

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

LUANA MELISSA DE CARVALHO

**SHAKESPEARE RECICLADO: UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA
DE *A MEGERA DOMADA* NO FILME *10 COISAS QUE EU ODEIO EM VOCÊ***

VITÓRIA

2015

LUANA MELISSA DE CARVALHO

**SHAKESPEARE RECICLADO: UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA
DE A MEGERA DOMADA NO FILME *10 COISAS QUE EU ODEIO EM VOCÊ***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr.º Alexandre Curtiss Alvarenga.

VITÓRIA

2015

**SHAKESPEARE RECICLADO: UMA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA
DE A MEGERA DOMADA NO FILME 10 COISAS QUE EU ODEIO EM VOCÊ**

LUANA MELISSA DE CARVALHO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras.

Vitória/ES, _____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.º Dr.º Alexandre Curtiss Alvarenga (Orientador)

Prof.ª Dr.ª Roberta Maria Ferreira Alves (Membro titular externo)

Prof. Dr.º Orlando Lopes Albertino (Membro titular interno)

Daniela Zanetti (Membro suplente externo)

Luís Eustáquio Soares (Membro suplente interno)

Agradecimentos

A Deus, por tudo o que Ele é e porque grandes coisas tem feito em minha vida. A Ele toda honra e toda glória!

A minha família, pelo amor e por minha formação;

Ao professor Alexandre Curtiss Alvarenga, pela generosa contribuição para a realização deste trabalho;

À professora Roberta Maria Ferreira Alves, pela disponibilidade sempre carinhosa e pela sapiência generosamente compartilhada;

Ao professor Orlando Lopes Albertino, pelos relevantes apontamentos;

Aos amigos que, direta ou indiretamente, fizeram parte deste projeto.

Nós devemos imitar as abelhas, discriminar os elementos colhidos nas diversas leituras (pois a memória conserva-os melhor assim discriminados) e, depois, aplicando-lhes toda a atenção, todas as faculdades da nossa inteligência, transformar num produto de sabor individual todos os vários sucos coligidos de modo a que, mesmo quando é visível a fonte donde cada elemento provém, ainda assim resulte um produto diferente daquele onde se inspirou (...) Mesmo que seja visível em ti a semelhança com algum autor cuja admiração se gravou mais profundamente em ti, que essa semelhança seja de um filho, não de uma estátua.

Sêneca

Resumo

Este trabalho analisa a adaptação cinematográfica do teatro shakespeariano, mais especificamente da obra *A Megera Domada*, no filme *10 coisas que eu odeio em você*, a partir de uma reflexão de tradução intersemiótica, inspirada pelas definições peirceanas de signo e a entendendo como uma forma de hipertextualidade criativa. O estudo aborda as relações dialógicas entre o texto fonte e seu hipertexto, considerando seus respectivos contextos. Discutem-se questões referentes à adaptação e apropriação (cientes de que o cinema, como meio de reprodução da arte, se configura como uma das formas mais efetivas de adaptação – literária ou não), que trazem à baila questionamentos sobre a perpetuação da canonicidade de Shakespeare ou a sua resistência, sob a forma de reciclagem. Discutimos ainda o conceito de intermedialidade, como forma indispensável de suporte para as releituras realizadas até o momento.

Palavras-chave: Shakespeare. Cinema e Literatura. Tradução intersemiótica. Adaptação. Intermidialidade. Reciclagem.

Abstract

This study analyses the Shakespearean theater screen adaptation, specifically the work *The Taming of the Shrew*, into the film *10 Things I Hate About You*, through an intersemiotic translation reflection inspired by Peirce's sign definitions and understood as a form of creative hypertextuality. The study addresses the dialogical relations between the source text and its hypertext, considering their respective contexts. It is discussed the issues related to adaptation and appropriation (considering that cinema, as a mean of art reproduction, appears as one of the most effective ways of adaptation - literary or otherwise), which bring out questions about Shakespeare's perpetual canonicalization or its resistance under the terms of recycling. It was also discussed the intermediality concept as an essential form of medium for the rereadings done so far.

Keywords: Shakespeare, Cinema and Literature. Intersemiotic translation. Adaptation, Intermediality. Recycling.

Lista de imagens

Imagem 1: Dioniso em seu carro naval	45
Imagem 2: Cena de ‘Os Persas’ de Ésquilo	46
Imagem 3: Relevô de Eurípedes	47
Imagem 4: Apresentação de ‘As Rãs’, de Aristófanes	49
Imagem 5: Menandro: relevô do poeta segurando uma máscara	50
Imagem 6: Londres, séc. XVI	54
Imagem 7: “The Theatre” no séc. XVI	56
Imagem 8: O teatro “The Globe” em Londres	60
Imagem 9: Capa da edição de “A Megera Domada”	71
Imagem 10: Capa de divulgação do filme “10 coisas que eu odeio em você”	71
Imagem 11: Catarina, em versão moderna, em “10 coisas que eu odeio em você”	72
Imagem 12: E. Taylor (Catarina) na versão cinematográfica, de Zeffirelli, 1969	73
Imagem 13: Obelisco da Praça da Concórdia, em Paris	86
Imagem 14: <i>Broken obelisk</i> , de Barnett Newman	87
Imagem 15: <i>Portable broken obelisk</i> , de Eduardo Abaroa	87
Imagem 16: Obra do artista plástico Vik Muniz	93

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. A tradução como um elemento intersemiótico.....	14
1.1. O signo e suas características	16
1.1.1. Os tipos de signo	17
1.1.2. Categorias peirceanas fundamentais.....	18
1.1.3. Tradução icônica, indicial e simbólica	19
1.1.4. A semiose da adaptação.....	20
1.2. Tipos de tradução, entre as quais a intersemiótica	22
1.3. A tradução como forma de hipertextualidade.....	25
1.4. O dialogismo da tradução intersemiótica	28
1.5. O cinema como forma de reprodução da arte.....	29
1.5.1. Produção fílmica como adaptação literária	32
2. Tradução e adaptação intersemiótica	35
2.1. Adaptação e apropriação	36
2.2. Do <i>Odeon</i> ao <i>The Globe</i> – Um olhar histórico sobre o teatro	42
2.3. Shakespeare sob um olhar biográfico	52
2.3.1. <i>The Taming of the Shrew</i> – Sob um olhar literário.....	62
2.3.2. A Megera Domada sob olhares diversos	68
3. Intermedialidade e reciclagem	77
3.1. Formação do conceito de intermedialidade.....	78
3.1.1. Relações entre as artes	80
3.1.2. O conceito de re-mediação	82
3.2. Reciclagem cultural, segundo Walter Moser.....	84
3.2.1. Breve adendo sobre a estética, por Moser	88
3.2.2. A questão paradoxal da reciclagem	90
3.3. Fatores históricos que influenciam a produção cultural contemporânea.....	91
3.3.1. Campos de manifestação da reciclagem	92
3.4. Adaptação como forma de reciclagem	94
CONCLUSÃO.....	96
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Cada vez mais ganha atenção da crítica especializada e dos estudiosos da teoria literária e outras áreas a adaptação de textos literários para o cinema. Desde o surgimento da sétima arte, observou-se que ela poderia contar, com recursos próprios, uma narrativa já contada anteriormente. Assim, a prática de se transformar uma obra literária em obra cinematográfica disseminou-se de tal maneira, que boa parte das produções atuais não partem de um *script* ‘original’, mas são baseados em algum texto preexistente. O que comumente se entende por adaptação é a versão cinematográfica de uma obra ficcional, porém, essa prática de tradução intersemiótica abriu um vasto leque de teorias de adaptação, que se desdobram em distintas abordagens sobre esse processo, dada a infinidade de objetos de pesquisa que tal prática possibilita.

Os estudos sobre adaptação tendiam, em sua origem, a priorizar o literário em detrimento do fílmico; tradicionalmente, se concentrava na comparação entre ambos e, conseqüentemente, na busca da fidelidade do filme em relação à obra literária. O processo era visto como uma tradução intersemiótica, na medida em que o objetivo era o de transmitir uma história idealizada em um sistema sógnico específico, o literário, nos suportes de um sistema sógnico distinto, o cinema; mas sempre em busca de equivalências, em um comparativo em que o poder da obra literária mantinha sua hegemonia sobre o filme.

Há pouco tempo tem havido uma mudança de perspectiva dos estudos sobre adaptação e isso se deve, em parte, ao fato de críticos oriundos da área de cinema se voltarem mais para a relação entre os dois meios. A crítica tem deixado de ser unilateral, e considera o que o filme pode ser, não apenas uma forma uníssona de adaptar uma obra.

O capítulo um aborda a questão da adaptação como uma forma de tradução intersemiótica, inspirada pelas definições peirceanas de signo e a entendendo como uma forma de hipertextualidade criativa. A adaptação fílmica, a partir da semiótica de Charles Sanders Peirce, pode ser vista como uma semiose desenvolvida a partir da obra literária. Dessa forma, não há a superioridade de um sistema de signos em relação ao outro, mas a interação entre ambos, compartilhando de um tema em comum. Leva-se em consideração o conceito de transtextualidade de Gérard Genette, que lança um olhar

sobre as relações dialógicas entre o texto fonte e seu hipertexto, que se mostram úteis para se pensar a questão da adaptação. No nosso caso, *A Megera Domada*, texto de Shakespeare, e o filme *10 coisas que eu odeio em você*, do diretor Gil Junger com roteiro de Karen McCullah Lutz e Kirsten Smith, respectivamente. O capítulo traz, ainda, na era de reprodutibilidade técnica, reflexões sobre as transformações pelas quais passam as formas de arte e pensa o cinema como uma das mais proeminentes formas de reprodução artística e adaptação.

O segundo capítulo aponta distinções entre adaptação e apropriação, considerando seus respectivos contextos de recepção e enxergando a segunda como criadora de novas possibilidades estéticas, tirando-lhe o peso de uma conotação pejorativa. Sob a inspiração do texto de Walter Benjamin, *A tarefa-renúncia do tradutor* (2008), discutem-se questões referentes à tradução, que a vêem como prática que vai além da semelhança com o objeto traduzido, e transplanta-o para um âmbito de maturação renovadora. O texto traduzido pode ser visto como sobrevida do original, que vai ao encontro da teoria da spectralidade, desenvolvida por Derrida. Traz-se, ainda, à baila questionamentos sobre a perpetuação da canonicidade de Shakespeare ou a sua resistência, e então as adaptações poderiam ser uma estratégia de se confrontar a estrutura de poder do centro canônico.

Esse capítulo também faz um passeio panorâmico pela história do teatro, *Do Odeon ao The Globe*, enfocando as duas faces do drama – a tragédia e, mais especificamente, a comédia, que é a que melhor identifica a obra escolhida para ser trabalhada aqui. Determinar uma origem específica para essa arte tão rica é, no mínimo, complicado, e nem o presente trabalho tem a pretensão de fazê-lo. Contudo, cremos que seja impossível se falar em teatro sem nos remetermos à Grécia Antiga, aos pés da Acrópole, e sem falarmos nos cultos dionisíacos que são uma analogia à representação em si. Nenhuma outra civilização, em nenhuma outra época, favoreceu tanto as artes em geral e, mais ainda, uma arte tão contundente e questionadora como o era a comédia, quanto a Atenas nos tempos áureos de sua democracia. E, como o desenvolvimento do teatro é análogo ao das sociedades caracterizadas por ele, a força dessa arte na Grécia foi-se com a sua supremacia política.

A civilização que sucedeu ao império grego na dinâmica ocidental, a latina, em nada se assemelhou à sua antecessora no que diz respeito ao incentivo à cultura artística. Ao

contrário, trocou os teatros pelas arenas e as poucas manifestações artísticas que sobreviveram foram apenas sombra do que havia existido no império anterior. Os nomes que se destacaram no teatro latino foram Plauto, Terêncio e Sêneca, sendo que este último inspiraria o que seria um dos grandes nomes do teatro em todos os tempos: Shakespeare.

Assim como a Grécia, Roma não resistiu e sucumbiu à descentralização do seu poder e, juntamente com este, se foram os poucos resquícios que havia da arte teatral. O teatro silenciou-se por quase novecentos anos. Só voltaria a se manifestar na Idade das Trevas, período no qual houve a supremacia do teatro sacro, destacando-se os mistérios e moralidades, dialogando diretamente com a supremacia da Igreja Católica. Esse tipo de drama estendeu-se até o Renascimento e dessa fonte bebeu Shakespeare, o nome que abordamos em uma parte do segundo capítulo. Ali, procuramos escrever um pouco sobre sua vida, sobretudo por ele ser um autor que consegue traduzir (sem trocadilho) literalmente o conceito de semiótica, nosso principal objeto de estudo. Suas obras, mesmo tendo sido escritas em outra época, conseguem se manter atuais, independente das línguas e linguagens utilizadas para isso. E as linguagens são justamente o material de trabalho da semiótica. O capítulo finda com um olhar sobre *A Megera Domada*, de Shakespeare, e sua adaptação cinematográfica, o filme *10 coisas que eu odeio em você*.

Uma confusão que comumente ocorre quando falamos em linguagens é considerar como sendo seu sinônimo as línguas em geral. São dois significados distintos. As linguagens são plurais e permeiam o nosso cotidiano e nosso mundo, que é igualmente plural. A semiótica estuda a produção de sentido e a significação que são próprios das linguagens.

Quando dizemos linguagens nos referimos a uma quantidade espantosamente grande de formas de significações sociais que vão além dos códigos verbais orais e/ou escritos. Teatro é linguagem, cinema, gestos, música, enfim, tudo o que produz sentido e, de alguma forma, possibilita a comunicação. Quando Shakespeare escreveu seus textos, não tinha a pretensão de que eles fossem lidos, apenas encenados. Hoje, com a ampliação que temos do conceito de leitura, seus textos são “lidos” de várias formas, em várias linguagens.

O terceiro capítulo lança uma luz sobre os conceitos de intermedialidade, estudo entre as artes e reciclagem cultural. Essas práticas atuais levam em conta a nossa época de reprodução mecânica e de comunicação midiática, indo da margem para o centro dos estudos culturais. São abordagens que, mais do que tradução, indicam uma transformação do contexto artístico. Shakespeare é popular e erudito ao mesmo tempo, e os seus textos oferecem grandes possibilidades de criação no contexto midiático através dos tempos. É possível reconhecê-lo em muitas linguagens, no sentido mais amplo da palavra, e isso se dá graças ao seu talento, que é evidente, e a essas práticas de adaptação.

1. A tradução como um elemento intersemiótico

As artes vêm se transformando substancialmente no decorrer dos tempos, sobretudo ou em grande parte pela influência dos meios de comunicação ou das condições materiais de produção. A arte contemporânea, especificamente, pode ser vista como uma espécie de bricolagem histórica em interação sincrônica onde o novo se presentifica graças a essa interação. Uma visão histórica linear é questionável, em detrimento de uma combinação de períodos anteriores que nos fornecem condições para o desenvolvimento material da arte. As transformações que se dão nos suportes físicos dos meios de produção da arte são a base dessa materialidade e podem influenciar direta ou indiretamente os processos de recepção.

Nesse sentido, a obra de arte se constitui em um elemento vivo, um processo aberto de criação, uma história inacabada, portanto, viva, que pressupõe perspectivas de (re) leituras, permitindo-nos pensar esteticamente a história literária como uma apropriação reconfiguradora.

O projeto tradutor, como possibilidade privilegiada de reler a história com olhos novos, concorda que o novo não pode ser visto como uma categoria monológica, porém está sempre em relação dialética e ambígua com o antigo. Por outro lado, o novo depende da estética da recepção que relativiza ou condiciona a obra pelo contexto em que ela é produzida.

Essas questões são pertinentes ao que é proposto pelo trabalho da “tradução intersemiótica”, que, além de se configurar como interação entre as linguagens propriamente dita, propõe a contemplação da inter-relação sinestésica, em que a demarcação da arte às características de um sentido unilateral nos cegaria de alguma forma. A especialidade, a concentração em alguma determinada área, não representaria adequadamente o homem semiótico, que se move na transitividade sígnica contemporânea. Nessa interação, o tradutor, por afinidade eletiva, se coloca diante de um amplo leque de diferenças e preferências de opções de suportes, formas, códigos, meios... podendo afetar o processo tradutor de forma contundente, conforme elucidada Walter Benjamin:

Os meios de produção e as relações de produção artísticas são interiores à própria arte, configurando suas formas a partir de dentro. Nessa medida, os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam (SANTAELLA, *apud* PLAZA, 2003, p. 10).

A contemporaneidade favorece a hibridização de meios, códigos e linguagens que acabam por culminar na intermedialidade. O híbrido dá lugar ao intertextual, essa teia de textos que vão gerando outros, sem, muitas vezes, fontes específicas. Assim sendo, temos que o signo estético faz-se extremamente rico, no sentido de se afastar de seu referente, possuindo suas próprias qualidades materiais. As formas tecnológicas atuais agem como formas tradutoras da história. Dentre elas, o cinema e a televisão – apesar de possuírem uma poética própria e serem passíveis de criação autônoma – como possíveis práticas criativas de re-criação, re-invenção de formas estéticas “originais”, não obstante a controvérsia desse termo, visto não haver originalidade absoluta. Porém, como “nada se cria, tudo se copia”, como dizia Paulo Leminski parafraseando Lavoisier, a literatura não é excludente dessa premissa, embora, para Júlio Plaza, “traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso” (PLAZA, 2003, p. 39). Nesse sentido, a operação tradutora é análoga ao processo criador, e pode ser feita por inferências associativas por similaridade.

Em se tratando de processo de criação, a literária pode ser vista como uma das linguagens mais recriadas de que se tem conhecimento. Aristóteles já antecipava a tendência instintiva e inata da imitação no ser humano. E, se a arte é uma imitação da realidade, segundo o filósofo grego, a literatura, como arte, pode reproduzir o já existente. O cinema, por sua vez, também como forma artística, tem ofertado espaço para adaptações literárias, desde a sua criação. Durante algum tempo, buscou-se uma pseudo originalidade nas adaptações, analisando-se até que ponto uma produção cinematográfica se mantinha “fiel” ao seu texto fonte. Com o tempo e o avanço nos estudos dessa área, verificou-se, como atesta Júlio Plaza em *Tradução Intersemiótica*, que “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade” (PLAZA, 2003, p. 1), em uma interação transtextual que promove o dialogismo entre o hipotexto e sua adaptação.

A tradução pode ser vista como interação entre passado (ícone, original a ser traduzido), presente (índice, processo de criação tradutora que se sobrepõe a seu antecedente) e futuro (símbolo, criação que condiciona a recepção – ou é condicionada

por ela). É da mescla dos três elementos que surge o novo signo, que se volta para o futuro, ao mesmo tempo que relê o passado com outro olhar.

1.1. O signo e suas características

O signo pode ser entendido como algo que, estando no lugar de outra coisa, representa alguma coisa para alguém, criando na mente desse alguém um signo equivalente ao objeto representado. Todo signo é representação (tradução) de outro signo, para o qual ele é interpretante. O valor do signo está na conectividade da representação de outros signos subsequentes e isso remete à continuidade, uma das características dele. Para Charles S. Peirce, ele não é monolítico, porém, um conjunto de relações triádicas que revelam um devir. A definição de signo peirciana explica o processo de semiose como uma cadeia sequencial ininterrupta de metamorfose de signos em signos.

O signo é um canal que comunica à mente (mundo interior) algo do mundo exterior. O que ele representa, é seu objeto imediato e o que comunica, é sua significação. A ideia resultante desse processo é seu interpretante, visto que o próprio objeto da representação já é uma representação que a primeira representação interpreta. A significação é outra representação, assim como o interpretante e assim sucessivamente, caracterizando a infinitude da cadeia semiótica.¹

Essa cadeia se institui como tradução também no nível do pensamento. “Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2003, p. 18). Nós mesmos somos interpretantes de nossos próprios pensamentos, visto não sermos a mesma pessoa a cada instante que se passa, no estilo Heráclito, para quem não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Se essa tradução interior faz-se necessária, uma exterior é imprescindível, tomando a linguagem como recurso de mediação, que traduz

¹ C.S. PEIRCE, “Escritos Coligidos”, in Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1974, parágrafo 339, p. 99.

o pensamento. Sendo dialógica, a linguagem é social, concordando, nesse ponto, Peirce e Bakhtin.

Embora a linguagem faça a mediação do pensamento, a representação sígnica só se efetivará no efeito causado no e pelo interpretante, pois o signo apenas indica o objeto que representa, cabendo ao interpretante assimilá-lo, daí Umberto Eco afirmar que “a interpretação por parte de um intérprete, que pareceria caracterizar o signo enquanto tal, deve ser entendida como interpretação possível por parte de um intérprete possível” (ECO, 2000, p. 11). Compreende-se, a partir dessa premissa, a incompletude do signo, pois ele só se desenvolve em um outro signo.

Em se tratando de signo estético especificamente, o que o caracteriza são qualidades que nada têm a ver com a função representativa que possa ter. A informação estética não pode ser alterada sem que se comprometa a sua realização, e pelo fato do objeto estético ser multissignificante, há a dificuldade de lhe imprimir uma tradução que seja uníssona, mas obviamente não existe tal pretensão. Há que se considerar, no caso da tradução, o texto recriado como um re-projeto isomórfico do texto original, onde suas informações estéticas irão se cristalizar dentro de um sistema único. Reconhecer o texto de partida e reinscrevê-lo sob a forma de palimpsesto criativo. Tradução é criação, potencialmente.

1.1.1. Os tipos de signo

Conforme a sua natureza, os signos podem ser divididos em classes, dependendo da sua relação com seu objeto e seus interpretantes. Na semiótica peirceana – toda tricotômica – as classes de signos dependem da relação com o objeto, o interpretante, mas também com o signo ‘em si’. De acordo com uma das tricotomias, eles podem ser ícone, índice ou símbolo, sendo que um signo ideal seria aquele que fosse totalmente compreendido, não necessariamente o que tivesse proporções dos três tipos distribuídas igualmente.

Os ícones são signos que se assemelham de alguma forma com seu objeto imediato. Porém, é um signo sem poder de representação, apenas apresentam suas qualidades e, em se tratando de signo estético (em que há a predominância do ícone), o poder

representativo se torna ainda mais impotente, pois os conhecimentos, impressões ou significados que ele instaura são apenas possibilidades, por estabelecer com seu objeto relações de analogia, similaridade com o que produz. Os interpretantes produzidos pelos ícones são apenas sugestões, hipóteses, como o formato oscilante das nuvens.

Os índices operam por contiguidade. Há entre o índice e seu objeto imediato uma relação de realidade, de algo que se nos apresenta como existente. O índice nos indica alguma coisa com a qual está, de fato, ligada. Ele é sempre dual, mas só funciona como signo quando o seu interpretante estabelece ligações com a direção que ele aponta. Uma pegada em uma estrada, por exemplo, é um signo indicial, pois indica que algum animal passou por ali.

O símbolo é um signo de lei em relação ao seu objeto imediato. No entanto, é arbitrário, sendo estabelecido por uma convenção ou hábito; uma bandeira branca simboliza paz, por exemplo. Como nos legou Peirce, os símbolos estão imbuídos de lei de representação e são signos triádicos autênticos, pois só se completarão em outro interpretante que produzirão para interpretar a si e assim infinitamente.

