. Na bricolagem, por exemplo, há uma assemblage, uma montagem feita de várias citações diretas, alusões ou empréstimos. Já no pastiche, há uma tentativa de imitação do estilo de um artista ou escritor, cujo produto final acaba apresentando um tom satírico ou uma intenção paródica em sua pretensão imitadora.

Uma proposta de revisão ou a releitura é definida por Sanders como o ato de retorno ao passado com o olhar da atualidade, fazendo emergir do texto de partida, geralmente canônico, um novo texto sob uma outra perspectiva crítica. A re-escrita em forma de romance, peça teatral, poema ou filme, por outro lado, transcende a mera imitação, e age como um “adicional” à produção literária em geral em forma de suplemento, improvisação, inovação ou expansão. O importante dessa prática é o fator multiplicador e proliferador de determinada obra ou autor.

Como se vê, a capacidade reprodutora da adaptação e da apropriação não pode ser subestimada, pois parte do prazer da leitura depende dessa tensão que se cria entre o similar e o diferente, entre o familiar e o novo. O diálogo estabelecido entre a obra fonte e a sua releitura representa uma complexa prática textual da contemporaneidade firmada no recorte e na colagem, que alterna a presença e a ausência de Shakespeare (cf. COMPAGNON, 1996). Adaptação, assim, pode ser muitas coisas. Sempre que esta questão for levantada aqui, a adaptação será considerada como adaptação teatral, estreitando o escopo deste termo tanto quanto possível, mesmo que a adaptação teatral pode ser mal interpretado como produção teatral (ver KIDNIE, 2009, p. 7). Margaret Kidnie (2009) questiona a validade e a autenticidade que os frequentadores de teatro procuram em produções shakespearianas. De acordo com ela, é difícil distinguir "adaptação" de "produção teatral", porque o trabalho de adaptação da produção teatral está situado no cruzamento entre texto e performance, em uma batalha entre algo que supostamente dura (o texto) e algo que é provisória (a produção). E a performance, como resultado, é o resultado de um processo de interpretação particular, que leva em conta a cultura e a região geográfica de onde surgiram. Nestes termos, cada produção é uma adaptação

da mesma forma que cada adaptação goza de um potencial temporário que implica uma obra canônica instável em um desenvolvimento contínuo, em que o texto se modifica ao longo do tempo, sem necessariamente mudar a si mesmo.

2. Shakespeare local

A adaptação em questão é um trabalho de muito potencial crítico de um professor da educação básica, Antonio Verissimo Santos Jr.. Seu trabalho começou em 1999, como ele relata com precisão em sua tese de mestrado. Neste trabalho, ele descreve sua experiência e os desafios que enfrentou no início do projeto, quando os alunos passaram a ter aulas de teatro, como parte de seu currículo obrigatório na Escola Municipal Leonor Coelho Pereira. Esta escola está localizada na entrada da Favela Vila Cruzeiro. Assim, como é de se esperar, o público jovem desta escola enfrentou diferentes desafios que limitaram sua experiência escolar e diminuíram as possibilidades de sucesso educacional, entre eles a pobreza, a discriminação racial e de gênero, o limitado acesso à vida cultural, e a exposição à violência do tráfico de drogas. Era necessário “chacoalhar” esses alunos e responder com consciência crítica a essa realidade. Seus alunos estavam desmotivados no início, mas à medida que o projeto se desenvolveu, eles expressaram intenso desejo de participar. Esse cenário foi agravado quando, em junho de 2002, o jornalista Tim Lopes foi brutalmente assassinado, e toda a comunidade de Vila Cruzeiro sofreu com o estigma da vergonha de viver em um lugar tão violento. Na época, muitos habitantes da Vila Cruzeiro mentiram sobre os seus próprios endereços quando se candidataram a um emprego ou a cartas de crédito. As pessoas tinham medo das pessoas que viviam lá e as pessoas que viviam ali temiam represálias de facções do tráfico. As pessoas tinham urgência por um novo projeto em que essa comunidade já não precisasse figurar na seção criminal do jornal, mas pela sua arte e vida cultural. A vontade de ter visibilidade positiva foi o ponto de partida do projeto. O grupo teatral foi formado como consequência das aulas de teatro na escola.