1.1.2. Categorias peirceanas fundamentais

Charles S. Peirce considera como presentes em todo fenômeno três categorias fundamentais, encontradas no pensamento e na natureza de todas as coisas, a saber: a primeiridade, secundidade e terceiridade. São noções dinâmicas, interdependentes e tendem a se apresentar nas modalidades próprias do campo em que se aplicam. Essas categorias não são psicológicas, especificamente, mas advêm da análise da experiência; lógicas, portanto. Possibilidades de apreensão de qualquer fenômeno.

A primeiridade caracteriza-se pelo imediatismo, presentidade da consciência. Impressão pura tal como se dá, qualidade de sentimento provocado pelo signo ou o objeto que ele representa. Sensações, possibilidades intraduzíveis. Tão fugazes e tênues que se requerem intocáveis, indivisíveis. É a consciência de um momento, exatamente como

ela se dá naquele instante, sem interferências de quaisquer espécies. Original, livre, pura.

Enquanto a primeiridade pode ser vista como possibilidade de ser, a secundidade representa o que já é, experiência real e cotidiano factual. Também pode ser vista como nossa ação e reação para com o sentimento despertado em nós. Dualidade conflituante. Interações que nos impulsionam.

A terceiridade se configura como mediação entre primeiridade e secundidade. Corresponde à inteligibilidade como forma de representação e interpretação do mundo e é o signo triádico genuíno onde se dá o desenvolvimento da cognição. Síntese do aprendizado em continuidade.

Nenhuma dessas três categorias vistas como fundamentais por Peirce devem ser vistas como limítrofes. Elas interpenetram-se na operação tradutora, assim como acontece com as tipologias das traduções que serão vistas a seguir.

1.1.3. Tradução icônica, indicial e simbólica

A tradução icônica faz parecer a tradução similar ao traduzido, porém em outra estrutura equivalente. Ela toca o “original” (as aspas do termo “original” se justificam pela ideologia da questão de fidelidade, em se tratando de tradução; a icônica desmistifica essa ideologia) em pontos tangenciais para depois seguir livre o seu caminho como criação. Esse tipo de tradução é desprovido de identidade, pois é apenas qualidade de uma forma que não se mantém intacta. A única conexão que mantém com o original é a de similaridade, analogia com o que representa. Transcrição.

A tradução indicial se pauta pela contiguidade entre original e tradução. Há o processo de translação do objeto imediato do original para outro meio. Desloca-se partes do original para um novo contexto sígnico. A produção de significação dá-se por contiguidade em uma conexão sintagmática e os elementos traduzidos adaptam-se em novas formas de organização, mantendo-se uma espécie de vínculo físico com o objeto.

Nesse tipo de tradução o signo antecedente é determinante e o suporte é preponderante na confirmação da mensagem. A tradução indicial deve conhecer a capacidade do novo suporte, suas possibilidades para produzir o novo, ao invés da simples reprodução. Transposição.

A tradução simbólica é feita por signos convencionais e estabelece com o objeto relações de caráter convencional imprescindível para garantir a significação. Transcodificação.

1.1.4. A semiose da adaptação

O fato de termos apontado a questão da semiose a partir de uma abordagem peirceana é por entendermos a adaptação de textos literários para o cinema como um processo que se enquadra na ação dos signos, que é contínua. Como enfatiza Bernardo Rodrigues Espíndola, “a semiótica de Peirce permite enquadrar livro e filme numa cadeia semiótica que proporciona uma ampla margem de relações com outras abordagens do processo de tradução” (ESPÍNDOLA, 2008, p. 29). Esse tipo de adaptação pode ser entendido como um tipo de tradução intersemiótica, que representa os signos verbais da literatura por meio da linguagem audiovisual do cinema. A tradução intersemiótica é vista por Roman Jakobson como sendo a tradução de signos verbais em signos não verbais, ou a tradução de um texto para outro sistema de signos. Daí a pertinência de abordar esse autor no próximo ponto deste trabalho. Thaís Flores Nogueira Diniz define a tradução como um texto que se refere a outro:

Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro, que é o objeto dos estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica (*apud* ESPÍNDOLA, 2008, p. 37).

Na tradução fílmica de textos literários é interessante observarmos a forma como os textos se relacionam, reconhecendo o produto da tradução como uma obra que faz referência a outra anterior. Um filme baseado em um texto literário é um signo que tem

como objeto não apenas a obra específica que adapta, mas a soma dos signos que o antecederam, em uma rede semiótica que une livro e filme, resultando em inúmeras interpretações próprias do contexto que envolve a semiótica, porque, dependendo do contexto da leitura, um leitor pode ler um texto como sendo o signo distinto do objeto que este representa. Porém, se se estabelecer uma relação de reconhecimento entre a obra que se lê e outros textos, ela se torna a representação deles, ainda que icônica.

Toda adaptação fílmica de obra literária é um signo que pode resultar em mais de um interpretante, estabelecendo, assim, uma semiótica não linear, sendo ele mesmo, o filme, um interpretante possível de leitura do signo literário. Não existe, nesse caso, um interpretante ideal, mas um conjunto de possíveis interpretações, construídas de acordo com o contexto e em conjunto com o leitor. Conforme observa Bernardo Rodrigues Espíndola:

Na análise do texto literário e da sua adaptação para o cinema, deve-se observar a teia semiótica que se desenvolve a partir da leitura da obra inicial. A interpretação do texto, por si, já é uma tradução dos signos literários em pensamento. Desse interpretante, que também é signo, desenvolvem-se novos signos, por exemplo, num roteiro cinematográfico que, por sua vez, atualiza-se no filme, que também é um signo e que, por lê-lo, determinará interpretantes inúmeros, entre os quais estão a leitura que um espectador faz dele, e assim por diante (ESPÍNDOLA, 2008, p. 43).

Propomos, neste trabalho, um olhar para a adaptação cinematográfica de uma obra de Shakespeare, *A Megera Domada*, no filme *10 coisas que eu odeio em você*, do diretor norte-americano Gil Junger. Acreditamos tratar-se, a princípio, de uma tradução indicial, uma transposição, pois se pauta pela contiguidade entre original e tradução. Observamos haver a translação da peça teatral para o meio cinematográfico, no qual o suporte fílmico é essencial para a confirmação da mensagem. Ao mesmo tempo, o filme apenas tangencia a obra literária em alguns aspectos, para então seguir seu próprio caminho como um tipo de transcrição. Mas como as tipologias das traduções interpenetram-se, como afirmado anteriormente, a tradução de uma obra literária para o cinema abraça esses tipos citados acima, além da tradução simbólica.

1.2. Tipos de tradução, entre as quais a intersemiótica

Roman Jakobson, no texto *Aspectos Linguísticos da Tradução*² diz que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como insistentemente afirmou Pierce, o mais profundo investigador da essência dos signos” (JAKOBSON, 1971, p. 64). Segundo o autor de origem russa, há três maneiras de se interpretar um signo verbal: com a tradução por meio de outros signos da mesma língua (intralingual); com a tradução propriamente dita, em que se interpreta signos verbais através de outra língua; pela tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.

As traduções ditas literais podem não apresentar equivalência completa e/ou satisfatória com a língua a ser traduzida. A equivalência na diferença é o objetivo a ser alcançado em uma tradução intra ou interlingual. Todavia, segundo Jakobson, “a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução” (JAKOBSON, 1971, p. 67). Dentre elas, a intersemiótica, nosso objeto de estudo, especificamente. Segundo Julio Plaza, na tradução intersemiótica:

O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos (PLAZA, 2003, p. 10).

Os meios de produção da arte são fundamentais para os procedimentos da criação e dos resultados possibilitados por ela, sendo que criação e tradução são processos concomitantes. Octavio Paz define a tradução como transmutação e Valéry como consistindo em “produzir com meios diferentes efeitos análogos” (PLAZA, 2003, p.26).

² C.S. PEIRCE, “Escritos Coligidos”, in *Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1974, parágrafo 339, p. 99.

A despeito das divergências ou semelhanças no tratamento às questões da tradução, os teóricos convergem em um denominador comum: a vêem como transcodificação criativa. Traduzir pode ser visto como sinônimo de recriar. Embora a recriação seja uma atividade independente, se encontra sempre em reciprocidade contígua com o recriado. A tradução sob o signo da invenção vai de encontro à chamada tradução literal. Ela vai além do simples comparativismo entre o hipotexto (texto fonte) e o texto derivado deste. Para Haroldo de Campos, tradução significa “re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcriado como re-projeto isomórfico do poema originário”³. O texto recriado é uma transcrição isomórfica do texto originário; na tradução intersemiótica cabe também o princípio do paramorfismo: transformar um elemento em outro alterando-se apenas a estrutura. A tradução seria um modelo similar ao primeiro mas com estrutura diferente.

A transcrição não corta o cordão umbilical com o texto de origem, pelo contrário, permite e até pede o regresso a ele sempre que possível e/ou necessário. Ambos se tangenciam, trocando similaridades e diferenças (o que predomina na tradução são as inferências associativas por similaridade). A proximidade que pode haver entre duas línguas em uma tradução literal também se dá entre sistemas de signos diferenciados. O processo criador se torna enriquecedor na tradução intersemiótica. Por afinidade eletiva, a criação acontece em um sistema de signos que é distinto do sistema do original. Por isso, ou também por isso, a questão da fidelidade é utópica na tradução intersemiótica. Embora possam se tangenciar, o texto da tradução difere do traduzido e, como substituto que é, só pode apontar para ele. Os novos signos empregados tendem a formar novas estruturas, nova significação, objetos imediatos novos e a própria estrutura requer novos direcionamentos, novas realidades, nas quais novas linguagens devem se adequar. Apesar de o tradutor não negar o original, ele quer recriá-lo, em um outro contexto, embora eles se complementem por meio da iconicidade. Sendo assim, não há uma necessidade obrigatória de identidade, a não ser a de similaridade com o original, pois a tradução estética está amparada no ícone. O ícone é o signo da invenção, originalidade, possibilidade de um novo interpretante. A tradução, em especial a que se refere ao signo estético, não se pretende unilateral em relação ao seu interpretante. Um

³ CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação Mefistofáustica”, in: *Marginália Fáustica: Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p.151.)

texto hermético, que não permite ambiguidade (s), não pode ser objeto criativo do processo tradutor, que se configura como deslocamento dos signos em busca de significado. O signo estético não pressupõe um interpretante consensual.

A tradução intersemiótica como intercurso de sistemas de signos deve promover a socialização dos sentidos, meios e códigos que a compõem; lembrando que é através dos sentidos que a comunicação é estabelecida entre os homens. Eles são imprescindíveis também na transmissão da informação estética. O homem representa o real e o pensamento através de signos que são interpretados por outros signos ininterruptamente. Essa cadeia traduz a comunicação humana e o real é apreendido pela sinestesia entre os sentidos. Porém, necessário faz-se dizer que, por ser incompleta a percepção e apreensão do real, incompleto também é o signo e a representação que dele se faz. Assim, o signo estético é rico no sentido de se afastar de seu referente (objeto dinâmico), possuindo suas próprias qualidades materiais e gerando o objeto imediato, no qual são inscritos os sentidos humanos, que determinam tanto a produção quanto a recepção sígnica, enfatizando um ou outro sentido em detrimento de outros, embora eles aconteçam em um intercurso. A arte pode ser vista como tradução da sensibilidade e a representação desta passa pelos meios de comunicação, que influem diretamente a percepção nas representações. Somos seres sensoriais; a percepção e a representação são multissensoriais. O novo nasce da hibridização dos meios.

Os sistemas de signos em geral, os suportes e os meios são formas de expressar o pensamento humano ou suas impressões. Quanto mais integrados esses sistemas, mais eficazes eles são. Segundo Julio Plaza, o diálogo entre os meios, do qual nasce um novo antes inexistente, é a intermídia. Um segundo caso, em que a soma dos meios não resulta em uma síntese qualitativa e sim em uma colagem, é a multimídia. A tradução é a criação resultante da interação entre essas categorias e, seja qual for o suporte utilizado, os meios tecnológicos são receptivos dos mais variados sistemas sígnicos, traduzindo as linguagens para o novo suporte para a realização dos signos estéticos. Linguagens essas que possibilitam a inter-relação entre os vários sentidos. Na tradução intersemiótica o uso dos suportes age como os interpretantes dos signos. Relevante é perceber, no interior de cada código ou suporte, as nuances, os movimentos de passagem (transmutação) dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos. Os suportes e os meios são formas fundamentais de se estabelecer a especificidade na tradução intersemiótica.

1.3. A tradução como forma de hipertextualidade

Gérard Genette, em seu texto *Palimpsestes: La littérature au second degré*, considera como objeto da poética não o texto em sua singularidade, mas a transtextualidade ou transcendência do mesmo, ou, ainda, a sua relação com outros textos, e enumera cinco tipos de relações transtextuais, sendo o primeiro a **intertextualidade**, termo cunhado por Julia Kristeva e definido por Genette como sendo “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 1982). As formas mais conhecidas de intertextualidade são, citadas aqui por ordem de se ser explícito, a citação, o plágio e a alusão (a compreensão desta pressupõe uma percepção do e pelo leitor da relação de um texto com outros. As inferências são preponderantes para a efetivação da significância.).

O segundo tipo de transcendência textual, a **paratextualidade**, aborda a relação que o texto mantém com o seu paratexto, um aspecto, digamos, mais pragmático da obra. Rascunhos, esboços, títulos e subtítulos incluídos ou suprimidos, prefácios, posfácios, notas, comentários, capa, contracapa... que devem ser considerados ou não para compreensão e apreciação de uma obra. O terceiro tipo, a **metatextualidade**, consiste na relação crítica, espécie de comentário, que une um texto a outro do qual ele fala, sem, necessariamente, trazê-lo à tona de forma explícita. A metatextualidade vê a crítica como gênero. E é, por essência, não ficcional. Um outro tipo de transtextualidade é a **arquitextualidade**, talvez a mais silenciosa e implícita delas, que faz, no máximo, uma menção titular ou infratitular. Não pretende estabelecer a qualidade genérica de um texto, pois o gênero textual é apenas um aspecto do arquiteito. Deixa-se essa função para o público leitor e a crítica.

Por fim, a **hipertextualidade**, que é o tipo de transtextualidade que nos interessa mais especificamente neste trabalho. Genette entende por hipertextualidade a relação que une um texto (hipertexto) a um preexistente (hipotexto), o texto fonte, do qual ele deriva. Um hipertexto pode ser mais explícito, descritivo, como é o caso do metatexto, em que um texto fala de outro claramente, ou ainda pode resultar de uma *transformação*, em que ele alude ao hipotexto sem a necessidade de citá-lo diretamente, embora, sem este, ele não poderia existir. O filme *10 coisas que eu odeio em você*, como veremos mais adiante, é um exemplo de hipertexto de *A Megera Domada*, de Shakespeare. A

transformação pode ser simples, ou seja, consistir em transportar a ação de uma obra para outro lugar e/ou outra época, ou ainda pode ser uma imitação. Neste caso, é mais indireta, complexa, exige um conhecimento prévio do texto a ser imitado, um modelo de competência genérico que resulta nas escolhas miméticas. Pode-se, ainda segundo Genette, dizer a mesma coisa de outro modo ou dizer outra coisa de modo semelhante.

Que fique evidenciado que os cinco tipos de transtextualidade não devem ser vistos como classes estanques, sem “contaminações” mútuas e que, se a transtextualidade é vista de uma forma mais generalizada, como sendo parte da textualidade e da literariedade, seus tipos também deveriam ser vistos assim. Especificamente a hipertextualidade, pois se pressupõe que toda obra literária (ou toda obra de arte, levando-se em conta as distintas formas de sua manifestação nos dias atuais) evoca alguma outra, visto não haver originalidade absoluta. Essa evocação se dá em maior ou menor grau e quanto mais discreta for a manifestação da hipertextualidade, mais o seu reconhecimento irá advir de um conhecimento prévio de que dispõe o leitor.

Dentre as formas de transformação de um texto, está a transposição, uma das mais relevantes práticas hipertextuais tanto pela aplicabilidade em obras de dimensões distintas quanto pelo acabamento estético resultante dos variados procedimentos de que essa prática faz uso, sendo algumas delas: a transformação temática, a transvocalização (mudança da pessoa do discurso) e a translação espacial. As transposições podem ser puramente formais (não intencionais) ou temáticas (em que as mudanças de sentido são propositais).

A mais conhecida forma de transposição é a tradução linguística, literal, que consiste em passar um texto de uma língua para outra. O valor desse tipo de tradução é indiscutível, embora se reconheça que nenhuma tradução seja totalmente fiel ao texto traduzido. O sentido do hipotexto sempre será alterado. Em se tratando especificamente da linguagem poética a intraduzibilidade lhe é peculiar devido à sua multissignificância. A significação de um poema, por exemplo, é inseparável da forma e linguagem que ele apresenta. Isso leva a considerar que falhas na tradução literal prejudicam os textos literários, embora não deixem de ser inconvenientes aos não literários também. Resta ao tradutor apenas se esforçar ao máximo para se aproximar o quanto puder do texto fonte.

É, no mínimo, complicado manter-se a originalidade do texto fonte quando se traduz para uma língua carente de categorias encontradas naquele. Se alguma expressão não existe na língua (gem) a ser traduzida, são utilizados recursos lexicais que facilitam a interpretação. Em uma tradução, embora se pretenda manter a correspondência à obra original, deve-se adequar a linguagem de forma a não se perder o respeito e ao mesmo tempo reverenciar o leitor a que for dirigido o texto – assegurando-se a compreensão de quem lê -, mudando-se a letra quando necessário a fim de captar melhor o sentido do texto e manter o estilo do autor. Até mesmo a transposição de frases pode mudar o efeito causado em um texto. Não é uma tarefa simples e pode apresentar variações se considerarmos mais de um tradutor.

Assim como o conceito de originalidade absoluta é questionado e questionável em um texto (todo texto é fruto de vários discursos pré-concebidos gerando uma grande teia intertextual), a fidelidade ao texto original em uma tradução é relativa. Em uma adaptação essa relativização é ainda mais acentuada porque se deve levar em consideração todo um contexto para o qual a obra será adaptada⁴.

Muitas vezes, um hipertexto pode ser metatextual, no sentido de que pode ser considerado, por ele mesmo, uma crítica em si. Na intertextualidade, a consulta ao hipotexto é indispensável para a compreensão do hipertexto, ao contrário do que acontece na hipertextualidade. Nesta, o hipertexto fala por si só, talvez devido a, e principalmente, sua capacidade de criação. Sua significância é independente e autossuficiente. Mas também ambígua, já que pode ser lido por ele mesmo e por sua relação com o hipotexto. A hipertextualidade fica como que no limbo dessa relação porque pode ser inevitavelmente obrigatória ou facultativa ao mesmo tempo, embora seu desconhecimento possa anular em grande parte a dimensão de seu valor estético. Parte da beleza de um hipertexto consiste em sua relação com o hipotexto e na capacidade de reconhecê-la.

Gérard Genette vê a hipertextualidade como bricolagem, apesar de esse termo poder sugerir uma conotação pejorativa. Segundo ele, “a arte de fazer o novo com o velho tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos fabricados: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos copresentes dá sabor ao conjunto” (GENETTE,

⁴ A questão da adaptação será abordada no próximo capítulo.

1982). Analogia cabível do *palimpsesto* com todo hipertexto, que nos permite uma leitura relacional com outros textos.

A despeito das vantagens que essa bricolagem pode proporcionar, ela também pode ser arditosamente perigosa. A reutilização de elementos já existentes pode ocasionar um uso desviante dos mesmos. Usar um hipertexto de forma distinta do que seria proposto inicialmente pode ser uma forma dúbia de contágio, ainda que a cereja do bolo para esse tipo de texto que se origina de um texto fonte possa ser a imprevisibilidade. A hipertextualidade é apenas um dos canais que possibilita a invenção e, se a arte de inventar pode ser ampla, a de reinventar é uma fonte inesgotável.

1.4. O dialogismo da tradução intersemiótica

O devir incessante é uma realidade em se tratando de tradução. Toda arte é resultado de uma predecessora. O diálogo entre passado e presente em sua sincronicidade é necessário e não se deve negá-lo. O novo se dá na mescla entre os contrastes existentes entre o que foi e o que é. Um exemplo pragmático disso é a adaptação cinematográfica da obra teatral vista com mais atenção no segundo capítulo deste trabalho.

O mundo pós-moderno favorece o hibridismo das linguagens, meios e códigos que influenciam diretamente o processo de criação. Assistimos a uma profunda mudança nas formas de produção cultural. A tecnologia exige um novo olhar para os fenômenos da intermídia e multimídia, que atingem a estética contemporânea em todas as suas formas. Os meios tecnológicos têm o poder de criar imagens que vão além da referencialidade do real, o ultrapassando, teatralizando a realidade. Ao mesmo tempo, podem reproduzir a história, disponibilizando o que recuperam (PLAZA, 2003).

Será que temos vivido, como previu Walter Benjamin em “O Narrador” (BENJAMIN, 1936), a incapacidade de contar histórias, a carência da força de narradores, por esgotamento das possibilidades, por falta de originalidade possível e por isso precisamos recontar as já existentes? Talvez porque a relação entre o narrador e a vida

humana, que é a sua matéria, seja uma relação artesanal e estejamos vivendo uma era de pragmatismo informativo. O narrador é o artesão da vida humana. Ele pega a sua experiência (e a dos outros) e a transforma em um produto único. Talvez o tradutor seja o artesão da vida pós-moderna e, com o aparente esgotamento de novas formas artísticas, recria o já existente. Nesse caso, nos restaria, segundo Adorno, “três alternativas críticas: 1. a capitulação num silêncio total, como foi o caso de Webern; 2. permanecer conscientemente dentro da convenção, mostrando seus limites através da iconia de um Nietzsche ou da paródia de um Beckett; 3. a solução revolucionária pela criação de novas formas artísticas como foi o caso de Schoenberg.” (*apud* PLAZA, 2003, p. 208).

A isso soma-se a tradução intersemiótica como transcrição de formas; um produzir sábio; reescritura da história; presentificação do passado. Como em um quebra-cabeça, o tradutor desmonta os elementos de um texto, os articula e monta uma nova peça. Traduzir sob o signo da invenção pressupõe transcrição de formas. Reesculpir o novo no velho.

1.5. O cinema como forma de reprodução da arte

As artes se desenvolvem de forma distinta, dependendo de seu contexto ou condições de produção. Por muito tempo se atribuiu ao fazer artístico conceitos como genialidade, criatividade, eternidade e obscuridade. Em oposição a esses conceitos, Walter Benjamin pondera em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* que a obra de arte sempre foi, por princípio, reproduzível e que o que os homens fizeram sempre pôde ser imitado por homens. Esse conceito casa com a questão da tradução, embora não seja tão novo, e sua manifestação aconteça de forma crescente. A arte gráfica tornou-se reproduzível com a xilografia, que foi sobrepujada pela litografia (essa técnica poderia andar lado a lado com a imprensa, que possibilitou a reprodução técnica da escrita), que, por sua vez, foi substituída pela fotografia.

No início do século XX, a reprodução técnica começa a causar transformações significativas em relação ao efeito das obras de arte e pôde ser considerada, ela própria, um procedimento artístico. A arte cinematográfica, uma de suas mais relevantes manifestações, é um bom exemplo disso.

A obra original ostenta sua supremacia sobre a reprodução manual (que é vista como menor por ser considerada falsificação) por sua autenticidade, mas não sobre a reprodutibilidade técnica. Isso se dá por dois motivos: a reprodutibilidade técnica é mais independente do que a manual – pode ajustar aspectos, fazer adaptações sobre o original - e pode estreitar os laços entre a cópia e os seus possíveis receptores, sobretudo em situações em que a aproximação física entre o original e os receptores não seria possível. A reprodutibilidade técnica torna possível, por exemplo, que Shakespeare seja levado para o contexto de uma *High School* norte-americana como veremos mais adiante em nosso objeto de estudo, a adaptação cinematográfica de *The Taming of the Shrew*, o filme “10 coisas que eu odeio em você”, e ser apreciado por *teenagers*, no século XXI. O encontro da reprodução com as massas em seus contextos atualiza o que é reproduzido.

O que se perde com a reprodução, ainda segundo Benjamin, é a chamada ‘aura’ da obra de arte. O conceito de obra intocada. Sua autenticidade. Sua essência. Sua história. Sua tradição. Mas o estremecimento da tradição traz o renovo. Que o diga o cinema. Seu valor social nem sempre foi ou é reconhecido sem que se lhe atribua um papel de destruidor de tradição cultural. Não intencionalmente, Abel Gance, diretor de cinema francês, previu esse poder de liquidação da sétima arte quando disse que Shakespeare, Rembrandt e Beethoven fariam cinema. Liquidação ou renovação? Ou ainda: tradução?

A percepção humana, ou suas formas, tem sido mudada historicamente. Seria essa mudança sinônimo da decadência da aura das artes? Esta se dá, sobretudo, por ‘culpa’ das massas que têm a necessidade de terem os objetos cada vez mais próximos de si e de suplantar sua exclusividade através da reprodução. Esta, para Benjamin, tem o caráter de fugacidade e repetibilidade. A percepção tem tido a tendência de sentido para o igual no mundo. A unicidade da obra de arte está intrinsecamente ligada ao contexto da tradição, que é variável. Como exemplo, a estátua de Vênus que, entre os gregos, encontrava-se em um contexto de tradição diferente que entre os clérigos medievais. Estes a viam como um ídolo maléfico, enquanto que aqueles fizeram dela um objeto de

culto. O que lhes era comum era sua aura: sua unicidade. A aura está sempre vinculada à sua função ritualística. E, quando a arte sentiu de fato uma crise, após o advento da fotografia, reagiu com a doutrina da “arte pela arte”, sem função social. A reprodutibilidade técnica liberta a obra de arte de sua existência ritualística e faz com que sua exponibilidade cresça consideravelmente, destacando sua função artística, que se manifesta de forma contundente no cinema. De acordo com Benjamin:

Com a fotografia, o valor de exposição começa a premir para trás o valor de culto em todas as suas frentes. Este, porém, não recua sem resistência. Ocupa uma última trincheira que é a face humana. Não é nada casual que o retrato era central nos primórdios da fotografia. (...) Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena das primeiras fotografias pela última vez. E é isso que perfaz sua beleza melancólica e incomparável (BENJAMIN, 2014, p. 45 e 47).

Hoje, mais do que em qualquer outro momento da história, as obras de arte têm sido massivamente reprodutíveis tecnicamente. O cinema permite, com a montagem sequencial, fazer-se uma eleição, que aspira a perfectibilidade. “Portanto, o cinema é a obra de arte mais perfectível” (*ibid idem*, p. 51). Todavia, a perfectibilidade do cinema vai de encontro ao valor de eternidade, tão cara aos gregos. Por muito tempo questionou-se o valor artístico da fotografia e do cinema (e ainda há quem o questione). No caso do cinema, valoriza-se o papel do montador pelas seleções que ele faz, da mesma forma como o tradutor, que também cria por afinidade eletiva.

Para Walter Benjamin, “no cinema, importa muito menos que o ator represente um outro personagem ao público que represente a si mesmo para o aparato. (...) O pequeno aparato interpretará diante do público com suas sombras; e o ator mesmo deverá se contentar em interpretar diante do aparato” (*ibid idem*, p. 67 e 69). O cinema fez com que o homem atuasse em sua totalidade, mas abrisse mão de sua aura. Não se pode copiá-la. A aura de Shakespeare, por exemplo é reconhecida. Em uma adaptação cinematográfica de sua obra, ela desaparece? Ou a tradução permite que ela seja reproduzida e disseminada pela gerações vindouras? Cabe o questionamento.

O cinema, com seu poder de captação, amplia a percepção sobre os detalhes que regem nossa existência. Ele faz explodir nosso mundo encarcerado e nós, em meio a suas ruínas, viajamos em um mundo de aventuras. A câmara perscruta até mesmo o que nos é inconsciente. O aparato cinematográfico extrai da realidade o que, normalmente, nos

escapa de nossas percepções mais comuns. O cinema tem o poder de deflagrar emoções como de entorpecer, reprimir tensões que poderiam até ser perigosas.

Toda forma de arte aspira por uma demanda que geraria efeitos alcançados sem esforço, apenas com um padrão técnico transformado, ou seja, uma nova forma de arte. Os dadaístas fizeram isso e conseguiram a destruição de sua aura; com os meios de produção, alcançaram o patamar de uma reprodução. Reprodução vista, nesse caso, com significação pejorativa. A reprodução, no caso da tradução, tem o sentido de recriação e, portanto, um significado potencialmente positivo. O cinema veio e “liberou o efeito de choque físico da embalagem do efeito de choque moral, em que o dadaísmo o manteve como que empacotado” (*ibid idem*, p. 109).

A massa, da qual emerge, atualmente, grande parte do comportamento artístico, faz surgir uma forma distinta de participação, e, nessa forma, distingue-se do amante da arte sobretudo pelo fato de que ela busca o entretenimento e aquele, a contemplação, a devoção a seu objeto. O que se recolhe a uma obra se submerge nela; a massa, por sua vez, submerge em si a obra de arte. Como reação, a arte tende atualmente a mobilizar as massas, e o faz através do cinema. “A recepção na distração, que se observa com intensidade cada vez maior em todos os domínios da arte e que é sintoma de uma profunda mudança da percepção, tem no cinema seu instrumento de exercício próprio” (*ibid idem*, p. 115). Sob essa ótica, o cinema pode ser visto hoje como o mais importante objeto representativo da estética.

1.5.1. Produção fílmica como adaptação literária

O cinema se configura como uma das mais proeminentes formas de representação estética da pós-modernidade. As adaptações fílmicas baseadas em obras literárias, por sua vez, podem ser vistas como um expoente das formas de tradução. Essas adaptações têm sido objeto de estudo de teorias, pesquisas e outras produções do meio acadêmico. No princípio, os estudos feitos nessa área privilegiavam o enfoque a respeito da fidelidade das traduções dos textos literários para o cinema. Esses estudos iniciais viam

as adaptações como uma destituição aviltante da fidelidade em relação ao texto original, que deveria ter a sua quintessência preservada. Enfatizava, ainda, uma comparação entre os capítulos do livro e as sequências do filme destacando as limitações das adaptações, apontando-as como uma prática menor, que simplifica e minimiza o texto a ser traduzido. Esse tipo de análise tenta estabelecer uma relação biunívoca entre texto e filme.

Mais tarde, felizmente, novas diretrizes foram disseminadas para a análise das adaptações fílmicas de textos literários. Diretrizes que exploram as possibilidades da adaptação para além da busca fiel ao texto original e/ou a simples comparação entre o texto fonte e sua tradução. Robert Stam é um dos autores que preterem a necessidade de uma adaptação literal do texto fonte:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p. 20).

Trata-se, nesse sentido, de tradução como criação, e ser “infidel” ao texto-base passa a ser inevitável. As especificidades de cada sistema semiótico determinam a forma como os signos serão organizados, metamorfoseando as adaptações, e isso deveria inutilizar as discussões sobre a fidelidade do filme sobre a obra anterior. São diferentes. Outro fator que distingue os dois campos são os públicos a que se destina cada tipo de obra. A cinematográfica é diretamente influenciada pela indústria cultural e pelos financiamentos que recebe, dos quais resulta o seu produto final (que não só é afetado por questões estéticas, mas também econômicas). Adaptações são menos arriscadas para os estúdios cinematográficos, pois oferecem uma referência às obras das quais são inspiradas. Mas analisar as questões econômicas das adaptações limitaria o olhar para o consumo de massa e não é essa a intenção. Deve-se apenas levar em conta que as questões sobre adaptação devem considerar, além dos aspectos estéticos, característicos da transposição entre linguagens distintas, as possibilidades de influência das condições econômicas que financiam a produção fílmica e o consumo de massa apenas como uma dessas possibilidades. Relevante é constatar que houve uma mudança na ótica dos estudos sobre adaptação, “que agora enfatiza os elementos fílmicos, usando a

comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário” (DINIZ, 2005, p. 15), como pondera Thaís Flores Nogueira Diniz. Não mais a necessidade de se analisar o filme a partir da obra que o precede; a forma como se dá a interação entre as duas linguagens no processo de adaptação faz-se mais proveitosa.

2. Tradução e adaptação intersemiótica

Erica Viviane Costa Vieira, em seu trabalho “ESPECTROS DE *HAMLET*: questões de adaptação e apropriação”, afirma que:

As grandes narrativas legitimaram, por vários séculos, os saberes que moldaram a história e o pensamento da humanidade. Por outro lado, a pós-modernidade os coloca em estado de crise, desestabiliza as certezas e as verdades e busca a emancipação através da ampliação do que hoje se nomeia “literatura” (ou do que hoje se conhece por “literatura”) (VIEIRA, 2012, p. 24).

The Taming of the Shrew, de William Shakespeare, aparece como um dos grandes textos tragicômicos que permaneceu através dos tempos, tendo sobrevivido aos Estudos Culturais, e segue firmado como texto atual.

A riqueza de possibilidades do texto shakesperiano permite abordagens das mais diversas espécies. Quando Shakespeare escreveu seus textos, não tinha a pretensão de que eles fossem lidos, apenas encenados. Segundo Erica Viviane Costa Vieira:

Desde o momento em que Shakespeare foi reproduzido em papel impresso, as relações entre o texto e suas subsequentes encarnações no palco se complicaram. Dessa maneira, uma adaptação teatral pode ser também encarada como uma forma de retextualização à medida que encená-la no palco representa um retorno a uma textualidade que remeteria à “intenção” do autor, em uma tentativa de reconstruir o corpo textual de origem, à época e à maneira de Shakespeare (VIEIRA, 2012, P.34).

Hoje, com a ampliação que temos do conceito de leitura, seus textos são “lidos” de várias formas, em várias linguagens. *The Taming of the Shrew*, especificamente, obra tão lida e estudada, exerce poderosa influência sobre novas produções. De peça teatral foi traduzida em livros, filmes e até novela. Millôr Fernandes foi um dos que traduziu Shakespeare tentando manter a essência de seu texto, Franco Zeffirelli o transportou para a tela grande seguido por Gil Junger em *10 coisas que eu odeio em você* e Walcyr Carrasco levou-o para a TV na novela *O Cravo e a Rosa*, só para se citar alguns dos inúmeros exemplos, dos quais alguns se pretendem mais próximos ao texto fonte, outros estabelecem uma relação mais despreziosa, embora, como já visto, a existência da fidelidade esteja isenta dessas questões de proximidade.

Shakespeare é popular e erudito ao mesmo tempo. E, se supuséssemos que sua vontade era a de ser apreciado por todas as classes, em todos os tempos, poderíamos dizer que ele foi atendido. É possível reconhecê-lo em distintas linguagens, no sentido mais amplo da palavra. E isso se dá graças ao seu talento, que é reconhecido, e à semiótica. Esse grande autor, que ocupa um lugar no centro de uma tradição da produção literária, pode se permitir relacionar-se com as margens para, dessa relação, possibilitar um produto novo. Porém, esse dialogismo entre o centro e as margens não necessariamente é pacífico. Talvez nunca o seja, podendo até mesmo ser oportunista, com o intuito maior de atender às demandas imediatistas de produção do que para testar ou confirmar o status canônico do autor bardo. Que o diga o cinema, com interesse em filmar obras literárias, canônicas ou não. Nesse exercício, autores se afirmam enquanto reafirmam a tradição, em um diálogo que legitima as apropriações do cânone.

2.1. Adaptação e apropriação

Ainda de acordo com Erica Viviane Costa Vieira:

O que chamamos de adaptação refere-se tanto ao processo de transposição de textos canônicos como ao produto resultante da prática transpositiva. Esta pode se apresentar em forma de romance, produção teatral, música, ópera, filme, entre outros. Enquanto processo, esta prática é conservadora por excelência e sua intenção é a de preservar a existência do cânone, apesar de contribuir para sua constante reformulação e expansão (VIEIRA, 2012, p.28).

A adaptação recoloca um texto já existente para um público novo, e uma releitura está diretamente ligada a uma visão política, ideológica e até mesmo ética que o adaptador emprega para se atualizar o texto, inserindo-o em um novo contexto da atualidade.

A adaptação, como prática de transposição, transporta um texto de um gênero a outro, ou de uma linguagem a outra (No nosso caso específico, a transformação de obra teatral em filme: *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare, no filme *10 coisas que eu odeio em você*, do diretor Gil Junger) e até mesmo de uma mídia a outra. Essa prática pode ser vista como um processo facilitador, que torna textos canônicos mais acessíveis ao senso comum. Não necessariamente essa visão é verdadeira. A adaptação, por outro

lado, tende a tornar mais complexo o hipertexto, uma vez que não se trata simplesmente de reprodução, mas reinterpretação, podendo resultar em mudanças significativas do texto fonte, até mesmo questionando o seu *status* canônico.

Pensamos que o palimpsesto possa ser uma metáfora condizente com o processo de adaptar. O hipotexto é apagado apenas superficialmente, sendo substituído parcialmente pelo hipertexto, em um jogo intertextual de ocultar e revelar, em que o texto fonte resiste e sobrevive, permitindo o incessante processo de leituras justapostas, inerentes às formas de adaptação. A memória do texto anterior é evocada, dando lugar a uma ressignificação do mesmo. A adaptação não deve ser vista como algo engessado, mas como recriação autônoma, e deve ser contextualizada.

A apropriação, por sua vez, traz em si uma conotação mais pejorativa, que pode sugerir “tomar posse” ou “se apossar” do original. Nesse tipo de prática, a intertextualidade é mais implícita, subjetiva, mas não menos subversiva, crítica, podendo até mesmo se tornar hostil. A apropriação desafia o texto fonte, propondo um rompimento com os valores já instituídos, transformando-o em um outro produto final. Um texto entra em confronto com outro. Em uma apropriação, um hipotexto pode não ser facilmente reconhecido como o é em uma adaptação. As condições de produção são reformuladas naquela. No caso de Shakespeare, especificamente, a apropriação pode ocasionar respostas divergentes à sua obra. O que não tem que ser, necessariamente, demérito:

Outro fato que merece ser trazido para a discussão refere-se ao fato de que a apropriação é um termo de origem marxista que sugere uma luta em que Shakespeare deve ser “tomado” de mãos hostis (LANIER, 2002, P.5). Douglas Lanier, em *Shakespeare and Modern Popular Culture* (2002), reserva-se o direito de não usar adaptação e apropriação inadvertidamente, preferindo o último por reconhecer que a apropriação salienta as maneiras pelas quais Shakespeare se move de uma esfera cultural a outra, de uma moldura interpretativa a outra, uma vez que toda mudança de contexto altera radicalmente os significados. (*apud* VIEIRA, 2012, p.33).

Erika Vieira sinaliza a necessidade de se ver a apropriação sob um ponto de vista mais favorável, como criadora de novas possibilidades culturais e estéticas, sem lhe inculcar a acusação de plágio. A autora concorda com Linda Hutcheon (2006), para quem, para adaptar, é necessário apropriar. Um termo não exclui o outro. A apropriação seria uma etapa da adaptação. Semiose dos termos.

Por falar em semiose, a polifonia e o dialogismo tratado por Mikhail Bakhtin cabem às práticas citadas acima, por se entender que as relações entre hipotexto e hipertexto

sejam práticas discursivas dialógicas, que interagem entre si. Eles se interpenetram, proporcionando uma troca *sine qua non* para a linguagem de uma forma geral. Um enunciado (ou o seu significado) pode acontecer muitas vezes, porém, em nenhuma delas, será igual, à maneira do rio em Heráclito, no qual ninguém entra duas vezes da mesma forma. Assim ocorre na adaptação. O texto fonte poderá ocorrer de distintas formas, em uma cadeia intersemiótica, todavia, aparecerão com novas roupagens, em novos contextos e intenções, podendo reter elementos de seu referente, mas com desapego, contribuindo para a sua transcendentalidade. Na adaptação, o hipotexto sobrevive de uma forma metamorfoseada, é uma forma de tradução. E, fazendo uma alusão à tradução, Walter Benjamin usa a expressão “dizer a mesma coisa repetidas vezes”.

Em seu texto “A tarefa-renúncia do tradutor”, traduzido por Susana Kampff Lages (2001), o autor diz que o que está além do inessencial em uma obra de arte é o que lhe é inapreensível, misterioso. O que o tradutor só poderá reconstituir se ele próprio criar também uma obra poética. Para Benjamin, “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.” (p.67) Em relação às possibilidades de tradução são pertinentes duas questões: uma obra poderá encontrar um tradutor adequado? Ou ainda: admitirá ela ou exigirá uma tradução? E, “se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras” (*ibid idem*).

Algumas obras são naturalmente traduzíveis, o que não denota que sua tradução seja essencial para elas, embora exprima significado ao original. Uma tradução, por melhor que seja, segundo Walter Benjamin, nunca poderá significar algo para o original. No entanto, eles se aproximam graças à traduzibilidade. A sobre-vida de uma obra de arte não deve ser entendida como uma metáfora. A vida não pode ser atribuída apenas à corporeidade orgânica, mas em tudo o que existe uma história. A história das grandes obras de arte reconhece sua descendência das fontes e sua posteridade nas gerações vindouras:

Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quanto lhe devem existência. Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento (BENJAMIN, 2008, p.69).

Essas considerações são pertinentes à questão da adaptação, visto que as adaptações de Shakespeare podem ser vistas como sobrevida de sua obra e a legitimam.

A forma tradicionalista de se teorizar sobre a tradução prevê uma relação de equivalência e\ou similaridade entre texto fonte e hipertexto. Uma transposição fiel do sentido e até da forma do original. Porém, nenhuma tradução poderia existir se esta ambicionasse semelhança com o hipotexto, pois em sua perpetuação, ele se renova. Até mesmo o tempo torna natural o processo de maturação. Tendências podem se esgotar ou emergir em novos contextos. “Afinidade não implica necessariamente semelhança” (*ibid idem*, p. 71). Não obstante, a tradução pode ser vista, de algum modo, como forma provisória de se lidar com as línguas e as formas de linguagem em geral. A despeito de quaisquer julgamentos, a tradução não renuncia a orientar-se no sentido de um elevado trabalho criativo da linguagem; é uma forma própria, e a tarefa do tradutor também é uma tarefa própria, possui a sua especificidade.

A tradução apresenta uma vantagem sobre o original. Ela pode transplantá-lo para um âmbito mais definitivo da língua, no sentido de que o original não pode ir a parte alguma, a não ser para dentro de si mesmo, recomeçando sempre, de formas distintas e em novos aspectos. A tradução é um valioso testemunho da vida das obras.

Segundo Benjamin, a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. A tradução é um eco do original, uma ressonância da obra traduzida. As suas obras possuem um perfil menos nítido, mas não menos profundo do que pretendem retratar. Ainda segundo Benjamin, a tradução, ao invés de tentar se aproximar do sentido do original, deveria ir configurando o modo de designar do mesmo, permitindo que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior. A verdadeira tradução não encobre o original; é transparente, embora permaneça apenas fragmento dele.

Em qualquer discussão sobre traduções, fidelidade e liberdade, termos antagônicos aparentemente irreconciliáveis, são conceitos tradicionais sempre presentes. Eles parecem não se adequar a uma teoria que enxerga a tradução como algo que seja mais que uma mera reprodução de sentido; e a liberdade pressupõe uma reconstituição de acordo com um sentido que deixe de ser norma. A fidelidade não pode fazer muito pela

reconstituição. A busca pela literalidade em qualquer tipo de transposição comprometeria qualquer reconstituição de sentido. Uma tradução que se pretenda ideal deve unir literalidade e liberdade sem tensões, em uma versão justalinear.

Em toda língua ou nas linguagens existe um elemento incomunicável, que pode ser simbolizante (se encontra nas construções finitas) ou simbolizado (que está no devir). O poder grandioso da tradução reside na intenção de transformar o simbolizante no simbolizado. A tarefa do tradutor é a de redimir, liberar a língua do cativeiro da obra através da recriação. A tradução apenas tangencia o sentido do original para seguir seu próprio caminho de liberdade do movimento da linguagem.

O texto de Benjamin propõe uma reflexão sobre a incompletude da tarefa do tradutor, sugestionada pela própria tradução do título do ensaio – A tarefa-renúncia do tradutor – que denota uma ambivalência a que a interpretação está sujeita. A despeito da tarefa árdua, do esforço do tradutor em busca do melhor termo, as perdas, ou renúncias são inevitáveis. O ensaio nos leva a pensar a questão da adaptação literária como um todo, como uma forma autônoma de tradução. Esta se torna uma forma de sobrevida do hipotexto em um processo de maturação contínua. As adaptações renovam a vitalidade do texto a ser traduzido e suplementam o original; acrescentam camadas ao discurso. As considerações de Derrida a respeito de suplemento corroboram o estudo sobre adaptação porque postulam a autonomia e a diferença e vão de encontro à neutralidade dos discursos. Segundo o filósofo, o suplemento não completa, apenas supre:

Ele não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua **em-lugar-de**; se ele colma, é como se cumula um vazio. Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário, o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que **substitui**. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não pode-se preencher de si mesma, não pode efetivar-se a não ser deixando-se colmar por signo e procuração. O signo é sempre o suplemento da própria coisa (*apud* VIEIRA, 2012, p.44).

O suplemento indica um acréscimo, em que o todo não será alcançado em sua plenitude. Uma justaposição. O suplemento pode passar-se pelo original, tomando a sua forma, mas nunca o substituirá. Derrida compartilha com Benjamin o apreço pela sobrevida da obra. Através dela, a obra não apenas vive mais, mas também vive melhor, em uma confluência com seu anterior. As adaptações de textos canônicos são uma forma de sobrevida dos mesmos.

Segundo Derrida, Marx só foi capaz de sobreviver em nossos dias como espectro (VIEIRA, 2012 p. 47), assim como pairam entre nós, até hoje, os espectros de Shakespeare. A proliferação das versões adaptativas desse autor denota uma busca pela repetição, mas que ao mesmo tempo militam a favor da heterogeneidade do discurso. A apropriação e a adaptação não intencionam (ou pelo menos não deveriam intencionar) mudar completamente a herança cultural, mas retomar o texto criticamente, revelando o que há entre as várias camadas textuais. Podem ser vistas como sombras, vestígios do hipotexto, reconhecendo a tradição sem, necessariamente, se submeter a ela. Se contextualizam no tempo e no espaço para dialogar com os textos anteriores, favorecendo pontos de convergência entre ambos, mas sem lhe prescindir a transparência. A tradução (re) significa o que a precede, atribuindo interferências aos discursos atuais. Ela rememora o hipotexto.