O Professor Verissimo pode ser visto como um facilitador catalítico e mediador de todo o processo ao guiar os primeiros passos de todo o projeto que levou

ao surgimento do grupo Teatro na Laje. Sua produção estudantil foi investida de instâncias contextuais específicas que injeta ação à história de amor de Romeu e Julieta ao reforçar o aspecto da violência que permeia a rivalidade entre as duas casas. Influenciado por Peter Brook, que mencionou que *Romeu e Julieta* foi mais do que uma história de amor pedante e sentimental, a abordagem de Verissimo queria recuperar a violência, a paixão, a efervescência dos pobres, a intriga e, ao fazê-lo, descobrir a beleza e a poesia que emerge a partir da Verona de Shakespeare, em que o final trágico dos jovens amantes é meramente um incidente (cf. BROOK, 1988).

Dito isto, o grupo Teatro na Laje foi criado com a participação efetiva de vinte e cinco estudantes do ensino médio em 2003. O nome refere-se aos lugares onde eles se reuniam para os ensaios, geralmente em uma laje de um galpão da comunidade. Shakespeare foi apropriado por essa comunidade marginalizada e o reinventou como um meio de intervenção social e cultural que combina drama com a ação social, a estética com o pragmatismo. De Shakespeare, eles estudaram e executado *Romeu e Julieta*, *Otelo*, *Macbeth* e 2001-2003 na escola. A premissa básica do grupo está na pesquisa artística em que seus problemas e desafios cotidianos servem de base para a inspiração teatral. Depois de quatro anos de existência, o grupo foi capaz de ampliar o horizonte de possibilidades dos seus membros e romper com a cadeia de violência do tráfico de drogas e isolamento cultural que impediu sua juventude para capacitar-se. Esse projeto ganhou muitos prêmios, sendo um deles um prêmio nacional do Ministério da Cultura. Agora, o grupo existe como uma organização sem fins lucrativos que oferece oficinas e aulas particulares para a comunidade Vila Cruzeiro, além de produzir os seus próprios roteiros.

Uma das perguntas de Verissimo foi relacionado ao uso de clássicos. Ele corria o risco de "empobrecer" Shakespeare, ao permitir que seus alunos o adaptassem. No entanto, ele admitiu que seu desejo não era exatamente de reproduzir textos de Shakespeare, mas permitir que seus alunos refletissem sobre seus temas e imprimissem sua leitura nas performances subsequentes. Embora Verissimo não mencione a *Pedagogia da Autonomia* (1996) de Paulo Freire, sua práxis é altamente fundamentada na valorização do conhecimento prévio de seus alunos. Enfim, Verísssimo se move para longe do esteticismo ascético da fidelidade a Shakespeare e é paradoxalmente

enriquecido pelas interpretações políticas e contextuais das peças, o que fez com que seus alunos sentissem liberdade e facilidade para se conectar com a própria realidade.

Além disso, em cada uma de suas adaptações que foi produzido um texto teatral provisório em que o autêntico Shakespeare deu lugar à voz política local. Sonia Massai (2005) nos lembra que Shakespeare se tornou um ícone global através do qual os mercados culturais se ocidentalizam. No entanto, sua característica global não pode servir de desculpa para o empobrecimento e apagamento da cultural local. A crítica póscolonial nos adverte que é preciso subvertê-lo. Durante o processo adaptativo os estudantes se engajaram na construção de uma voz própria e promoveu a sua própria visão das histórias de Shakespeare. Pode-se dizer que os alunos de Verissimo foram envolvidos em uma dinâmica de visão dialética e política do cânone como uma forma de localizar o seu próprio Shakespeare. Este ponto de vista do cânone foi possível, devido à influência que Verissimo sofreu do teatro do oprimido de Boal, do teatro épico de Brecht, e do teatro pobre de Grotowski, como ele menciona em seu relatório o contato que teve com esses textos.