Cada adaptação é um retorno ao mesmo e um ato novo simultaneamente. O conceito de espectralidade desenvolvido por Derrida cabe às adaptações porque elas são habitadas por Shakespeare; especificamente as da *Megera Domada* transitam essa obra, sem a obrigatoriedade de residir nela. Cabe aos leitores reconhecer esses lugares habitados pelos espectros shakesperianos e dialogar com eles, reconhecendo, assim, a adaptação como uma herança memorial recebida de um pai textual (VIEIRA, 2012, p. 57). Assim como o fantasma do pai de *Hamlet* quer sobreviver, retornar, através da tarefa que incumbe ao filho, Shakespeare sobrevive através de suas reescritas. O poder do discurso shakesperiano continua a permanecer na cena cultural da atualidade através do espectro de sua obra.

Com os Estudos Culturais, as narrativas pós-modernas vêm possibilitando a diluição das diferenças entre cultura erudita e popular. A revisitação do cânone pelas adaptações pode ser uma estratégia de se confrontar a estrutura de poder do centro. As reescritas seriam, sob esse aspecto, uma possibilidade de se quebrar o jugo da tradição ao mesmo tempo em que se inserem nela. Aceitar a tradição como sendo inquestionável, sem adequá-la às categorias de contextualização da recepção incorreria na rendição à submissão da centralização canônica, da qual Shakespeare faz parte. E mais do que isso: Segundo Harold Bloom, ele seria o centro do cânone:

De qualquer modo, não podemos livrar-nos de Shakespeare, nem do Cânone do qual ele é o centro. Shakespeare, como gostamos de esquecer, inventou-o em grande parte; se acrescentamos o resto do Cânone, então ele é o Cânone

nos inventaram inteiramente. (...) Sem Shakespeare, não há cânone, porque sem Shakespeare não há eus reconhecíveis em nós, quem quer que sejamos. Devemos a Shakespeare não apenas nossa representação da cognição, mas muito de nossa capacidade de cognição (BLOOM, 1995, p. 46-47).

Essa visão serve de sustentação para uma cultura conservadora e burguesa e denota a prática de hipóstase, que consiste em ficção tomada como real, ou ainda de uma supervalorização da importância dada ao bardo. Como argumenta Jyotsna Singh, referindo-se às tendências da pós-modernidade: “O texto shakesperiano deixa de ser sacrossanto: em vez disso, é apropriado e recontextualizado mediante uma multiplicidade de formas e estilos no sentido bakhtiniano que rompem com a autoridade cultural do Shakespeare de tradição inglesa e renascentista” (*apud* CAMATI, 2008, p. 70).

A adaptação, vista aqui como uma prática de tradução de modo mais abrangente, ainda que tenha adquirido grande ímpeto no meio acadêmico nos últimos anos, permanece um termo provisório em sua conceituação. Necessário se faz definir o objeto dessa prática. Porém, independentemente do objeto a ser considerado, vale dizer que, para que uma adaptação ou apropriação seja válida, de um ponto de vista do interesse crítico, ela deve levar o leitor a mudar a percepção que ele tinha do hipotexto. Apropriar nos leva a questionar inclusive a questão de autoria: o autor é Shakespeare ou é o autor que se apropria dele? Adaptar Shakespeare é um estado de alienação ao bardo em um pacto com a falta de autenticidade ou uma possibilidade de reformulação, reinvenção dele, com posicionamentos não alienados na prestação de homenagens? Apesar dessas considerações, uma coisa é certa: o mito está vivo e a julgar pelas incontáveis biografias e sondagens em torno de sua vida e obra, longe de morrer.

2.2. Do Odeon ao The Globe – Um olhar histórico sobre o teatro

A gênese do teatro é diretamente proporcional à da humanidade. O homem é, intrinsecamente, um ser teatral por possuir essa capacidade transmutadora de representação; assim, é plausível concluir que faz parte de sua natureza a teatralidade.

A própria subjetividade do termo dificulta uma precisão, portanto, “teatro” está longe de ser um termo unívoco e, assim, a possibilidade de se oferecer uma história do teatro unilateral como sendo verdade absoluta e abrangente seria muito pretensiosa, como qualquer outra história.

A origem do teatro é contraditória. Esse grandioso universo criativo que faz parte da história e existência do ser humano é uma variante que muda e evolui de acordo com as culturas e épocas. Sendo que as considerações a respeito do teatro cruzam-se com outros tipos de arte, pode-se dizer que a abrangência da arte teatral inclui desde a primariedade dos rituais pantomímicos de caça dos povos primitivos – que, reunidos em torno de uma figura representativa de animal, “matavam” a imagem a fim de garantirem uma boa caçada - , cerimônias com encantamentos também de caça dos povos nômades da Idade da Pedra, danças rituais de fertilidade e colheita e cultos divinos diversos, além de rituais de iniciação ou de sacrifícios; ou seja, o teatro primitivo. Sobre ele, escreveu Oskar Eberle em seu livro *Cenalora*:

O teatro primitivo real é arte incorporada na forma humana e abrangendo todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito; ele é, simultaneamente, a mais primitiva e a mais multiforme, e de qualquer maneira a mais velha arte da humanidade. Por essa razão é ainda a mais humana, a mais comovedora arte. *Arte imortal (apud BERTHOLD, 2000, p. 2).*

O teatro primitivo não mudou. Ele apenas evoluiu e desenvolveu-se ao longo dos séculos no que diz respeito aos recursos cênicos usados, que se diversificam conforme as intenções e/ou culturas. Trata-se, sempre, de uma revisitação do que existiu antes, do passado. E cada civilização manifestou de forma peculiar essa arte.

Apesar de essa evolução ser temporal e espacial ao longo dos séculos, não nos ateremos a ela propriamente dita e sim ao teatro ocidental e mais especificamente ao grego e latino, que é de onde se origina o shakesperiano. E não podemos falar de teatro ocidental sem nos remetermos à sua origem, que procede dos rituais religiosos da Grécia em homenagem ao deus Dioniso. O teatro grego primariamente teve função religiosa; era essencialmente teocrata.

Consideremos, primeiramente, a questão mitológica; a mitologia conta que Zeus, o maior entre os deuses, teve um filho, Dioniso, com uma mortal chamada Sêmele, a quem entregou aos cuidados das ninfas e sátiros do monte Nisa para preservá-lo das

investidas de Hera, esposa de Zeus, que objetivava matá-lo. Ali, o semideus descobriu os prazeres do vinho procedente das videiras que enchiam a gruta onde ele fôra criado. Sob o efeito da bebida, Dioniso, ninfas e sátiros dançavam até caírem desfalecidos. Esse costume foi continuado na Grécia Antiga para se celebrar cada vindima e fertilidade dos solos e os participantes, usando máscaras de bodes – eles acreditavam que os sátiros tivessem essa aparência – dançavam ao som de címbalos. A euforia os fazia passar de um estado mediano, comedido, para o de êxtase absoluto. Transformavam-se em outra pessoa. Essa característica de encarnação de um outro é própria do ator e talvez por isso Dioniso seja a figura mitológica que melhor represente o teatro (BERTHOLD, 2000).

O culto ao “deus do vinho” era acompanhado apenas por um coro (ditirambo popular) de cantores com máscaras até passarem para uma representação de sua vida e morte violenta (encomendada pela esposa ciumenta de Zeus) e chegarem ao ponto de se tornar festivais teatrais. Nasceram as Dionisíacas, em Atenas, patrocinadas pelo Estado, em que a Tragédia, cuja etimologia deriva de *tragos* (bode) e *ode* (canto), teve expressão máxima.

O espetáculo teatral na Grécia Antiga era extremamente comunitário. Uma reunião em que a emoção afluía com grande intensidade porque a espiritualidade estava presente. As pessoas tinham toda a liberdade de externar as opiniões, aprovando ou não as apresentações.

O “papel” de primeiro ator é atribuído a Téspis, vindo de Acária para a Grande Dionisíaca de Psístrato, pois acrescentou ao coro uma voz à parte (respondedor) que dialogava com o condutor do coro que era, geralmente, quem contava a história. Passava-se das monódias (cantos a uma voz) aos episódios, parte essencial da tragédia. Frínico desenvolveu esse papel de investir o ator de maiores responsabilidades no decorrer da apresentação, fazendo com que apresentasse vários papéis.

Como afirmado anteriormente, a arte teatral foi-se desenvolvendo ao longo dos séculos e apresenta como partes do drama dois ramos completamente distintos: a tragédia e a comédia. Os autores geralmente especializavam-se em uma forma e não costumavam misturar os gêneros. Inclusive as apresentações eram feitas em datas diferentes. Enquanto as tragédias eram apresentadas em março nas Grandes Dionisíacas, janeiro era o mês reservado para as comédias, cujos autores competiam nas Lenéias. Uma coisa é

certa: ambas derivam de cultos religiosos dionisíacos, embora à segunda acrescenta-se uma origem pagã.



Imagem 1 — Dioniso em seu carro naval. Pintura sobre Skypós em vaso atíço, c.500 a.C. (Bolonha).

Já a tragédia é definida por Aristóteles como sendo:

A imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTOTELES, 2000).

Realmente, como arte catártica que é, a tragédia tem o poder de “purificar” os sentimentos, segundo acreditam quem a defende. Especialmente a tragédia grega teve proeminentes nomes como, por exemplo, os de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Esses autores foram ganhadores de alguns concursos dramáticos em que se inscreviam com tetralogias (três tragédias e uma peça satírica concludente, cujos mecenas recebiam o nome de corega) conhecidos como *agons*. Grandes nomes do teatro, cada qual trouxe notórias contribuições à arte dramática que sobrevivem até os dias de hoje.

Ésquilo, a quem se credita a mais alta genialidade da dramaturgia antiga, foi o primeiro a criar máscaras que intensificavam as expressões humanas. Além disso, além de atuar em suas peças, as dirigia também. Sua obra principal é *Os Persas*. Suas personagens são vítimas das forças dos deuses, contra quem são impotentes. Essa peça é uma representatividade de que os homens devem se manter humildes e não ultrapassar a medida própria de cada um, pois, se o fizerem, estarão cometendo um mal à divindade e

a si próprios. Em *Os Persas*, o espírito de Dario volta para testificar que a derrota de seu filho Xerxes na batalha de Salamina se deu porque ele excedeu a medida, seu *métron*, e então “quando um homem se aplica à própria perda, os deuses trabalham com ele”, como afirmou Dario.



Imagem 2 — Cena de ‘Os Persas’ de Ésquilo: o fantasma de Dario aparece a Atossa enquanto ela lhe oferece sacrifício. Pintura em vaso (jarro) atíco (Roma, Museu do Vaticano).

As personagens da tragédia arcaica costumavam representar uma tipificação, estereotipada, de uma condição ou situação mais generalizada. Foi com Sófocles que elas foram tratadas de forma mais individualizada. A mais famosa delas, *Édipo Rei*, representa a fatalidade, predestinação ao sofrimento. Essa obra-prima serve como referência aos padrões da dramaturgia moderna. Trata-se de uma tragédia em que a personagem-título não tem como fugir ao destino que lhe foi reservado, embora tente fazê-lo. O que um oráculo havia predito em relação a ele se cumpriu e ele, sem o saber, assassinou o pai, Laio, e casou-se com Jocasta, sua mãe. “Ninguém se considere feliz, se ainda não andou todo o caminho da vida, sem ter sofrido”, é o que declara o coro que encerra a peça.

Já Eurípedes é o mais cético dos grandes autores no tocante ao sobrenatural. Não cria em verdade absoluta, ainda que divina, e questionava tudo, inclusive o governo. Deu mais humanidade às personagens, ao ponto de Sófocles afirmar: “Eu represento os

homens como devem ser, Eurípedes os representa como eles são”. Sua morte marca o fim da era áurea da tragédia antiga.



Imagem 3 — Relevo de Eurípedes: à esquerda, o poeta entrega uma máscara trágica à personificação da skene; à direita, uma estátua de Dioniso (Istambul).

A democracia, como o era em Atenas, favorecia e permitia, como em nenhuma outra época, um outro estilo de arte dramática, contumaz e inquietante, que questionava e criticava, mas, acima de tudo, tinha a intenção de fazer rir: a comédia que, como definiu Aristóteles, “é a imitação de maus costumes”.

A etimologia da palavra comédia provém de *komoidía*, *komos*, uma espécie de folia (existia o *komos* profano e o religioso), e a origem do gênero comédia propriamente dito é um tanto quanto controversa. Os dórios requerem para si essa primazia (com sua comédia estilo farsa, improvisada e grosseiramente cômica), mas não é certo que tenham influenciado a arte ática.

Independente do fato de como tenha surgido a comédia, um nome fulgura entre outros como Crates, Cratino e Eupólide: Aristófanes. Analisando algumas de suas obras é que conseguimos vislumbrar como era feita a divisão estrutural da comédia antiga: havia o prólogo (com influência trágica), o párodo (entrada do cortejo de Dioniso), o ágon (uma das mais importantes partes da ação propriamente dita, que se trata de um debate), a parábase (era uma espécie de conversa entre o coro e o público, à parte da ação, em que

aquele falava em nome do autor a respeito da realidade da *pólis*) e, finalmente, o êxodo, que encerrava a comédia.

Nesse gênero, reiterando-se, ninguém ameaça a supremacia de Aristófanes. Ele reina absoluto. É através de seu acervo que se tem uma visão mais geral da comédia da Grécia. Ele se destacou tanto a ponto de Platão alegar que “As graças, ao procurarem um refúgio indestrutível, encontraram o coração de Aristófanes”. Oscilava entre o lirismo e o grotesco e podia ser considerado mesmo a voz do povo, já que dizia o que se pensava mas não tinha-se a coragem de dizer. Não obstante, era a representatividade realista e humana de uma sociedade cujo retrato não se propôs pintar diferente do que era. Aristófanes sempre se mostrou disposto a criticar a política quando se fazia necessário (e, em sua época, quase sempre era) e nenhum representante saía ileso de seu veneno. Nem mesmo os filósofos escapavam e os sofistas pareciam ser seus preferidos. Era um veemente defensor da democracia e da paz, como se vê em algumas de suas obras, sendo que apenas onze das quarenta que escreveu chegaram até nós.

Dessas, a que mais se destacou, *As Rãs*, foi o ápice da comédia antiga. Nessa peça, Dioniso vai ao Hades a fim de trazer de volta o poeta Eurípedes, já que em Atenas contavam com uma escassez de grandes nomes de poetas trágicos. Além disso, ganha a incumbência de medir valores entre Ésquilo e Eurípedes por meio da obra dos dois. Ésquilo representa a premissa grega de que uma obra deve atender a um fim moral e Eurípedes defende a arte independente de ética e/ou moral. Dioniso se decide pelo primeiro.

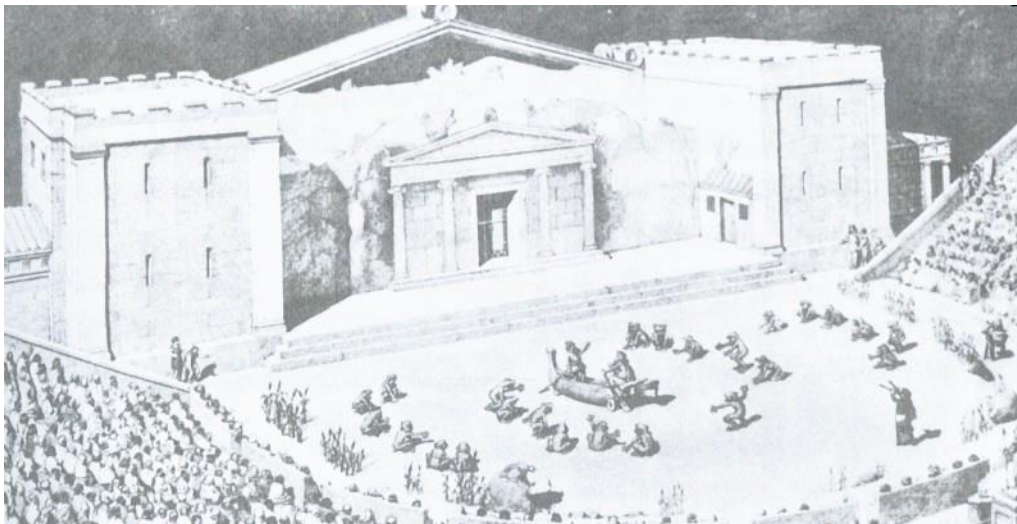


Imagem 4 — Apresentação de ‘As Rãs’, de Aristófanes, no Teatro de Dioniso, 405 a.C. na orchestra. Dioniso é transportado através do pântano num barco a remo com rãs coaxando à sua volta. Reconstrução de H. Bulle e H. Wirsing, c.1950.

O enfraquecimento da democracia em Atenas após a Guerra do Peloponeso (em que Atenas foi derrotada por Esparta) fez com que a comédia tomasse novos rumos e adquirisse um novo aspecto. O povo estava desacreditado e o tom acirrado e provocante a que se propunham as primeiras comédias já não fazia mais sentido. Depois de um curto período de transição denominado Comédia Média, nascia a Comédia Nova ou *Nea*, uma mais madura forma de retratar a sociedade; era uma comédia de costumes bem mais comportada do que a Comédia Antiga e com temáticas bem mais leves (ao contrário do tom político da primeira) como o amor e a família e as personagens eram caracterizadas pela tipificação estereotipada. No que se refere à parte física da Comédia Nova, o coro deixa de existir, atestando o individualismo reinante que substituíra o caráter comunitário dos primeiros tempos.

O autor que mais se destacou nesse período foi Menandro, representante de uma família burguesa ateniense, que serviu como referência aos latinos Plauto e, especialmente, Terêncio, que soube absorver bem a sua obra. Aristófanes de Bizâncio, bibliotecário alexandrino, externou sua admiração pelo autor fazendo o seguinte questionamento: “Ó, Menandro, e tu, Vida, qual dos dois imitou o outro?”. A única peça completa que chegou a nós dessa época é de sua autoria e se chama *Dyskolos* – *O Misanthropo*, e foi apresentada à contemporaneidade por papiros em 1959.

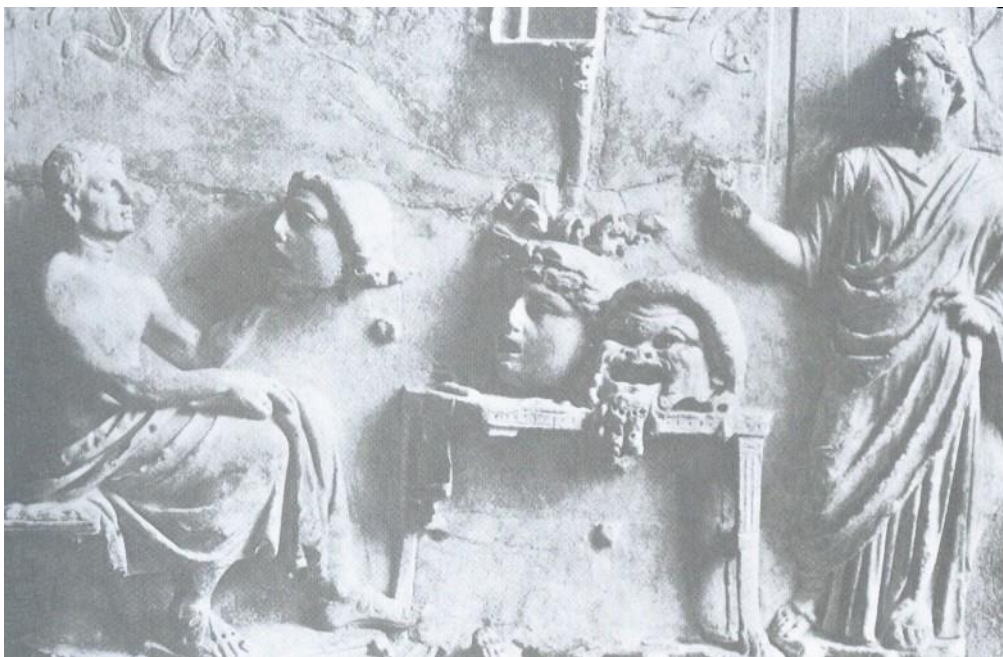


Imagem 5 — Menandro: relevo do poeta segurando uma máscara; à direita, Gliceta ou talvez uma personificação da skene, como no relevo de Eurípedes; séc. III a.C. (Roma, Museo Laterano).

Talvez por ter sido escrita quando o autor ainda era jovem, *O Misanthropo* é uma peça bastante simples. Começa com um prólogo em que o deus Pã, à porta da gruta das ninfas, nos dá uma visão geral do enredo. Trata-se da história de Sóstrato, que pertencia a uma rica família ateniense e se apaixonou por uma camponesa cujo pai, Cnêmon, vivia para maldizer a humanidade. Nem mesmo Mírrina, sua segunda esposa, suportou-lhe a austeridade excessiva e foi morar apenas com Górgias, seu filho do primeiro casamento. Sem coragem de pedir a Cnêmon sua filha em casamento, Sóstrato conta com a ajuda do acaso quando tem a oportunidade de ajudar Górgias a salvar o futuro sogro de um poço. Como gratidão, Cnêmon divide seus bens com os filhos e dá a guarda da mão de sua filha a Górgias, que a concede a Sóstrato, de quem já era amigo.

O fato é que o período das grandes tragédias e comédias gregas se foi junto com o poder unificador das cidades-Estado e da Democracia. Ele não resistiu à independência de Atenas. Nenhum outro momento da história foi tão propício a essa arte quanto a Grécia Antiga.

A civilização latina que sucedeu ao Império Grego não favoreceu o desenvolvimento de uma arte poética e dramática no mínimo, mais rebuscada.

O governo autoritário, violento, brutal, inviabilizou, ao contrário da democracia ateniense, por exemplo, o desenvolvimento de uma arte que pudesse suscitar – porque o teatro tem o poder de fazer questionar – a insubordinação e a revolta contra o poder instituído, e a violência marca a história romana. As poucas manifestações artísticas, consequência do escasso interesse cultural, deram-se por arquétipos, imitações dos gregos. Os romanos trocaram o teatro por pão e circo. Na época imperialista os espetáculos eram excessivamente sanguinários e substituíram a arte dramática e os jogos, a poesia.

A maior contribuição do teatro latino foram as *atelas* – que deram origem à *comedia dell'arte*, importantíssima influência para o teatro de todos os tempos - a despeito de nomes como Plauto, Sêneca e Terêncio, que serviram como referência a um dos grandes nomes do teatro renascentista, Shakespeare.

As *atelas*, cujo nome advém da cidade toscana de Atela, na Campânia, constituem em um tipo de farsa rústica e obscena com diálogo improvisado e máscaras grotescas. As personagens eram representadas por tipos e se tornaram convencionadas, como por exemplo, *Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus* e *Manducus*. As *atelas*, assim como as peças satíricas na Grécia, eram apresentadas após as peças trágicas, como efeito atenuante para a gravidade dos espetáculos. Foram substituídas, em Roma, pelos mimos, mas sobreviveram além do império até a Idade Média.

Quanto aos nomes proeminentes do teatro latino, Plauto, de Úmbria, é o que tem a vida mais desconhecida. Diz-se que em sua juventude iniciou sua carreira teatral representando *atelas*. Sua influência mais direta foi, sem dúvida, a Comédia Nova Ática e, entre seus predecessores, o mais influente foi, como dito anteriormente, Menandro. Dele, adaptou várias peças, dentre as cerca de cento e trinta que escreveu, dando a elas um caráter mais popular. Cerca de vinte chegaram aos dias de hoje. O seu contato direto com o povo, com todas as classes sociais, habilitou-o a delinear muito bem suas personagens e situações costumeiras. Muitos autores beberam de sua fonte, como Molière. O seu *Anfitrião* abriga o *Amphitruo* de Plauto e *O Avaro* vem do protótipo de *Aulularia*. Os *Menaechmi* (*Os Gêmeos*) foram adaptados por Shakespeare em *Comédia dos Erros*, entre outros.