Conforme Sonia Massai (2005), entende-se por “local” a qualidade que remete àquilo que pertence a uma posição no espaço, àquilo que pertence a um lugar em particular dentro de um sistema (p. 3). Dessa maneira, a produção Shakespeariana como uma realização prática de uma apropriação como um modo intercultural de produção nada mais é senão local, apesar de em sua base estar um ícone do cânone global. Sendo assim, *Romeu e Julieta* foi apropriado pelos alunos de Verissimo para o contexto local das favelas cariocas. A dimensão trágica da história de amor de Shakespeare dá lugar a uma reflexão crítica da violência quando, em 2001, Verissimo propôs a seus alunos trabalhar com esta peça para introduzir princípios teatrais básicos. Para apresentar Shakespeare a seus alunos, ele usou filmes, novelas, desenhos animados, filmes de animação. Ao sugerir a peça, Verissimo propôs substituir as famílias rivais por facções criminosas rivais: Morro do Montechios contra o Morro dos Capuletos. Os alunos aprovaram e o resultado foi uma performance híbrida, misturando a linguagem politizada do RAP e a música do balé de Prokofiev. Os próprios alunos escolheram a seqüência do texto da performance, que era bastante fragmentada, e introduziram elementos de seu cotidiano para o palco. A direção foi

feita pela aluna Katiucha Cristina. No final da apresentação, Verissimo convidou seu público para um debate, perguntando-lhes o que mudaria na apresentação e por quê. Dependendo das respostas desses alunos, Verissimo iria convidá-lo(a) para executar essa parte. Com tantas mudanças, *Romeu e Julieta* foi transformada em uma experiência teatral que somou ação e reflexão.

Uma de suas últimas versões, "oficiais" de *Romeu e Julieta* tornou-se o chamado *Montechios, Capuletos e Nós*, apresentação que dura cerca de meia hora e foi gravada em vídeo. Romeu e Julieta são adolescentes que vivem em favelas rivais: Favela dos Capuletos e Favela dos Montechios, controladas por facções rivais. O meio de comunicação é uma estação de rádio local, em que notícias, entretenimento e publicidade são oferecidos para cada comunidade. No entanto, uma Capuleto não estava autorizada a falar com um Montechio. À medida que as ações se desenvolvem, percebe-se que uma menina do morro dos Montechio liga para o número errado para pedir uma música no rádio dos Capuleto. Ela fica ameaçada e a tensão aumenta. Os Capuleto querem retaliar a pichação de um dos muros feita por um Montechio. Como resultado, as mensagens ameaçadoras dos Capuleto e dos Montechios são interpretadas como um sinal de desafio e há tiroteio. O final é uma história que já sabemos: não há final feliz.

A prática pedagógica por trás dessa experiência tem muitas semelhanças com a concepção de Paulo Freire de autonomia, cuja pedagogia se baseia na defesa da ética, da dignidade e da autonomia de seus alunos, mesmo que Verissimo não tenha tratado abertamente desses temas. Freire prega contra as práticas de negação e desumanização, os quais devem ser afrontados e modificados. Freire também é contra a adaptação a uma realidade que não pode ser alterada. Neste caso, a realidade significa a violência gratuita promovida pelo tráfico de drogas no Rio, que aliena os habitantes nas colinas e silencia-os. Verissimo envolveu seus alunos em uma prática em que eles tiveram que se esforçar para compreender o texto de Shakespeare por conta própria, adaptá-lo criticamente, e, além disso, eles se comprometem a experimentações com diferentes linguagens teatrais e improvisos. Estes alunos foram provocados a assumir-se como sujeitos sócio-histórico-culturais com um problema: o excesso de violência promovido pelo tráfico de drogas. Isto é expresso através do uso da linguagem “do morro” no

palco, o que não é Shakespeare, mas que representa uma comunidade oprimida pelo tráfico.

Outra coisa que eles questionaram foi o isolamento cultural da favela. Para ver uma peça de teatro no Rio, tiveram que atravessar a cidade e ir para a cidade, o centro, a um local predominantemente habitado pela classe média. *Montechios, Capuletos e Nós* desafia a divisão de classes brasileira e, mais especificamente, no Rio de Janeiro, onde o acesso à vida cultural parece ser democrática, mas há uma linha invisível que separa aqueles que vivem nas favelas e aqueles que vivem em áreas centrais e sul. Esta experiência pedagógica traz, assim, Shakespeare para a periferia com uma reflexão crítica: se as pessoas que estão no centro do Rio quiserem ver uma peça de Shakespeare, elas devem dirigir-se para a periferia, para a favela da Vila Cruzeiro, onde eles terão o prazer de apresentar sua versão.

No Rio de Janeiro, “comunidade” remete a um lugar periférico da cidade a que os pobres pertencem. “Comunidade” normalmente se refere às favelas, onde seus habitantes dependem uns dos outros para sobreviver. Com essa concepção em mente, corre-se o risco de romantizar a periferia por causa do essencialismo político do “coitadismo” tão presente nos discursos que tendem à afirmação de identidade. A intervenção pedagógica de Verissimo está ligada a uma certa tendência a reafirmar a comunidade como um lugar que abriga, onde que os alunos devem reproduzir a sua maneira de ser como uma expressão de orgulho. No entanto, esta experiência teatral vai além dos limites das favelas, pois denuncia a alienação e o isolamento da pobreza e usa o cânone para questionar as diversas formas de poder. Reconsiderando a noção de comunidade, como é constituído e as implicações do que representa esse conceito em suas adaptações teatrais, a direção de Verissimo tem como desafio o de promover e gerar uma noção de comunidade que não está vinculado à identidade. Agamben concebe a comunidade como uma idéia que tenta evitar essencialismos (1993, p. 1). Ele pergunta: o que significa "comunidade"? Isso quer dizer "um conceito, por exemplo: ser vermelho, ser francês, sendo muçulmano"? Para Agamben: "nessa concepção, o ser é recuperado a partir do seu ter esta ou aquela propriedade, que o identifica como pertencente a este ou aquele conjunto, a esta ou aquela classe (...) e que ele seja recuperado não para outra categoria, nem para ausência simples genérica de

qualquer pertencimento, mas para que seja assim, por pertencer a si mesmo "(p. 1). A este respeito, esta noção de comunidade que reproduz uma coletividade deve ser desafiada, pois promove uma sensação de fechamento, unidade e continuidade. A noção de comunidade que se sugere evidenciar parece ser aquela que motiva o protagonismo social e que promove a autonomia do sujeito no local em que vive. Os alunos de Veríssimo são capazes de identificar seus pontos fortes e, através de sua própria leitura de Shakespeare, re-interpretar sua realidade para o mundo.

A intenção política de Verissimo, tão presente no subtexto de sua adaptação, aborda o fato de que é hora de a voz da comunidade ir além dos morros do Rio: "para todo o mundo nós somos da Vila Cruzeiro", diz o lema do grupo Teatro da Laje. No entanto, ainda é necessário quebrar as complexas relações de poder que limitam o acesso das pessoas das favelas a locais periféricos da cultura, silenciando as diferenças, e que reproduzem uma idéia enganosa de que a comunidade é ou deveria ser um local harmonioso, um verdadeiro abrigo sem conflitos. A comunidade é uma idéia ativa que de alguma forma se recusa a ser sinônimo de "homogeneidade." Por enquanto, Verissimo e seus alunos parecem ter obtido sucesso em sua iniciativa.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *The coming community*. Transl. by Michael Hardt. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 1993.
- BROOK, Peter. *The shifting point: forty years of theatrical exploration, 1946-1987*. London: Methuen, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London & New York: Routledge, 2006.
- KIDNIE, Margaret. *Shakespeare and the problem of adaptation*. New York: Routledge, 2009.
- KRISTEVA, Julia. "The bounded text". In.: *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez (ed.). Oxford: Blackwell, 1980.
- MASSAI, Sonia. Defining local Shakespeares. In: _____. (Ed.) *World-wide Shakespeares: local appropriations in film and performances*. London and New York: Routledge, 2005. .pp. 3-12.



RICH, Adrienne. When we dead awaken: writing as re-vision. In: _____. *On lies, secrets, and silence*. New York: Norton, 1979. pp. 33-49.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. London & New York: Routledge, 2006.

SANTOS JR., Antonio Veríssimo. *Shakespeare e a Reinvenção da Escola ou a Escola e a Reinvenção de Shakespeare*. 2004. 130f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

Aceito em 05/10/2014.