Terêncio, o segundo nome da comédia latina, nasceu em Cartago – onde predominava a cultura da Grécia -, chegou escravo em Roma e, tendo alcançado favor de seu senhor, foi emancipado. O seu refinamento devido à influência grega permitiu que fizesse parte do seleto círculo de Cipião Africano Menor e se refletiu em sua obra que, comparada à de Plauto, era bem mais elitizada. Ela continua sobrevivendo no teatro mundial.

Quanto à Sêneca, diremos que ele se distinguiu em sua época por traduções mais complicadas das tragédias gregas mas, de qualquer forma, foi o que mais influenciou a obra shakesperiana.

E, se é verdade que a arte está de alguma maneira ligada ao poder político/econômico de um povo, a de Roma, que não era tão incentivada quanto na Grécia, definhou com a divisão e descentralização do Império Romano e a arte teatral experimentou um amargo silêncio de quase novecentos anos até a Idade Média.

Na conhecida Idade das Trevas, por uma curiosa ironia (devido ao fato de a Igreja condenar toda forma de representação teatral), o teatro teve genuína influência litúrgica. As cerimônias religiosas, que já tinham conotação dramática, foram se desenvolvendo até se transformarem em drama. Nasceram os Mistérios e as Moralidades, e, da fonte dessas modalidades, beberam grandes autores, como William Shakespeare.

2.3. Shakespeare sob um olhar biográfico

Pode haver poetas que se julguem tão bons quanto Shakespeare, mas poucos podem ser considerados tão enigmáticos. É paradoxal constatar que a vida de um dos maiores dramaturgos que o mundo conheceu desde os gregos permanece para nós envolta em um manto de mistério. Nada há, que se refira a ele, que não seja discutido, contestado, questionado. Isso certamente se deve ao fato de ele ter sido uma pessoa capaz de abrigar uma grande diversidade em si. Se compararmos, porém, sua vida com a de outra pessoa "comum" de sua época, notaremos que a dele é até bem documentada, embora os registros factuais fujam dos parâmetros sensacionalistas e/ou românticos que um idealista poderia esperar.

William Shakespeare nasceu em *Stratford-upon-Avon*, pequena cidade do condado de Warwickshire, aproximadamente a 160 quilômetros a noroeste de Londres, que contava com cerca de 1500 a 2000 habitantes em meados do fim do século XVI. Os registros da paróquia da Santa Trindade de Stratford certificam que a criança, que mais tarde assumiria toda a força de um mito, foi batizada no dia 26 de Abril de 1564. Como era costume, na época, batizarem os bebês três dias após o nascimento, conclui-se que o aniversário do pequeno grande William era o dia 23 de Abril (PARIS, 1992).

Filho de John Shakespeare (que por sua vez era filho de um humilde fazendeiro em Snitterfield), que soube estabelecer-se bem financeiramente como luveiro segundo alguns, curtidor ou agricultor segundo outros e que, além disso, havia feito um ótimo casamento em meados de 1557 com uma das oito filhas de uma família tradicional, Mary Arden, que lhe deu oito filhos, dos quais William era a terceira criança e o primeiro filho homem.

Os negócios de John Shakespeare haviam alcançado ascensão suficiente para lhe permitir aspirar ao serviço público. Sobre os cargos ocupados por ele também divergem os biógrafos, mas, relatam, chegou ao posto equivalente ao de Prefeito da cidade e/ou Juiz de Paz. Mas os tempos áureos durariam até por volta de 1577, quando sua fortuna, sem causas comprovadas, começa a ser comprometida.

O fato é que, aos sete anos de idade, William Shakespeare estava em idade de frequentar a escola. Não existem registros oficiais de que ele tenha frequentado uma, mas, como vinha de uma família proeminente, é cabível acreditar que tenha estudado no liceu local, que era gratuito aos filhos dos cidadãos mais ilustres. A educação era das melhores do país, favorecida pela esclarecida política dos Tudors. Os conteúdos estudados incluíam o latim (com o auxílio da gramática latina de W. Lyli), que era ensinado de forma progressiva, começando-se dos autores e textos mais simples até se chegar aos clássicos, como Plauto, Terêncio, Virgílio, Ovídio, Sêneca, Horácio... Shakespeare faz referência a este último em *Tito Andrônico*:

“Demétrio: Integer vitae scelerisque purus
Non eget Mauri iaculis nec arcu.

Quirão: Esse verso é de Horácio; é conhecido; Há muito tempo que o li na gramática” (*Tito Andrônico*, IV, ii, 84).

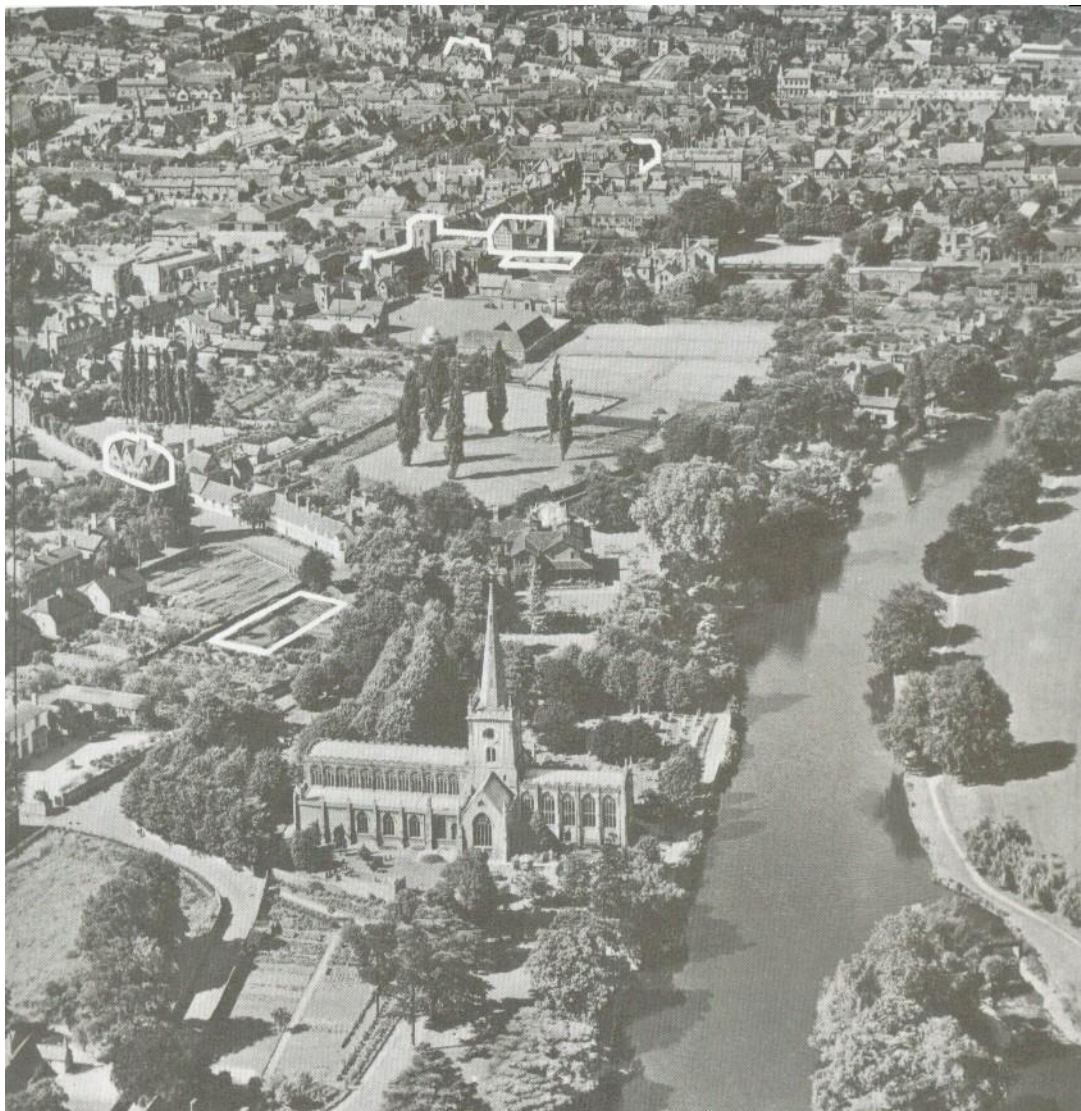


Imagem 6 — Londres, séc. XVI.

A aquisição de todos os outros conhecimentos eruditos também é hipotética, assim como o grego, que, segundo Ben Jonson, era deficiente. A formação acadêmica de Shakespeare foi influenciada por outros preceptores. Ao que parece, o pai de William era um partidário do teatro e sua família era uma apreciadora dessa arte cujas referências serão retomadas em algumas das obras escritas por ele. Nessa época, os atores, que antes eram perseguidos pelas autoridades, estavam autorizados a se organizarem em companhias que prestavam serviços aos aristocratas que, por sua vez, os patrocinavam. Isso leva a crer que uma das influências em sua formação acadêmica tenha sido feita por meio dos atores.

Ainda na época da infância de Shakespeare, a tradição das peças medievais dos mistérios e moralidades era praticada em Coventry - que ficava perto de Stratford - apesar do estado de precariedade em que a arte teatral se encontrava nessa época. De origem litúrgica, esse tipo de espetáculo consistia em apresentações de cenas bíblicas pelos atores/cidadãos das próprias guildas, de acordo com a capacidade de cada um, em cima de *pageants*, que eram palcos rolantes. Não seria audacioso afirmar que esse tipo de drama possa ter também influenciado a sua obra, pois existem semelhanças entre a estrutura de suas tragédias e a dos milagres ou das moralidades.

Como citado anteriormente, por volta de 1577 os negócios de John Shakespeare começam a declinar e faz-se necessário que o filho mais famoso saia da escola para auxiliá-lo, dando margem a diversas conjecturas da imaginação de quem tenha estudado a sua vida sobre as possibilidades de trabalhos desempenhados por ele.

Nesse mesmo ano, Londres contava com dois teatros públicos a céu aberto - O primeiro, *The Theatre*, fora construído por James Burbage no ano anterior ao de *Curtain* - e dois fechados - Os Meninos Cantores, que já se apresentavam ao gosto mais refinado da rainha Elizabeth, haviam alugado um salão do desativado Mosteiro dos Blackfriars; e os Meninos do Coro da Catedral de São Paulo. Mas o teatro em geral carecia de escritores que pudessem abrilhantá-lo. Em um futuro próximo, Shakespeare certamente seria um grande contribuinte mas, enquanto isso não acontecia, ele devia se dedicar em proporções bem menores a seus escritos e também a outros interesses.

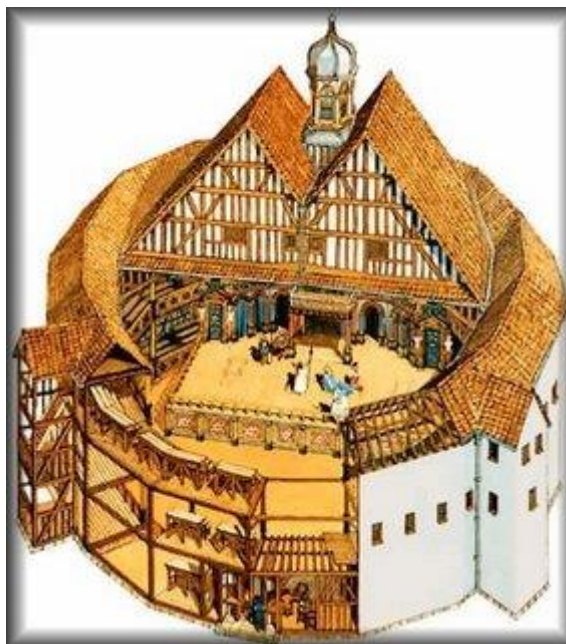


Imagem 7 — *The Theatre* no séc. XVI.

Um desses interesses foi manifestado através de uma licença de casamento encontrada nos registros eclesiásticos de Worcester, entre “William Shagspere e Anne Hathwahy”. A noiva era filha do fazendeiro Richard Hathaway, de Shottery, e era oito anos mais velha do que o noivo, que tinha, então, apenas dezoito anos. Por causa da pouca idade, foi necessária uma permissão especial de seu pai para que o casamento se realizasse. Seis meses após a união nascia a primeira filha do casal – razão pela qual os proclamas foram lidos apenas uma vez ao invés das três vezes tradicionais –, Susanna, em 26 de maio de 1583. Dois anos mais tarde a família se completaria com a chegada do casal de gêmeos Hamnet e Judith. Alguns teóricos acreditam serem autobiográficos os seguintes versos de *Sonho de uma noite de verão*:

“Lisandro: O verdadeiro amor nunca seguiu um curso fácil.
 Às vezes tem sido a diferença de linhagem...
 Ou então mal unido pela diferença das idades –
 Hermia: Oh, desgraça! Unir a velhice com a juventude!” (ROZAKIS, 2002, p. 6)

Os anos que se seguiram ao nascimento dos últimos filhos ficaram obscuros na história, embora hipóteses não faltassem para justificar a saída de William Shakespeare de Stratford rumo a Londres no ano de 1587. Uma bastante difundida é a de que ele havia fugido de sua terra natal por haver, ilicitamente, caçado veados nas terras de Sir Thomas Lucy, de Charlecote. Outras versões difundem que ele trabalhou como professor em uma escola rural ou guardou cavalos nas portas dos teatros. Alguns garantem que ele foi

expedicionário nos Países Baixos ou, ainda, teria ido conhecer a Itália, país que mais tarde ele retrataria tão bem em sua obra. A mais aceitável, porém, é a de que ele não havia conseguido suportar a monotonia da vida conjugal, ou o tipo de vida a que estava fadado.

Mas a despeito de todas as hipóteses, o fato é que em 1592 Shakespeare já desfrutava de um evidente prestígio na vida artística londrina a tal ponto de despertar comentários às vezes não muito agraciáveis. Um dos seus críticos mais contundentes foi Robert Greene, que havia sido um proeminente escritor, autor de *Friar Bacon and friar Bungay*, e que havia escrito por um tempo para a companhia da Rainha e encontrava-se, então, em um decadente estágio final de sua vida. Agonizante, escreve a seus últimos amigos dramaturgos advertindo-os contra os atores, ingratos, e especialmente contra um: “... um corvo arrivista, enfeitado com nossas plumas, que com seu *coração de tigre envolto na pele de um ator*, acredita ser tão capaz quanto os melhores de nós, de fazer versos bombásticos, um verdadeiro *Johannes factotum*, que se imagina o único *sacode-cenas* do país” (PARIS, 1992, p. 38).

Shake-scene. A referência a Shakespeare é explícita. A frase em destaque é uma alusão a um verso de ‘Henrique VI’, cuja autoria é questionada, sendo Shakespeare acusado de plagiário de seus contemporâneos. Independente disso, o seu talento é reconhecido inclusive por seus críticos: “*Johannes factotum*”, ou faz-tudo, e “capaz... de fazer versos bombásticos”. Seis meses depois o poema “Vênus e Adônis” era impresso por Richard Field.

Richard Field, teoricamente, havia sido quem abria as portas de Londres à Shakespeare no ano de sua chegada à cidade. Colega de infância do aspirante a escritor, Field havia herdado uma gráfica de seu ex-padrão francês Thomas Vautrollier, e assim pôde imprimir a primeira obra assinada por William Shakespeare, “Vênus e Adônis”, que foi dedicada a Henry Wriothesley, conde de Southampton, com a segunda intenção de se conseguir as graças, uma espécie de patrocínio de tão influente e bem sucedido jovem. O sucesso do soneto foi tão grande que no ano seguinte saía das prensas de seu amigo uma nova peça chamada “O Rapto de Lucrecia”, com uma dedicatória ainda mais entusiasmada ao protetor:

“Ao honorabilíssimo Henry Wriothesley,

Conde de Southampton e barão de Titchfield.

A afeição que dedico a Vossa Senhoria é sem fim; do qual este panfleto, sem começo, não é mais que parte insignificante. A garantia que tenho de vossa honrosa predisposição, não o valor de minhas despreparadas linhas, garante-lhes a aceitação. O que já fiz é vosso; o que tenho por fazer é vosso; sendo parte de tudo o que tenho, devotadamente vosso. Fora maior meu valor, meu dever mostrar-se-ia maior; entretanto, tal como é, ele é ligado a Vossa Senhoria, a quem desejo longa vida, prolongada ainda pela felicidade.

De Vossa Senhoria, com toda devoção

William Shakespeare”.

Era comum na sociedade elisabetana o favoritismo não gratuito. Shakespeare parece não ter aberto mão desse conveniente artifício. Especulações à parte, quinze anos depois da primeira publicação, os Sonetos foram novamente impressos, ao que parece, contra a vontade do autor. Os temas – amores roubados, infidelidade, perdão, desilusão – parecem sugerir um caráter intimista e pessoal, o que gera questionamentos somados ao fato de que Thomas Thorpe, o editor plagiário da obra, havia acrescentado à versão uma nova e misteriosa dedicatória a “W.H”. Ela deu margem a inúmeras possibilidades sobre quem seria o homenageado, sendo a mais plausível a de que seria o mesmo Henry Wriothesley, cujas iniciais haviam sido invertidas. E quanto às demais polêmicas personagens? Também muitos são os candidatos a elas.

Porém, voltando à época da primeira publicação de “Vênus e Adônis”, o ano que deveria consagrá-lo foi também o marcado pela inclemente peste bulbônica. A “Peste Negra”, como ficou conhecida, fez inúmeras vítimas no seu auge e, por causa dela, os teatros foram fechados, obrigando as companhias de atores a fazerem excursões bem modestas pelo interior. Nesse ínterim, Shakespeare se dedicou a escrever poesia lírica, sonetos e peças mais leves, possivelmente influenciado por um tranquilo período pelo qual passava. Ele se afirmaria definitivamente como dramaturgo na reabertura dos teatros. Nessa ocasião, viria a se unir à companhia “Os Homens do Camerlengo”, onde presenteou os expectadores com o seu talento tanto como ator quanto como autor, e com quem ficaria até o fim da carreira.

Os anos que se seguiram à reabertura dos teatros foram bastante produtivos para o escritor. Tanto que um contemporâneo seu, o crítico Francis Meres, vê nele o maior

nome do teatro inglês: “Como Plauto e Sêneca, entre os latinos, são julgados os melhores na comédia e na tragédia, assim Shakespeare, entre os ingleses, é o mais excelente nesses dois gêneros dramáticos” (PARIS, 1982, p. 47).

Shakespeare teve o privilégio de viver bem da arte que o consagrou. E foi uma exceção à regra de Greene, que via nos poetas um arquétipo de homem perdulário e pródigo, “nascido para enriquecer os taberneiros e fazer de si um mendigo”. Ao contrário, o dramaturgo parece ter sabido administrar bem o seu dinheiro a tal ponto de poder proporcionar ao pai a honra de possuir um brasão, um símbolo de status elizabetano, que havia sido requerido por John Shakespeare alguns anos antes. O brasão foi concedido pelo Colégio Heráldico e tinha por inscrição a frase: *Non Sans Droit* – “Não sem direito”.

Além disso, comprou *New Place*, a segunda melhor casa em sua cidade natal, uma enorme propriedade com pomares, celeiros e jardins e investiu bem em outros imóveis. Dentre eles, talvez o mais proveitoso para a sua carreira de ator e dramaturgo tenha sido, sem dúvida, *The Globe*, um dos mais importantes teatros londrinos do qual Shakespeare foi um dos fundadores e sócios. A metade das quotas ficou com os irmãos Burbage, Richard e Cuthbert – filhos de James Burbage, fundador do *The Theatre*, do qual foi utilizada uma parte da madeira na construção do novo empreendimento – e as outras cinco foram divididas entre cinco integrantes da companhia, sendo Shakespeare um deles.

Todavia, um triste fato ocorrido em sua vida veio como que contrapor a toda bem-aventurança de sua vida profissional. Aos onze anos, o único filho de Shakespeare, Hamnet, morre em Stratford. É impossível sabermos quais efeitos esse acontecimento podem ter causado em sua pessoa e em sua obra. Alguns teóricos julgam não ser possível ler “Rei João” sem encontrar vestígios de uma analogia pessoal:

“A dor substitui meu filho ausente!
Se deita em seu leito e passeia comigo.
Me olha com seus lindos olhos, repete suas palavras,
Me faz lembrar de todas as suas vidas,
Veste suas roupas.
Tenho razão para amar minha dor!” (ROZAKIS, 2002, p. 8)

A morte de Hamnet pode ter sido uma rica fonte para a crítica biográfica, que procura explicar elementos da obra através da vida do autor. Outros críticos, não tão incisivos, percebem apenas um amadurecimento na escrita de Shakespeare, que passou a ser, segundo eles, mais realista e menos rebuscada, próxima do cotidiano.



Imagem 8 — O teatro “The Globe” em Londres, considerado o coração da Londres Shakesperiana.

E por falar nele, o cotidiano, ele sempre foi retratado pelo teatro como forma de emprestar realismo a essa forma artística, causando, assim, grandes impressões sobre as pessoas. Em contrapartida, elas sempre puderam se valer dessa arte como forma partidarista para convencer de algo que se quisesse defender. Foi o que fez o Conde de Essex, e parece não ter tido dúvidas ao fazê-lo. O “favorito” da rainha Elizabeth, que a havia persuadido a enviá-lo à Irlanda para tentar conter a revolta, não retornou com a “revolta espetada em sua espada”, como esperavam os versos de Henrique V. O traidor tentou usar o teatro para ajudá-lo em sua conspiração para depor a soberana. Comprou, por quarenta xelins, uma apresentação extra de Ricardo II cujo enredo, acreditava, favorecia os usurpadores. Não obtiveram o apoio esperado do povo e, dias depois, o Conde era decapitado. A companhia teatral que fora usada no lastimável intento foi perdoada e na mesma semana se apresentava na corte.

A partir desse episódio o reinado de Elizabeth começou a declinar. Sua estrela começa a se apagar, até que se apaga, definitivamente, em um dia de março do ano de 1603. O substituto seria Jaime VI da Escócia, que se tornou Jaime I da Inglaterra e estava longe de ostentar o brilho e a glória de quem o antecederam no trono. Além disso, fez questão de recompensar os que, de alguma forma, se declaravam contra o reinado anterior. Ou os que não foram devidamente reconhecidos. Como os “Homens do Camerlengo”, que se tornaram “Os Homens do Rei”, Companhia que mais atuou na Corte e da qual Shakespeare faria parte ou estaria ligado até o fim de seus dias. Como ator, atuava cada vez menos – assim como não se sabe a data de sua estreia, desconhece-se o dia preciso em que deixou de atuar. Quanto à escrita, se aprimorava cada vez mais. E cada vez mais, com o passar dos anos, perde o entusiasmo pela grande cidade e passa, com mais frequência, a se dividir entre Londres e Stratford.

Nos anos que antecederam a sua morte, passa a desfrutar da serenidade da vida no interior. Quando o *The Globe* é incendiado, em uma fatídica noite de apresentação, é possível que ele já tenha fixado moradia em sua cidade natal. Até que, poucos meses antes de morrer, faz o seu testamento e, no mesmo dia em que veio ao mundo, o ciclo se fechou, como cabem os versos de Júlio César:

Neste dia eu nasci; fechou-se o círculo.
E onde comecei, hei de acabar;
A minha vida agora já ocorreu (*Júlio César*, V, iii, 23).

A data do aniversário de seu nascimento é o mesmo do de sua morte. Não se sabe ao certo o motivo desta – quase todos os aspectos da vida do autor foram controversos – mas o ciclo foi completo. Ficaram as suas obras. E isso não é pouco. A escrita denuncia, ainda que pouco, a personalidade, a alma do autor. E através das suas grandiosas criações temos acesso à diversidade shakesperiana, mesmo porque, o que possuímos de sua história biográfica não é muito. O que não importa. A sua obra fala por si.

2.3.1. *The Taming of the Shrew* – Sob um olhar literário

Difícilmente alguma manifestação artística representaria melhor a complexidade da Renascença quanto o teatro de Shakespeare. Ele soube como poucos representar toda a tragédia moral de uma época e, pela qualidade de sua obra, tornou-se atemporal. Poucos autores foram tão traduzidos, adaptados, lidos quanto ele, atestando-se, assim, a relevância dos seus temas. Shakespeare cabe em todas as épocas e especialmente o século XX foi abundantemente agraciado com representações do Bardo. Suas peças foram montadas em larga escala, seus textos adaptados e/ou traduzidos.

Alguns críticos preferem dividir a obra de Shakespeare por gêneros: cômico, trágico e histórico. Essa divisão delimitaria muito cada peça e até o gênio do autor, pois há que se considerar que ele foi capaz de escrever os três paralelamente. Outros teóricos consideram, inclusive, *A Megera Domada* (a obra escolhida para ser trabalhada nesta pesquisa) como tragicomédia. Talvez isso se deva ao fato de que, na Antiguidade Clássica, era comum, na apresentação de uma tragédia, oferecer ao público um alívio cômico para atenuar os efeitos causados por esse tipo de drama. Por outro lado, para contrapor as comédias, introduziam-se efeitos mais densos nas peças. Nesse sentido, é difícil identificar tal antítese na peça citada acima visto tratar-se de uma obra bem amena; uma comédia de costumes que, bem ao modo da Comédia Nova Ática, registra fatos do cotidiano.

Como falar de cronologia na obra shakesperiana é algo bem divergente e longe de ser preciso, não podemos oferecer uma data exata de quando essa comédia foi escrita, mas especula-se datar de entre 1593 a 1595. Época chamada de “Período de Experiência”, em que o autor criou obras mais leves, embora também conste desse período a tragédia *Romeu e Julieta*.

A peça escolhida para análise é dividida em cinco atos antecedidos por um prólogo, somando-se ao todo quatorze cenas. Por se tratar de uma obra teatral, a ação acontece e nos é passada através do diálogo entre as personagens, desaparecendo a figura do narrador e restando os marcadores de cenas. Vale lembrar que o autor escrevia os seus textos para serem encenados, sem a preocupação de publicação.

Shakespeare fez uso do recurso da metalinguagem, ou seja, um tipo de linguagem que fala dela própria, porque no prólogo encontramos uma peça sendo encenada dentro de outra. Nessa “introdução”, um *lord*, para satisfazer à sua espirituosidade, veste a um bêbado, Cristóvão Sly, com roupas nobres para conferir se consegue fazê-lo esquecer sua condição. Convencido Sly de que pertence à nobreza, é convidado a assistir a uma peça e é quando *A Megera Domada* se inicia realmente. Não é fácil descobrir a razão de ser desse prólogo, já que nenhuma de suas personagens é retomada ao final da peça e ele está totalmente à parte da história, solto. Conjecturas são permitidas e a que nos atrevemos considerar é a de que Shakespeare queria apenas nos remeter aos costumes elisabetanos, nos quais era comum os nobres assistirem a espetáculos feitos por trupes ou companhias de atores em seus palácios.

O tema central dessa comédia específica é a guerra dos sexos que já era comum no século XVII. A história se passa em Pádua, “mãe das artes”, uma proeminente cidade da Itália. Nela mora Batista Minola, um fidalgo pai de duas filhas. A mais nova, Bianca, tem vários pretendentes, mas o pai não quer que ela se case antes da irmã mais velha, Catarina (segundo os padrões ingleses renascentistas, se a irmã mais nova se casasse antes da mais velha, esta deveria, para evitar os horrores a que eram acometidas as solteiras, dançar com os pés descalços nas bodas da irmã). O problema maior é que ela é uma megera e lhe falta quem se disponha a lhe fazer a corte. O único disposto a fazer isso, incentivado pelos pretendentes de Bianca, é Petróquio, um jovem de Verona que, atraído pelo dote oferecido por Batista, se aventura a domar a fera.

Petróquio é ambicioso e acha conveniente a proposta que lhe fazem dois propensos ao coração de Bianca, Hortênsio e Grêmio, que concordam em baixar a guarda temporariamente na disputa pela mesma mulher e unem forças para conseguirem um casamento para Catarina, empecilho maior à liberação de Bianca, pois Batista pretende, como bem observou Grêmio, “enjaular” a sua filha caçula até casar a mais velha. Não obstante, ele se mostra disposto a arranjar professores particulares de música e literatura para Bianca e são apresentados para o cargo Hortênsio e Lucêncio por Petróquio e Grêmio, respectivamente.

Lucêncio é outro pretendente, vindo de Pisa, que se apaixona à primeira vista por Bianca e que, autodeposto de sua nobre condição, confere a Trâmio, seu acompanhante,

a missão de se passar por ele, enquanto se empenha na disputa por sua “Minerva”, como ele a chama quando a vê pela primeira vez.

Petrúquio trata logo de acertar os trâmites do casamento com o futuro sogro. Acertado o noivado – que se deu conforme os costumes submetidos às leis da igreja anglicana – com um aperto de mão, o noivo manifesta sua intenção de se casar no domingo seguinte, o que era perfeitamente cabível no século XVII.

Inicia-se uma sucessiva troca de “carinhosas” expressões entre os noivos. Petrúquio, ironicamente, exalta de maneira contínua a meiguice inexistente de Catarina, enquanto esta revida com, no mínimo, grosserias. Ele a surpreende pela perseverança e se revela distinto de todos os outros homens que ela conheceu.

Enquanto isso, Trâmio, disfarçado de Lucêncio, sobrepuja os outros concorrentes e ganha a preferência de Batista (o querer do pai na época renascentista era o que bastava para a realização de um casamento em detrimento da vontade da filha) pelos bens financeiros que apresenta. Batista exige conhecer o pai de Lucêncio e Trâmio consegue um pai fictício.

Nesse ínterim, chega o dia das bodas de Catarina; o noivo se atrasa consideravelmente e chega trajando farrapos. É o início de uma trajetória para se provar quem é que está no comando da situação. O casamento é uma cena à parte. Dentre outras excentricidades protagonizadas por Petrúquio, a taça de vinho, que deveria tradicionalmente ser bebida pelos noivos, é jogada no padre. Como parte do processo de “domesticação”, Petrúquio proíbe a esposa de participar da festa do próprio casamento. É o clímax da trama, o elemento detonador da ação, que até então se apresentava linear.

Batista é convencido pelo falso Vicêncio, o suposto pai de Lucêncio, e acerta o casamento de Trâmio (disfarçado do amigo) e Bianca, mas esta se casa secretamente com o Lucêncio verdadeiro.

No último ato, o desfecho da história acontece com uma grande festa, onde esclarecimentos são feitos e podemos verificar a transformação (ou não) de Catarina.

A obra de Shakespeare é amplamente polifônica. Nela podemos distinguir outras vozes que influenciaram sua escrita. Esse fato não é incomum porque todo texto é resultado de impressões prévias que são acumuladas no decorrer de toda a existência. Assim como

os dramaturgos latinos, e especificamente Sêneca, foram uma referência para o Bardo em especial ao que se refere ao drama trágico, também reconhece-se a voz de Menandro na comédia shakesperiana. E, como esse seu antecessor (que por sua vez também foi influenciado por outros que o precederam), Shakespeare emprestou leveza às suas comédias de costumes e temas sem grandes pretensões. Também criou arquétipos. E, se a comédia é uma excelente forma de representação de uma sociedade, a Inglaterra da rainha Elizabeth oferecia grandes subsídios para que essa fosse bem representada.

Batista Minola, por exemplo, representa a nova classe surgida na época dos Tudors: a burguesia, com a qual a nobreza se via obrigada a conviver. Os burgueses foram o resultado de um considerável desenvolvimento pelo qual passou a Inglaterra nesses tempos. A indústria se ampliava e a economia passava de um estágio urbano para o nacional. O transporte, principalmente o naval, favorecia a expansão do comércio, e o casamento na Inglaterra Renascentista era um tipo de comércio do qual as filhas (que eram uma espécie de produto negociado) não podiam participar.

O pretendente era preferido conforme as posses que tinha a oferecer. Podemos verificar isso na passagem em que Grêmio e Trâmio – disfarçado de Lucêncio – fazem uma exposição propositada do que possuem para impressionar o pretendido futuro sogro. Batista começa por ratificar o que foi dito a respeito de negociação com assuntos matrimoniais: “Contenham-se, cavalheiros, eu decido a questão. O que importa são os atos; aquele dos dois que garantir dote maior, terá o amor de Bianca.” Como se o amor pudesse ser vendido, segue-se a essa fala um empenho por parte dos dois pretendentes em fazer uma melhor oferta; o que não soava estranho para a época, pois o caráter mercantilista que se conotava ao casamento era comum.

Lucêncio, que aparece na primeira cena do primeiro ato e se encanta por Bianca à primeira vista, é o esteriótipo do homem da Renascença, cosmopolita e preocupado com as ciências em geral. Estavam em alta o humanismo, a sabedoria e os estudos, e Pádua, “mãe das artes” como ele mesmo a definiu, era o local propício para o seu intento de alargar sua virtude com a filosofia.

Petrúquio é a representação da busca pela fortuna e, como ele próprio fala a seu amigo Hortênsio, quando indagado sobre os motivos que o levaram a Pádua:

O vento que espalha os jovens pelo mundo em busca de fortuna fora da própria terra, onde não há mais o que aprender. Em resumo, velho Hortênsio, eis o que há comigo: Antônio, meu pai, acaba de morrer. Atirei-me, então, em meio ao caos, decidido a casar do melhor modo e prosperar o mais possível. Tenho dinheiro na bolsa e bens na pátria. Resolvi viajar e ver o mundo (*A Megera Domada*, I, ii, 35).

A expansão das fronteiras, em todos os sentidos, alargava as possibilidades. Alguns dos homens da sociedade elisabetana tinham uma realidade ampla e o seu conceito era universal. Tratamos do homem inglês porque apesar de a história se passar na Itália, o espaço social que é retratado nela é o da Inglaterra Renascentista e esse espaço nos remete a outra característica da sociedade retratada nele: o patriarcalismo, do qual Petríquio também é um legítimo representante. Embora o homem da Renascença seja cosmopolita, ele é dominador (no sentido pejorativo de dominação sobre as mulheres), machista e reina soberano sobre a vontade das mulheres, que deviam ser submissas. Contudo, vale atentar para a presença de ironia e crítica no texto shakespeariano em relação ao ‘homem da renascença’.

Bianca é o exemplo de como as mulheres deveriam ser no contexto histórico-cultural em que é escrita a peça. Uma mulher que nunca deveria manifestar sua vontade e aceitar, com submissão, a que fosse imposta pelo pai, em primeira instância, e depois pelo marido, a quem era transferida a sua posse. O domínio dessa mulher moldada pela sociedade patriarcal apenas mudava de parentesco, por isso, uma noiva deveria contar com extrema discrição, além das virtudes domésticas para agradar a um homem. Lucêncio vê isso na filha mais nova de Batista logo no primeiro ato: “No silêncio da outra vejo, porém, o comportamento gentil de uma donzela, cheia de recato”. Bianca era submissa (pelo menos aparentava) e ganhava, com isso, a predileção de seu pai e dos homens; ao contrário de sua irmã, Catarina.

Não despropositadamente, deixamos a análise da personagem-título por último. Pela complexidade que ela apresenta na trama, mereceria um capítulo à parte. Ao contrário das demais personagens, que se mantêm com um comportamento linear durante toda a peça, Catarina sofre uma transformação, uma reviravolta em sua composição, ainda que a mudança aparente seja convenientemente aceita por ela. Ela é a tipificação da megera, uma mulher que era comum na época de Shakespeare, que subvertia a ordem natural das coisas (que seria a aceitação, via de regra, do domínio do homem sobre a mulher) e lutava contra um sistema que considerava injusto. Usava como arma sua língua ferina e a violência quando necessário para proteção.

Petrúquio é o seu oponente mais direto por ser o intentor de sanar a sua subversão. Ele quer enquadrá-la nos moldes do que era convenientemente aceitável para os padrões da época. As outras personagens são apenas coadjuvantes, cabendo a Grúmio (criado de Petrúquio) e a Trâmio os papéis de *clowns*, tipos atrapalhados constantes na obra shakesperiana.

O desfecho da obra, onde Catarina faz um inflamado discurso em favor da submissão das mulheres demonstrando ter sido domada pelo marido, nos faz questionar a realidade dessa atitude. Várias conclusões podem ser tomadas e a que escolhemos é a de uma inteligente e conveniente falsa dominação por parte de Catarina. Ela permite que Petrúquio pense que manda quando é ela que o faz.

Segundo Anna Stegh Camati, Shakespeare, sendo sensível para captar as inquietações do período em que viveu, mostra simpatia pelas mulheres que expressavam seu descontentamento através do travestimento, prática usada para subverter a autoridade constituída.

Apesar de que algumas personagens das comédias proferem discursos misóginos, percebe-se o distanciamento do autor. Shakespeare, por meio da recriação da convenção do travestimento, de certa maneira, solapava e enfraquecia os preconceitos contra a mulher. Ao mostrar a teatralidade e performatividade dos comportamentos sociais, seus textos levantam questionamentos que revelam uma estrutura de poder patriarcal sob pressão. Mostra que muitas mulheres, longe de serem subservientes, tinham seus próprios meios de subversão e mecanismos de poder apesar das opressões do sistema (CAMATI, 2009, p. 296).

Para revelar as contradições do discurso patriarcal, o bardo usa astutamente o duplo disfarce como arma poderosa para evidenciar as questões de gênero e poder no cotidiano. Por meio do travestimento, o autor proporciona uma mistura de identidades que subverte a visão patriarcal que diminui a mulher.

Não obstante, no tempo dele, o teatro era uma instituição política, uma forma de se questionar as convenções e valores instituídos. Seus textos, não destituídos de teor ideológico, muito pelo contrário, refletiam sobre diversas questões, embora ele tivesse consciência de não ser conveniente expor abertamente posicionamentos anti-hegemônicos, deixando apenas veladas motivações das personagens. Exímio observador da matéria humana, Shakespeare “revelou as chaves ocultas de nosso comportamento, o hiato que existe entre comportamento explícito e motivação mascarada” (CAMATI, 2009, p.288). As máscaras sociais são latentes em sua obra. Nas comédias encontram-se

subentendidas muitas possibilidades de problematização das convenções tradicionais, inclusive a capacidade das mulheres de desafiar imposições limítrofes impostas a elas pelo sistema vigente.

O ponto de vista de um escritor, construído pelo seu tempo, interfere na narrativa, ainda que subjetivamente, e reflete a realidade de sua geração. Mas, vale reafirmar, a obra shakesperiana cabe em todas as épocas e a temática de *A Megera Domada*, por ser universal, é contemporânea, mesmo levando-se em consideração que cada leitor tem uma expectativa diferente em relação a um texto, em cada época. Shakespeare pode ser atemporal por isso; ele oferece subsídios para atender às expectativas dos leitores, em qualquer tempo.

2.3.2. A Megera Domada sob olhares diversos

Todo texto (consideremos texto em um sentido mais amplo, que não se detém a um simples código verbal oral ou escrito) é o resultado de vários discursos pré-concebidos que geram uma grande teia intertextual e, como já visto, todo texto é transtextual – a transtextualidade pressupõe uma intertextualidade mais abrangente. Ele não existe sozinho. Todo texto sofre inferências de outros, sejam elas mais restritas ou mais abrangentes, mas não se pode negá-las. E, assim como Shakespeare bebeu da fonte de Sêneca, este, certamente, se inspirou em outras fontes, mais especificamente nas tragédias gregas que, por sua vez, nasceram de linguagens predecessoras a elas.

Linguagens. É ao estudo delas e da relação entre elas que se propõe a semiótica. E é esta ciência que torna possível um texto ser lido em uma linguagem totalmente diferente da que estava proposta originariamente. Essa possibilidade é fascinante, principalmente se considerarmos que as linguagens são um instrumento imprescindível da comunicação e dos sentidos e elas estão em toda parte: na música, no cinema, teatro, no nosso corpo, enfim, em todo lugar. Quando falamos de linguagem não nos limitamos à escrita e à fala somente e, quando tratamos da mudança de uma para outra, não se trata apenas de

tradução literal; trata-se também de transposição, que é uma tradução mais complexa e que exemplificaremos mais adiante.

Sabemos que uma das práticas transtextuais mais comuns é, certamente, a tradução. Vale especificar de qual se trata, visto existir mais de um tipo dessa prática. A mais comum é a tradução literal, citada acima, que consiste na passagem de um texto de uma língua para outra. Em se tratando de tradução linguística, sempre há a possibilidade, na linguagem para a qual se traduz, de uma tradução do texto fonte (hipotexto), embora se corra o risco de se perder o sentido dele. É mais complicado manter a unicidade do texto fonte quando se traduz para uma língua carente de categorias encontradas naquele. Se alguma expressão não existe na língua (gem) a ser traduzida, são utilizados recursos lexicais que facilitam a interpretação. Como exemplo desse caso podemos citar o próprio título da obra *A Megera Domada* em inglês: *The Taming of the Shrew*. *Shrew* era um animal comum na Inglaterra elizabetana, semelhante a um camundongo, que, acreditava-se, tinha o poder de envenenar gado e crianças. O termo virou sinônimo de megera que, por sua vez, era sinônimo de mulher agressiva e/ou insubmissa, por não haver tradução literal em português.

Em uma tradução, embora se pretenda manter a “fidelidade” à obra original, deve-se adequar a linguagem de forma a não se perder esse respeito e ao mesmo tempo reverenciar-se o leitor a que for dirigido o texto – assegurando-se a compreensão de quem lê -, mudando-se a letra quando necessário para captar melhor o sentido do texto e manter o estilo do autor. Não é uma tarefa simples e pode apresentar variações se considerarmos mais de um tradutor. Millôr Fernandes pondera, na introdução de sua tradução de *A Megera Domada* para o português:

(...) Considero a tradução a mais difícil das empreitadas intelectuais. É mais difícil mesmo do que criar originais, embora, claro, não tão importante. (...) As traduções, quase sem exceção (e não falo só do Brasil), têm tanto a ver com o original quanto uma filha tem a ver com o pai ou um filho a ver com a mãe. Lembram, no todo, o de onde saíram, mas, pra começo de conversa, adquirem como que um outro sexo. (...) Não se pode traduzir sem ter o mais absoluto respeito pelo original e, paradoxalmente, sem o atrevimento ocasional de desrespeitar a *letra* do original exatamente para lhe captar melhor o espírito. Não se pode traduzir sem o mais amplo conhecimento da língua traduzida mas, acima de tudo, sem o fácil domínio da língua para a qual se traduz. Não se pode traduzir sem cultura e, também, contraditoriamente, não se pode traduzir quando se é um erudito, profissional utilíssimo pelas informações que nos presta – que seria de nós sem os eruditos em Shakespeare? - mas cuja tendência fatal é empalhar a borboleta. Não se pode traduzir sem intuição. (...) Não se pode traduzir sem dignidade (*apud* SHAKESPEARE, 2002, p. 6-7).

Todos esses cuidados e precauções tiveram, por exemplo, o próprio Millôr Fernandes e Carlos Alberto Nunes ao traduzirem “A Megera Domada” para o português, cada qual segundo o seu próprio estilo refletido pela cultura e conhecimento de cada um. Obviamente isso implica em distinções às vezes mais evidentes e em outras imperceptíveis. Tomemos alguns exemplos nas duas traduções.

Logo na primeira cena do prólogo, em frente a uma cervejaria, a personagem Sly, bêbado, diz para a estalajadeira (ou hospedeira, conforme a tradução): “-Deixai o mundo girar. Cessa!”. Esta última palavra foi mantida no original pelo tradutor Carlos Alberto Nunes e, escrita em português, passa despercebida pelo leitor. Já na versão de Millôr Fernandes, lemos “Estanca!” que, estranha *a priori*, “conserva a graça de ‘cessa’ do texto inglês”, segundo o próprio tradutor.

Até mesmo a transposição de frases pode mudar o efeito causado em um texto. Millôr Fernandes transpõe a antepenúltima frase da obra original para o final por considerá-la “definitivamente conclusiva”. O nome pelo qual Petróquio chama Catarina (Quetinha e Cata, segundo Carlos Alberto Nunes e Millôr Fernandes, respectivamente) é outro exemplo das diversas possibilidades que uma tradução permite, assim como a opção por se traduzir ou não nomes pessoais.

Esses são alguns exemplos que levam a crer que Carlos Alberto Nunes mantém uma fidelidade maior ao texto original no que se refere à formalidade. Mas se avaliarmos fidelidade em uma definição mais ampla, a ousadia de Millôr Fernandes faz com que o texto se aproxime mais do leitor, permitindo uma maior identificação. E, se texto pode ser visto como uma forma de comunicação que possibilita uma interação entre emissor e um ou mais receptores, sendo que o sentido produzido por essa mensagem dependerá da situação comunicativa ou contexto situacional, pode-se dizer que Millôr Fernandes traduza de forma mais fiel.

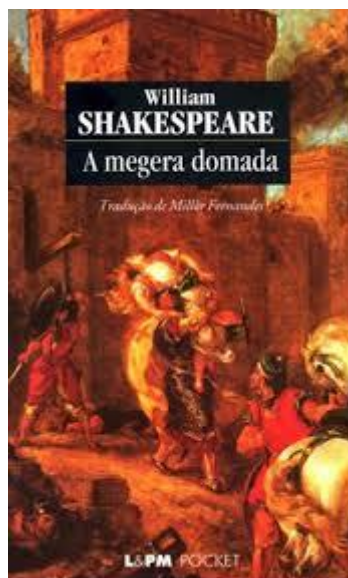


Imagem 9 — Capa da edição de “A Megera Domada”, traduzida por Millôr Fernandes.

Mas, assim como o conceito de originalidade absoluta é questionado e questionável em um texto, a fidelidade ao texto “original” em uma tradução ou adaptação é relativa. Em uma adaptação essa relativização é ainda mais latente porque deve-se levar em consideração todo um contexto para o qual a obra será adaptada. Ainda tratando-se de “A Megera Domada”- comédia de costumes escrita por Shakespeare por volta de 1593/1594 -, consideremos a adaptação feita para o cinema no filme “10 coisas que eu odeio em você”.

Trata-se de uma Transposição, ou seja, uma transformação simples que consiste, basicamente, em trazer a ação de *A Megera Domada* para a América do século XX. O diretor diz a mesma coisa do texto fonte de outra forma e existe uma relação de proximidade entre as personagens e a ação propriamente dita.



Imagem 10 — Capa de divulgação do filme “10 coisas que eu odeio em você”, do diretor Gil Junger, ano 1999.

O tema central é mantido: a guerra dos sexos tão presente no século XVII quanto nos dias de hoje e muito bem tratada por Shakespeare. As personagens também mantêm a mesma base, embora, é claro, as atitudes e comportamentos se modifiquem, variando devido à diversidade de épocas e costumes. O Petróquio do filme, por exemplo, é um *bad boy* que, apesar de manter características da personagem da peça (como o amor por Catarina, por exemplo), segue a tendência moderna de rebeldia – pelo menos aparente. Alguns nomes são mudados, mantendo-se, porém, os dos personagens principais e, no caso de Petróquio e Catarina, simplificados para Pat e Kat.

A Catarina de Shakespeare é uma referência à nova mulher da Renascença que começava a se recusar a ser domesticada e a se sujeitar a uma suposta superioridade masculina. Nesse sentido, a liberdade ambicionada pela Kat cinematográfica é mais abrangente porque não se limitava a gênero sexual. Ela não estava disposta a cumprir imposições não só de um homem mas de qualquer outra pessoa que lhe ditasse regras ou impusesse qualquer convenção .



Imagem 11 — Imagem da Catarina, em versão moderna, no filme “10 coisas que eu odeio em você”.

Outra personagem que é modificada na adaptação é Batista Minola. Não só o sobrenome é mudado mas todo o discurso que ele apresenta. O pai de Catarina e Bianca na peça shakesperiana é um aristocrata que, prioritariamente, considera as vantagens econômicas de um casamento – o que era comum na época – e pretende casar a filha mais velha antes da mais nova. Já o Batista do filme não pretende casar nenhuma das filhas (pelo menos até que se formem) e sua prioridade é manter o controle absoluto sobre elas evitando que se envolvam sexual ou emocionalmente com quem quer que seja.

Um ponto relevante a ser considerado em uma adaptação é a linguagem verbal utilizada. A de Shakespeare não é de fácil compreensão apesar de tratar de elementos comuns à vida cotidiana, pois ele o faz usando termos provenientes de outra época (não seria

cabível dizer “sua época”, visto que isso negaria a sua atemporalidade), com um inglês arcaico. Portanto, faz-se necessário adaptar adequadamente a linguagem para que o leitor a quem for direcionado o texto (e aqui o conceito de texto é amplo, englobando o filme) se sinta confortável com ela. É importante lembrar que, como já foi salientado, *A Megera Domada* contou com várias releituras e uma delas, uma versão cinematográfica de Franco Zeffirelli de 1967, utiliza a linguagem do hipotexto, além de vestuário, comportamento, espaço, enfim, tudo o que remete à época em que se passou a história de Shakespeare.



Imagem 12 — Elizabeth Taylor como Catarina na versão cinematográfica de Franco Zeffirelli, 1969.

A linguagem em si é um fator que se modifica conforme as mudanças da sociedade no tempo e espaço assim como se modificam, conseqüentemente, comportamento, vestuário, etc. O cinema foi convertido em linguagem graças a uma escrita própria e, por isso, tornou-se um poderoso meio de comunicação, e o que o distingue dos outros meios de expressão cultural é o fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução da realidade. Segundo Marcel Martin:

Com ele, de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação: à primeira vista, parece que toda representação (*significante*) coincide de maneira exata e unívoca com a informação conceitual que veicula (*significado*). (...) Vale dizer que a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais, num certo grau (MARTIN, 2007, p. 18).

A imagem, que é a matéria-prima de base da linguagem cinematográfica, é um grande diferencial em relação ao texto teatral por poder oferecer o que pode ser chamado de “equivalentes visuais” para o texto escrito: a nitidez da visualização da realidade retratada. O teatro, que apresenta uma caixa cênica, que constitui um plano unipontual, possui uma linguagem concentradamente expressionista. Ele mostra-se como um meio predominantemente verbal, enquanto o cinema mostra-se, principalmente, embora não exclusivamente, como um meio visual. A transição entre esses meios pode ser um processo que enfatize diferenças entre os textos ou que procure equivalências coerentes. Apesar de distintos, os sistemas cinematográfico e teatral se misturam, em uma integração intersemiótica, impossibilitando uma sistematização unívoca dos signos usados (DINIZ, 1998, p. 315). Cada sistema de signos possui as suas especificidades e, quando traduzimos do teatro para o cinema, alguns elementos específicos do teatro são transformados em outros, especificamente cinematográficos. Segundo Thaís Flores Nogueira Diniz, em seu texto “Tradução Intersemiótica: Do texto para a tela” nos informa que Martin Esslin faz uma tentativa de sistematização dos signos dos ‘meios dramáticos’, termo este que se refere ao que há de comum entre teatro e cinema. Esses sistemas se dividiriam em dois grupos: os sistemas fora do drama, comuns às duas formas de expressão, a saber, os que estão à disposição do ator, os visuais, os orais e o texto. E os específicos do cinema, dentre os quais estão os advindos do trabalho da câmara, da ligação entre os planos e a edição (*ibid idem*, p. 315).

A peça de Shakespeare, *A Megera Domada*, é composta por um prólogo, com duas cenas, em que se apresenta uma peça dentro da peça - Metalinguagem - e cinco atos, contendo, ao todo, catorze cenas. As personagens são: Um nobre e seus criados, Cristóvão Sly, uma estalajadeira, atores, Vicêncio, Lucêncio, Petróquio, Grêmio, Hortêncio, Trânio, Biondello, Grúmio, Curtis, Catarina, Bianca, uma viúva e criados, a serviço de Batista e Petróquio. A história se passa em Pádua.

O filme *10 coisas que eu odeio em você* foi dirigido por Gil Junger, diretor americano para a Touchstone Pictures, mais conhecido por essa adaptação shakesperiana de 1999, que foi sua estreia no cinema como diretor. O elenco é formado por Heath Ledger (Patrick Verona – cidade de origem de Petróquio, na peça), Julia Stiles (Kat Stratford – uma referência à cidade natal de Shakespeare), Joseph Gordon-Levitt (Cameron James), Larisa Oleynik (Bianca Stratford), David Krumholtz (Michael), Andrew Keegan (Joey Donner), Susan May Pratt (Mandella), Gabrielle Union (Chastity), Larry Miller (Walter

Stratford), Daryl Mitchell (Mr. Morgan), Allison Janney (Ms. Perky), David Leisure (Mr. Chapin). O roteiro é de Karen McCullah Lutz e Kirsten Smith. A produção, de Andrew Lazar. Distribuído nacionalmente pela Disney e Buena Vista.

No filme, o espaço físico onde se passa a história é modificado. Trata-se, basicamente, de uma *High School* (nível escolar equivalente ao ensino médio no Brasil) americana em que apenas o nome é o elemento que remete à cidade italiana na qual o enredo da obra literária se passa: Pádua (embora a história se passe na Itália, o autor se utiliza de atitudes e costumes de sua própria Inglaterra). O cinema tem o espaço a seu favor, sendo “a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena” (MARTIN, 2007, p. 198), permitindo uma maior mobilidade em relação às locações e cenários. No teatro, muda-se a posição e a transição dos atores; o palco, basicamente, não.

Entre os elementos mais específicos da linguagem fílmica, está a montagem que, segundo Marcel Martin, “é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração” (*ibid idem*, p.132). Ela pode ser narrativa ou expressiva:

Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa seqüência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (...) e psicológico (...). Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim (...); procura produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos (*ibid idem*, 2007, p. 132-133).

Verifica-se, no filme em questão, a montagem narrativa, mais linear, assim como linear também é o texto teatral. Quanto à linearidade ambos os textos são equivalentes, o que não acontece em outros aspectos; busca, então, a equivalência pelos aspectos intersemióticos. Quando se traduz do teatro para o cinema, alguns aspectos próprios do texto teatral são transformados em outros, especificamente cinematográficos. É o caso das palavras transformadas em imagens equivalentes. O texto teatral é rico em recursos linguísticos, que permitem que se faça uma descrição das personagens através dos diálogos. Na montagem cinematográfica, a linguagem verbal é transformada em imagens. Na primeira cena do filme, temos uma imagem em *plongée* (câmara alta) mostrando parte da escola em plano geral, e a câmara se aproxima, em primeiro plano,

da personagem Kat, que para, de carro, ao lado de um grupo de meninas em outro carro paralelo ao dela. A reação do grupo quando Kat as olha é emblemática para mostrar, sem palavras, que a protagonista não é amigável. Não há necessidade de palavras para deixar claro esse detalhe. O fato de ela rasgar um cartaz que anunciava o baile de formatura também mostra isso. São equivalentes visuais para as imagens verbais retratadas no texto verbal. A câmara, que é um recurso especificamente cinematográfico, contribui como uma espécie de narrador, e, ao fim da história, na última cena, mostra em plano geral todo o entorno do ambiente onde se passou o enredo.

O cinema possui uma forma própria de narrar. Sabemos que muitos filmes usaram o teatro como fonte, devido à semelhança em termos de espetáculo (DINIZ, 1998, p. 317). Tratava-se de simples reproduções dos dramas, teatro filmado. Hoje, o drama é expandido pelas inúmeras possibilidades do cinema e o sentido global de uma representação dramática surge do impacto total das estruturas complexas de significados interrelacionados. “A conjunção dos signos contribui para a soma dos significados” (*ibid idem*, 1998, p. 321). Os elementos cinematográficos não são percebidos isoladamente: eles se interrelacionam. Juntos, contribuem para reforçar um significado.

3. Intermedialidade e reciclagem

Segundo Anna Stegh Camati (CAMATI, 2009), o discurso teórico da pós-modernidade apropriou-se do conceito de intermedialidade, que acolhe e/ou substitui os termos adaptação e tradução intersemiótica, para traçar as relações dialógicas entre os diversos tipos de mídias. Os textos de Shakespeare oferecem larga abertura e, conseqüentemente, proporcionam amplas possibilidades de criação no espaço intermediário, através do tempo. Quando um texto é adaptado em um suporte diferente do anterior (no nosso caso, o objeto de estudo passou de texto teatral a película cinematográfica), esse ato já pressupõe o surgimento de um novo texto, visto que os variados tipos de suportes são regidos por distintos códigos e convenções.

Sabemos que a análise de uma adaptação, seja ela em que suporte for, não deve se limitar a estritas comparações entre aspectos do texto fonte e o hipertexto. Como manifestação cultural em incessante mutação, a adaptação deve considerar as alterações causadas pelas mudanças temporais, espaciais, assim como o contexto e as situações de enunciação entrecruzadas entre o hipotexto e o novo.

Em se tratando de arte especificamente, torna-se cada vez mais difícil traçar demarcações limítrofes do campo ocupado por ela, dada a porosidade de uma incerta categorização. Quando se trata de uma diferenciação do campo mais amplo da cultura e da cultura de massa (nesse campo podemos incluir a indústria cultural, as mídias modernas e a indústria do entretenimento), esses contornos tornam-se ainda mais frágeis. O estreito círculo da arte tem sido pressionado pelo vasto círculo dos produtos artísticos de valor considerado como inferior. Os mais pessimistas vêem esse assédio como banalização, diluição e degradação. Os otimistas enxergam-no como possibilidades de abertura, interação dos materiais culturais disponíveis, fomentando mudanças no âmbito cultural que comportam uma revitalização do mundo da arte.

A tradição das relações entre as artes vem de encontro à elaboração de um novo conceito de intermedialidade, ou, no mínimo, a tarefa de pensar esse termo nos interpela como trabalho intelectual. Walter Moser, em seu texto *As Relações Entre As Artes – por uma arqueologia da intermedialidade*, argumenta que “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediárias, mesmo que estas não

sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midialidade’” (MOSEER, 2006, p. 42). Segundo o autor, o inverso não necessariamente é verdadeiro. A intermidialidade pode se dar sem que as artes estejam envolvidas no processo. A arte se distingue das mídias, basicamente, pela questão estética, embora seja sempre transmitida por um alicerce midiático.

3.1. Formação do conceito de intermidialidade

Segundo Dick Higgins, a palavra “intermídia” aparece em seu sentido contemporâneo nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812 “para definir obras que estão conceitualmente entre mídias já conhecidas” (DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 47). O termo, usado de forma indiscriminada, é confundido com “mídia mista”, que difere do primeiro por se tratar de obras realizadas em mais de uma mídia, mas que se separa bem o que é cada uma. A ópera é um bom exemplo de *mixed media*, em que música, libreto e *mise-en-scène* são bem separados. Na intermídia, as mídias se fundem. E não se trata de um termo prescritivo, segundo o autor. Também não está datado no tempo, permanecendo enraizado na década de 60 como um movimento artístico próprio do período. A intermidialidade é uma possibilidade, desde os tempos mais remotos, onde quer que exista o desejo de se unir duas ou mais mídias. Os artistas podem rejeitar alguma (s) ou criar outra (s). A criação de uma nova mídia se dá pela junção das que já existem e a intermidialidade apenas faz parte do modo como a obra era e é; ela não determina sua qualidade. Uma obra se tornará relevante ou não, não por causa da natureza formal de uma nova mídia, mas por causa da significância que essa nova mídia possibilita. A intermídia permite o acesso a uma obra que de outro modo não se poderia adentrar, mas uma vez que o acesso foi feito, tocar na questão da intermidialidade se torna desnecessário. Higgins defende a ideia de que o assunto intermídia é apenas um modo útil de se abordar novas obras. Não se deve superestimá-la nem subestimá-la. Segundo ele:

Parece que, para continuar no entendimento de qualquer obra dada, devemos olhar em outro lugar – para todos os aspectos da obra e não apenas para sua origem formal, e para os horizontes que a obra envolve, com o fim de encontrar um processo hermenêutico apropriado para ver o conjunto da obra em minha própria relação com ela (HIGGINS, *in* DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 47).

O nosso objeto de estudo, o filme *10 coisas que eu odeio em você*, engloba algumas mídias (teatro, cinema, música, poema...), mas, a despeito disso, importa o que a obra (re) significa por si mesma.

Fato é que a intermedialidade, conceito que é um amplo campo para as inúmeras disciplinas que engloba, atualmente é prioridade para muitos estudiosos no mundo todo. Ádua é a tarefa de se apresentar uma visão geral do conceito, devido a grande variedade dos aspectos deste. Porém, um dos aspectos fundamentais de qualquer estudo sobre intermedialidade, de acordo com Jürgen E. Müller, diz respeito a como conceber uma mídia.

Muitas são as propostas para se definir uma mídia. Para Müller, uma abordagem apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediática é um conceito de mídia semiológico ou funcional, que relaciona as mídias aos processos sócio-culturais e históricos. Esse tipo de conceito oferece abertura a aspectos de materialidade e também de significado porque, se um dos mais importantes campos dos processos intermediáticos são os encontros entre as mídias antigas e as novas, cabe o questionamento de Müller sobre “*quando* uma mídia torna-se uma mídia e *quando* uma *nova* mídia torna-se uma mídia *nova*?” (MÜLLER, *in* DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 76). Ele ilustra isso com a televisão, uma das primeiras representações dessa *nova* mídia. Há poucos registros sobre as transmissões dessa nova mídia que estava se formando na Alemanha nos anos 30, e mesmo se houvesse muitos, é complicado determinar quando se inicia a demanda pelo começo de uma nova tecnologia. Assim como a história do cinema e de outras mídias audiovisuais, não há uma data definida que determine um ponto de partida para a televisão e, assim, para toda nova mídia. Uma história da mídia como um sistema feito de várias unidades de significação em constante interação entre si, que oscila entre a tecnologia, séries culturais, práticas sociais e mentalidades históricas parece ser o fio condutor a um entendimento inovador dos processos de desenvolvimento das mídias. Essa visão vai além da de Marshall McLuhan, um dos precursores da intermedialidade, para quem o conteúdo da *nova* mídia é a *velha* mídia.

Uma nova mídia sempre vai encontrar velhas mídias estabelecidas e terá que passar por processos intermediáticos institucionalizados e ainda reformular e reciclar formatos tradicionais, antes de se estabelecer e conquistar seu lugar ao sol.

Com relação ao conceito de intermedialidade, pode haver controvérsias sobre a novidade da abordagem. Essa proposta foi pesquisada por alguns autores, sob alcunhas distintas e isso é um indicativo de que a intermedialidade tem uma longa vida pregressa e deve ser considerada uma pesquisa em progressão. Não se trata de um conceito novo e se inicia nas discussões acadêmicas dos anos 80. A noção desse conceito se baseava na suposição de não existirem mídias puras (nenhuma pode ser considerada uma mônada) e de que elas integrariam questões diversas de outras mídias. “O objetivo e desafio principais dos estudos intermediáticos teriam que residir na reconstrução desses processos dinâmicos e em suas funções *históricas e sociais*” (MÜLLER, *in* DINIZ, VIEIRA, 2012, p. 82). Dois pontos, segundo Müller, são válidos para futuros desenvolvimentos: considerar as mídias como uma rede de comunicações midiáticas dinâmicas e considerar os estudos intermediáticos em torno das funções sociais e históricas desses processos. A novidade do conceito da intermedialidade estaria em sua capacidade de ser sempre reformulado e reformular tradicionais campos de pesquisa.

3.1.1. Relações entre as artes

Dentre os tipos de interações possíveis entre as artes, que podem se processar na produção, na obra em si mesma ou ainda na recepção, a mais comum é a que se dá especificamente entre literatura e pintura, ou as artes da imagem e da palavra. Simônides, citado por Plutarco, teria dito que a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura falante (MOSER, 2006, p. 43). Duas questões poderiam ser suscitadas dessa imbricação: as duas artes poderiam iluminar-se mutuamente, em uma relação de igualdade e de trocas recíprocas, ou poderia ocorrer de haver a proeminência de uma sobre a outra e, possivelmente, sua emancipação.

As relações entre as artes sempre designaram um campo de multiplicidade e nem sempre desprovido de conflitos. Para amenizá-los, Lessing se propõe a estabelecer

fronteiras mais demarcadas entre pintura e poesia, em seu *Laokoon*, 1766. Moser, por sua vez, se propõe a reduzir a complexidade do tratado de Lessing, para apresentar um paradigma dicotômico mais econômico entre as duas artes. Traçadas diferenças básicas, o que se sobressai é o argumento de que Lessing diferencia pintura e poesia tendo como fundamento sua midialidade, e não sua estética. Isso determina modalidades de representação diferentes, embora possam produzir o mesmo efeito. Sugere-se, neste trabalho, que essa análise se estenda ao campo do teatro e do cinema. As fronteiras entre duas categorias distintas existem, mas deve-se levar em consideração as condições midiáticas das artes em questão. Em virtude dessas condições, um filme, que representa o desenrolar temporal de uma ação dentro de uma mídia específica, não pode fazer o mesmo que o teatro, que representa várias ações dentro de um todo espacial em uma simultaneidade temporal, para se citar um exemplo. Há sempre as possibilidades de incursão de um tipo de arte em outro, escapando-se às restrições estabelecidas. Isso faz emergir a questão da intermedialidade a partir do entrelaçamento entre as mídias e as artes.

Um momento histórico bastante fecundo que propiciou interações múltiplas entre as artes e as ciências foi a “encruzilhada 1800”, que coincide com a revolução cultural dos românticos. Este é, segundo Moser, “um momento de experimentações ousadas e quase ilimitadas. É uma encruzilhada também em termos de cruzamento entre o passado e o futuro, em que os resíduos pré-modernos são reativados a fim de ultrapassar uma modernidade em crise e de construir um mundo em emergência” (MOSER, 2006, p. 47). O romantismo ocasionou uma revolução estética, pois passou-se da *mimesis*, da teoria baseada na imitação do já existente, à *poïesis*, uma teoria baseada na criação, fabricação de um mundo novo. O ato da criação passa a ter mais valia em detrimento do objeto criado. A partir de então, a tradicional combinação poesia/pintura começa a sofrer mudanças em suas relações, dando abertura a novas analogias e alianças. Nesse novo contexto estético, o visual perde a sua hegemonia. Moser cita William Blake como sendo um dos praticantes de uma arte que integra o verbal e o visual (ele une pintura à sua poesia), nos fornecendo um caso de interação entre as mídias e as artes. Abrindo um parêntese para uma comparação, assim como Blake se serve do alicerce midiático da arte pictural para fazer surgir a midialidade do escrito, Gil Junger, diretor do filme *10 coisas que eu odeio em você*, usa o alicerce midiático da arte cinematográfica (ou de seu desvio através dela) para fazer transparecer a midialidade teatral de Shakespeare.

Haveria em Junger uma conciliação entre as duas modalidades ou uma se sobressairia sobre a outra? O cinema conseguiria representar sua própria midialidade de forma indireta através de outra arte, no caso, o teatro? O questionamento é cabível porque a midialidade de uma arte que tem a tendência de se tornar apagada, se torna visível quando duas mídias distintas entram em interferência uma com a outra. Segundo Moser, a mídia “emerge, portanto, enquanto objeto de conhecimento, de uma relação intermidial que a teria (sempre) precedido” (MOSER, 2006, p. 53).

3.1.2. O conceito de re-mediação

Desde o final do século XIX e por todo o século XX e o presente, novas mídias vêm se desenvolvendo e podem ser vistas como mídias de massa: telefone, rádio, fotografia, cinema, televisão, apenas para citar as mais comuns e que inundam o nosso cotidiano. O mundo tecnológico favoreceu a proliferação substancial e a interação entre essas mídias. Houve uma consciência dessa manifestação no campo teórico e científico, além do senso comum.

Em relação às artes, as transformações não foram menos expressivas, a começar pela constatação e decreto do fim da arte, reforçado pelas técnicas de reprodução artística, que vinham se aperfeiçoando desde o século XIX. Somado a isso, o desenvolvimento da arte industrial (chamada comumente de indústria cultural, segundo Moser), que vinha facilitar o acesso à arte, causando arrepios aos mais puristas. O estreito círculo da arte foi aberto (ou invadido) para e por novas tecnologias, temáticas e públicos mais abrangentes e considerados com uma nobreza inferior, para se usar um eufemismo. Essa situação teve como consequência a aproximação entre arte e mídia, trazendo visibilidade à midialidade da arte. Nesse ambiente midiático, o cinema fica na zona cinzenta da indefinição. A princípio, parece não haver problemas em se identificar um filme como produto da indústria cultural. Por outro lado, poder-se-ia reconhecê-lo como arte? Campo para ásperas discussões.

A arte cinematográfica gosta muito de flertar com outras artes, seja em uma interface intermediária ou em uma relação não isenta de rivalidade. Que o diga o interesse do cinema em representar o teatro, que pode ser interpretado como um debruçamento por seu passado para revisitá-lo de formas diversas. Essa relação paradoxal foi captada por Jay Bolter e Richard Grusin pelo conceito de re-mediação:

Por um lado, toda mídia nova pretende, enfim, propiciar acesso direto ao real – ela fará valer então sua transparência, até mesmo sua inexistência (*transparency, immediacy*) em relação àquilo que vai mediar. Por outro lado, esse apagamento da mídia é obtido por um acréscimo no nível do aparelho midiático e a mídia exibirá orgulhosamente sua sofisticação de funcionamento midiático (*hypermediacy*) (apud MOSER, 2006, p. 56).

O que foi apontado sobre a encruzilhada de 1800 já apontava para um projeto embrionário da re-mediação, pois a midialidade de uma arte se faz com uma mídia anterior e com a colaboração desta. No caso do filme e teatro, há que se saber como o cinema re-media o teatro. Moser traduz o termo usado por Bolter e Grusin como “um conjunto amplo de operações possíveis: retomar, reproduzir, re- (a) apresentar, reutilizar, reciclar, visitar, transferir, transmitir, transcodificar, transpor, etc.” (MOSER, 2006, p. 56).

Outro exemplo que Moser cita em seu artigo sobre intermedialidade, usando a teoria da re-mediação, é o do filme *Caravaggio*, de Derek Jarman, de 1986. Nele, a vida e a produção do pintor Michelangelo Merisi - que se encontra em seu leito de morte - conhecido pelo título homônimo, são mostrados por meio do recurso de *flashback*. O filme nos revela e destaca o alicerce midiático da pintura. A arte de pintar está amparada por uma mídia que tende a se tornar transparente: o filme é utilizado para fazer aparecer a midialidade da pintura. Tentando uma apropriação da re-mediação para nosso objeto de estudo, é possível se fazer uma analogia no filme *10 coisas que eu odeio em você*. Nele, o diretor Gil Junger se serve do cinema para absorver o texto do teatro, enquanto mídia. Essa intermedialidade entre cinema e teatro permite abrir o espaço entre arte e mídia. A midialidade do teatro ganha concretude e, ao mesmo tempo, opacidade, e se torna objeto de representação fílmica. O teatro, como ancestral do cinema, é utilizado como uma presença que serve de modelo e inspiração para o cineasta em alguns aspectos. Trata-se de uma re-mediação em que uma mídia mais antiga participa da configuração de uma mais nova.

A relação entre as artes está subjacente nesse filme e é usada para captar a midialidade de uma arte distinta dele: a teatral. A relação entre arte e mídia pressupõe uma transparência da mídia na arte. A arte possui vida própria, utilizando o alicerce midiático como suporte, sendo este, normalmente, anulado no ato da recepção. Porém, a interação entre as artes que implica sempre a interação entre as mídias, possibilita a anulação da transparência ou anulação da mídia e o fato de tornar a midialidade da arte opaca e, assim, visível.

3.2. Reciclagem cultural, segundo Walter Moser

No início deste capítulo foi mencionado que o romantismo ocasionou uma revolução estética, pois passou-se da *mimesis*, da teoria baseada na imitação do já existente, à *poiesis*, uma teoria baseada na criação, fabricação de um mundo novo. Essa ideia foi baseada no pensamento de Walter Moser no artigo mencionado anteriormente. Em outro texto do mesmo autor, *A estética à prova da reciclagem cultural* (2007), ele cita formas de reciclagem na arte contemporânea que nos fazem questionar se temos mesmo vivido épocas de revolução estética, de fabricação de um mundo novo, ou se estaríamos apenas reformulando o já existente.

O primeiro exemplo de reciclagem que o autor cita é o de uma obra do artista Eduardo Abaroa, chamada *Portable broken obelisk*, exposta no Instituto de Arte Contemporânea de Berlim, em 2002, no outono desse ano, em que a cidade respirava de forma onipresente a cultura mexicana. A obra era apresentada em duas formas distintas: primeiro, o material de montagem da obra de arte transportável era disposto no chão, a saber, partes de um andaime e, ao lado, lonas de um rosa forte dobradas. Em seguida, o material explicativo que mostrava fotos da obra montada e integrada a um mercado do México, de cujas tendas ela retomava a cor vibrante. Arte integradora, com a intenção de agregar a arte aos materiais desse ambiente modesto para os padrões estéticos nobres. Essa instalação ambulante revelava sua natureza recicladora por ser a retomada clara do *Broken obelisk*, de Barnett Newman, uma escultura de instalação fixa presente em algumas cidades dos Estados Unidos. Esta obra, por sua vez, era uma retomada do

obelisco, monumento próprio de praças públicas de várias cidades que serviram de capitais de antigos impérios coloniais.

Além de reciclar o material de origem do obelisco (que era o granito e foi mudado para o aço), apesar de ter mantido o conceito de durabilidade da obra, Newman foi ainda mais transgressor: ele reduziu as dimensões da estátua problematizando o “monumentalismo fálico do obelisco”, segundo Moser, e depois partiu-a, invertendo uma de suas partes. Os materiais usados por Abaroa eram ainda mais díspares; apenas remetiam à forma da obra de Newman, no entanto, eram precários e destoavam dos que normalmente são usados em obras dessa dimensão. Deslocando a ideia do *Broken obelisk* para um ambiente simples, essa reciclagem estética abre uma discussão entre centro e margem.



Imagem 13 — Obelisco da Praça da Concórdia, em Paris



Imagem 14 — *Broken obelisk*, de Barnett Newman



Imagem 15 — *Portable broken obelisk*, de Eduardo Abaroa

Outro modelo de reciclagem explicitado no texto foi a polêmica pintura-instalação da artista Teresa Margolles, que consistia em usar como material pictural, para cobrir um muro do Kunst-Werke, gordura humana utilizada em lipoaspiração. Uma forma de se tematizar o corpo, usando material reciclado do mesmo para proporcionar uma experiência estética, no mínimo, inusitada.

Todos esses projetos artísticos atestam um processo de reciclagem estética, termo em voga que denota, ao mesmo tempo, repetição e transformação.

O texto de Moser promove uma releitura do conceito de estética sob a ótica do conceito de reciclagem, que traduz as transformações pelas quais passa o cenário artístico e cultural, de uma forma mais abrangente. Ainda que estejamos, atualmente, distantes dos abalos provocados pelas vanguardas no mundo das artes, são inegáveis as mudanças pelas quais passam este campo e o da estética, principalmente a relação que há (ou havia) entre ambas. A obra de arte sempre foi o objeto da estética (a partir de sua criação e teorização) mas essa relação está comprometida, seja pela dificuldade de se estabelecer contornos limítrofes nas áreas que a arte ocupa, seja pela dúvida da continuidade da legitimização da estética, dada a instabilidade de seu objeto.

3.2.1. Breve adendo sobre a estética, por Moser

Em 1735, com apenas 21 anos, Alexander G. Baumgarten, esboça as ideias de uma ciência chamada estética, sobre a percepção sensorial. O momento de desenvolvimento da filosofia materialista era propício para o nascimento do discurso estético. As teorias da arte se debruçavam sobre os princípios do belo, do bom gosto, da arte, e sobre os sentimentos que esta desperta no “leitor”. Para Baumgarten, as percepções sensíveis são estéticas (PRANCHÈRE, 1988, *apud* MOSER, 2007, p. 22). Em 1750 ele publica *Esthétique*, o texto em que apresenta a nova ciência e chama a atenção dos filósofos, por propor uma nova divisão da filosofia, dentre eles, Kant, que, no livro *Critique de la faculté de juger*, redireciona o pensamento estético, divergindo de Baumgarten em

muitos pontos de vista. Em Kant, o belo não é visto como perfeição sensível e o julgamento estético não pressupõe, necessariamente, conhecimento do objeto; a percepção estética é vista como julgamento estético e este é pensado como ponte entre o entendimento e a razão. Kant vê a arte como ausência de finalidade e isso a delimita como objeto da estética. Essa esfera “separada” da arte é incessantemente criticada.

A partir do início do século XIX, o conceito da estética como uma ciência da percepção atenua-se e desliza para o de filosofia da arte, o que não evita que, no processo de sua evolução, cessem as tentativas de resistência à “hegemonia do idealismo”. O conceito evolui também para domínios não filosóficos e, durante o século XX, adentra outras áreas, como a sociologia, psicologia e antropologia, não impedindo a crise da estética que se manifesta com o questionamento sobre seu objeto: o objeto da arte (contradição da herança idealista). Essa crise pode ter sido proveniente da própria crise da arte, que faz o objeto da estética perder suas demarcações limítrofes.

Os Estudos Culturais contribuíram consideravelmente para criticar o discurso, segundo eles, ultrapassado e ingênuo da estética filosófica. Conseqüentemente, essa crítica reforça a autenticidade das artes populares e de massa como objeto de estudo e buscam legitimar essas formas de representação. A década de 90 foi sintomática de uma crise da estética filosófica devido, em grande parte, ao número de publicações que anunciam o fim da estética ou afirmam a necessidade de renová-la, ou ainda apontam a vontade de redefinir a sua função e o seu objeto. As publicações mais recentes vêm se propondo a apresentar uma visão histórica panorâmica da disciplina, mas, mais do que isso, uma reconfiguração da mesma, na intenção de ir além do seu enraizamento na tradição da filosofia europeia, adequando-se às práticas estéticas do cenário contemporâneo.

Repensar a estética inclui a necessidade de repensar a significação do termo, sempre contestado no decorrer de sua existência. Uma nova designação surge: *aisthesis*, que sugere uma vontade de volta às suas origens, à percepção sensorial. Isso implica reconhecer um domínio que ultrapassa o da arte especificamente, privilegiando a estesia. Esse conceito é conveniente a uma nova proposta cultural que mostra que toda prática social é representação. A cultura midiática evidencia os cinco sentidos e a interrelação entre eles, embora cada mídia específica destaque um em detrimento de outro (s). As mídias vêm mudando nossa percepção de mundo e a própria visão estética, que vai além da mera contemplação do objeto de arte. As condições de produção

cultural vêm sendo transformadas, inquestionavelmente, pela materialidade das novas tecnologias e das mídias, gostemos disso ou não e isso afeta os conceitos sobre estética.

3.2.2. A questão paradoxal da reciclagem

Nessas discussões mais recentes sobre estética, cabe a adição de um termo que pode se mostrar controversa a princípio. Trata-se da reciclagem, e poder-se-ia contrargumentar que os conceitos são divergentes entre si; que, enquanto a estética valoriza a obra de arte, a reciclagem caminharia na contramão da cultura institucionalizada em geral. Esse pré-conceito em relação à reciclagem a negaria como sendo um grande dinamismo de transformação da cultura contemporânea. Quer sob designações mais antigas (paródia, pastiche, plágio, reescritura...), quer sob mais recentes (remake, revival, copy-art...), a produção cultural atual tem sido influenciada por esse tipo de procedimento. Essa constatação nem sempre é aceita de forma pacífica, traz julgamentos pejorativos, a despeito de vivenciarmos uma cultura, um mundo recicladores.

Moser traz uma citação pertinente, de Jean Baudrillard, que denota um modo de reciclagem generalizado:

Parece que estamos destinados à retrospectiva infinita de tudo o que nos precedeu. O que é válido para a política e para a moral parece igualmente válido para a arte [...]. A arte actual está a reapropriar-se das obras do passado [...]. Na realidade, não há um problema insolúvel dos detritos. O problema está resolvido com a invenção da pós-modernidade e da reciclagem e do incinerador. Os grandes incineradores da história, de cujas cinzas ressuscitou a Fênix da pós-modernidade! Temos de render ao fato de que tudo o que era não degradável, não exterminável, é hoje reciclável, e portanto não há solução final. Não escaparemos ao pior, a saber, que a história não terá fim, visto que os restos [...] são indefinidamente recicláveis (*apud* MOSER, 2007, p. 29).

De acordo com essa perspectiva, a reciclagem ganha um tom fatalista de catástrofe, em uma repetição de materiais sem propósito definido de avanço histórico. Em contrapartida, há a opção que vai de encontro a essa visão: um discurso desafiador de contravalor da cópia, sem medo de se assumir como anti-estética, como o faz Michel Tournier, ao criar um protagonista, Alexandre Surin, rei da imundície, que faz a

seguinte afirmação: “Quanto a móveis e objetos de arte, prefiro sempre as imitações aos originais, sendo a imitação o original cercado, possuído, integrado, eventualmente multiplicado...” (*apud* MOSER, 2007, p. 30). Poder-se-ia acrescentar que a imitação é o original apropriado. Apenas abrindo um parêntese que independe de uma ou outra posição em relação à natureza recicladora, mas levando em consideração seu efeito de cadeia infinita, acreditamos na vida longa de Shakespeare não só por sua qualidade inquestionável, mas também, e sobretudo, porque pode ser e é reciclável. Fechado o parêntese, vale ressaltar que as práticas de reciclagem cultural não assumem nem um ou outro lado da moeda. Não há essa necessidade. E, justamente por isso, não deveriam ser descartadas.

3.3. Fatores históricos que influenciam a produção cultural contemporânea

A industrialização, que possibilitou a produção de objetos em série, vem se aplicando também à arte, e se aperfeiçoando através da tecnologia. Esta tem um grande impacto sobre a produção artística nos dias atuais. A reprodução mecânica da obra de arte é outro fator que vem modificando o fazer artístico no decorrer dos anos e foi tratado no primeiro capítulo deste trabalho, segundo a visão de Walter Benjamin. Por último, e não menos importante, os avanços tecnológicos no nosso contexto multimídia favorecem processos de reciclagem nunca antes vislumbrados. A simples transposição de uma obra para um suporte eletrônico já dá margem a muitas possibilidades. Hoje se pode extrair qualquer parte de qualquer obra e dar a ela um tratamento, fazer nela uma transformação, copiá-la, misturá-la com outras fontes e fazer nascer um outro produto. Assim, a diferença entre cópia e original não mais procede. Arte e reciclagem não mais são excludentes. É inevitável a necessidade de se repensar o conceito de estética e de obra de arte.

Somado a esses fatores de evolução das condições de produção artística, menciona-se um dado que não pode passar despercebido: nossa sensibilidade cultural também vem passando por transformações, especialmente no que se refere à cultura urbana

contemporânea. Essas mudanças interferem diretamente nas relações com nosso ambiente cultural e estão entrelaçadas com a cultura de reciclagem que temos vivido.

Todos esses fatores citados acima vêm mostrar uma nova configuração cultural que invade nossa realidade: a valorização da tríade cópia-reciclagem-seriação em detrimento da então ultrapassada novidade-originalidade-autenticidade. Antes, um autor era valorizado pela sua capacidade de tirar de si mesmo sua obra, pela originalidade do ato criador. Se isso fosse possível. Hoje o artista trabalha cada vez mais com a hibridização, unindo fragmentos já existentes. Ou recriando, traduzindo, adaptando, redefinindo (seja qual termo for) obras que já o precediam.

Esse novo paradigma cultural não pressupõe, necessariamente, uma ruptura com o antigo. Nem uma passagem drástica de um para o outro. Até porque ambos se (re) visitam, flertam entre si. Quando muito, há a tendência de se destacar traços dominantes em um determinado período. O nosso ainda é de mobilidade e inquietação devido, em grande parte, à grande e rápida evolução das novas mídias e tecnologias, que vem nos libertar de pensamentos tradicionalistas e preparar a cena para a questão da reciclagem, que se destaca em vários campos e vem se manifestando de formas distintas na cultura contemporânea.

3.3.1. Campos de manifestação da reciclagem

O termo reciclagem, em seu sentido mais literal, pode ser aplicado à materialidade da obra, em que se usa essa técnica para outros fins, que não o estético. Na arte, especificamente, os artistas trabalham com material reutilizado, restos achados e/ou recuperados. Pode entrar nessa categorização de reciclagem literal o trabalho do artista plástico brasileiro, radicado nos Estados Unidos, Vik Muniz. Ele se utiliza de materiais reciclados para compor a sua obra.



Imagem 16 — Obra do artista plástico Vik Muniz

Há também a reciclagem metafórica, da qual faz parte o trabalho de Eduardo Abaroa citado por Moser e trazido a este trabalho. A arte cubista representa bem esse tipo de procedimento. Usam-se distintos materiais (às vezes até irreconhecíveis pelo tratamento dado a eles) de origens diversas, de diferentes naturezas, de gêneros e orientações estéticas variados para se compor uma obra complexa.

Outro domínio em que a reciclagem pode aparecer foge da produção artística e cultural e se estende ao da evolução cultural. Manfred Schneider usa o termo “rebarbarização” para analisar essa evolução e usa a figura antropomórfica do bárbaro como operador da reciclagem cultural (MOSER, 2007, p. 36). Este representa a ciclicidade, “zerando” a hora da história cultural e instituindo a lei do eterno retorno, a repetição cíclica. O bárbaro faz a combinação da repetição e do novo; do fim e do começo. Ele é uma figura dúbia, que apresenta dois antagonismos: De um lado, há o bárbaro do fim dos tempos que critica as mídias modernas e representa a negatividade e destruição, faz vir o esquecimento e celebra a abolição. De outro, o bárbaro dos primeiros tempos que representa a positividade e a rebarbarização da cultura. Traz a novidade, a pureza das origens incautas e a redenção cultural. Essa oposição entre as duas partes representa bem a história cultural moderna, pois a traz a um ponto zero, com possibilidades ao novo. Isso traduz também a natureza da reciclagem cultural: a saída das continuidades, a negação do que é instituído culturalmente.

O papel das mídias no campo da cultura contemporânea é substancial e ressalta os processos de reciclagem. Em seu objetivo de nos ligar de forma direta ao real, as novas mídias retomam as antigas, baseadas no processo de remediação, já citado anteriormente e criado por Bolter e Grusin, que implica, basicamente, retomada e ressignificação, lembrando os processos de imitação e tradução, nos quais conflitos de incorporação também existem. A remediação, como uma lei geral das mídias, vem confirmar a prática recicladora da nossa cultura atual.

3.4. Adaptação como forma de reciclagem

Uma adaptação fílmica pode ser vista de múltiplas formas. Podemos considerar o filme adaptado como um meio de tradução ou como um hipertexto complexo – essa proposta recai em como cada hipotexto foi transformado, podendo ser citado diretamente ou apenas evocado. Podemos, ainda, ir além dessa esfera e analisar um filme como sendo parte de uma teoria geral de repetição, como o faz o autor James Naremore. Ele pretende que o estudo da adaptação, “atualmente em deslocamento das margens para o centro dos estudos contemporâneos de mídia, seja associado, na era da reprodução mecânica e da comunicação eletrônica, ao da reciclagem, do ‘remake’ e de toda forma de recontar” (DINIZ, 2005, p. 81). Fato é que não existe uma forma única de se fazer adaptações fílmicas. Os que as fazem, podem optar por contar a mesma história de uma obra e ser ou não ‘fiel’ à narrativa. Podem também optar por partir de um excerto que culmine em uma obra totalmente distinta. Ou ainda escolherem, a partir de vários hipotextos distintos, criarem um hipertexto que pode carregar consigo ou negar a ideologia ou marca de seu predecessor. O leque de opções para os adaptadores é imenso e os modos de fazer adaptações vêm se transformando. O que não se pode negar é que, mesmo as obras que se pretendam mais criativas e ‘originais’, trazem em si adaptações, referências, em maior ou menor grau, de outras fontes. “O filme é uma forma de escrita que bebe em outras formas de escrita. Durante o processo, se modifica, muda, sofre mutação. E se mutação é um processo evolutivo, as adaptações fílmicas podem ser vistas como mutações que ajudam suas fontes a sobreviver” (DINIZ, 2005, p. 90-91).

O filme *10 coisas que eu odeio em você*, uma adaptação da obra *A Megera Domada*, de Shakespeare, poderia ser visto como uma transformação, que toma como referência aspectos do texto literário original e cria uma obra independente, em um contexto distinto do que era proposto na obra anterior. Mas, se levarmos em conta as correntes teóricas mais recentes, que sugerem que a adaptação seja vista “dentro de um campo fértil no qual as noções de unidade e de autoria da obra de arte inexistem” (DINIZ, 2005, p. 91), o filme pode ser considerado como o produto de uma cultura recicladora, que reconta uma narrativa já existente em um contexto distinto, com suportes díspares e mídias que se entrecruzam para contribuir com essa arte de reescrever em uma nova forma.

CONCLUSÃO

Desde a gênese do mundo, ou antes dela, os seres se comunicam. Utilizamos a linguagem para entendermos e sermos entendidos. Hoje o conceito ampliou-se e entendemos por linguagem todo o processo de produção de sentido na comunicação humana que vai além do simples código verbal oral ou escrito.

O nosso corpo fala, os desenhos (não podemos nos esquecer da carga de significação que tinham os desenhos nas cavernas das eras mais remotas, por exemplo), o vento, o silêncio, tudo, enfim, está carregado de sentido e as linguagens estão em toda parte. Em um mundo tão plural como o nosso fez-se necessário o nascimento de uma ciência que fosse capaz de desvendar o universo de possibilidades oferecido pelas linguagens: a semiótica. Uma das mais recentes ciências de que temos conhecimento, a despeito da importância que podemos creditar a ela, é o estudo das linguagens e, considerando-se que elas permeiam a nossa existência e englobam toda gama de formas sociais de comunicação e significação de mundo, ela se torna mais relevante.

C. S. Peirce nos deixou um grande legado com a ciência que busca estudar todos os sistemas de signos na vida social. Somos seres semióticos e intertextuais. Nos fazemos e nos construímos pelas experiências que passaram e que virão. Somos textos a serem escritos e lidos como resultado dos antecedentes. Além disso, somos sinestésicos e o mundo em que vivemos exige, de certa forma, que ampliemos o relacionamento entre os muitos sistemas intersemióticos. A contemporaneidade favorece a hibridização de meios, códigos e linguagens que acabam por culminar na intermedialidade, uma forma indispensável de suporte para as releituras que se pretenda realizar.

Com as transformações significativas pelas quais vem passando o cenário cultural e artístico dos tempos atuais, o cinema, como um importante meio de reprodução da arte, tem se mostrado fonte abundante para traduções literárias, desde a sua criação. Durante algum tempo, buscou-se uma pseudo originalidade nas adaptações, e os estudos iniciais as viam como uma destituição aviltante da fidelidade em relação ao texto original. Houve uma mudança na ótica dos estudos sobre adaptação, que valoriza os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário. Não mais a preferência de um sistema em detrimento de outro; antes, a forma como se

dá a interação entre as duas linguagens no processo de adaptação faz-se mais proveitosa. Entendemos a tradução como uma forma de criação.

O presente trabalho considera a adaptação cinematográfica *10 coisas que eu odeio em você*, do texto teatral *A Megera Domada*, de Shakespeare, como uma forma de hipertextualidade derivada de um processo criativo, que usa o hipotexto como referência, reconhecendo-o como ponto de partida, mas reinscrevendo-o como uma possibilidade de ressignificação, sendo o filme apenas um interpretante possível de leitura do signo literário. Além disso, pode ser visto como um modo de se reverenciar a canonicidade shakesperiana ou uma forma de resistência a ela, sob a forma de reciclagem.

Ademais, evidentemente estão longe de serem esgotadas as reflexões teóricas sobre adaptação e tradução de um sistema de signos para outro. Este trabalho, que é apenas uma gota no oceano ao falarmos sobre intersemiótica, reconhece que não há forma única de se adaptar. O que não se pode negar é que as adaptações são uma forma de sobrevivência das fontes, em um campo fértil transformador, que cria uma obra nova, a partir de uma já existente, em um contexto e suportes diferentes, que contribuem para o processo criativo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Roberta Maria Ferreira e CARVALHO, Luana Melissa de. *The Taming of the Shrew: Uma Megera Domada Sob Olhares Diversos*. Timóteo, Programa de Iniciação Científica do UNILESTE, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai LesKov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. João Barrento. In. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. (org) Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: Os Livros e as Escolas do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CAMATI, Anna Stegh. *Reflexões sobre as linguagens cênicas de Shakespeare: O duplo travestimento em 'O Mercador de Veneza'*. SCRIPTA UNIANDRADE, Campos de Andrade, n. 07, p. 287-298, 2009.

CAMATI, Anna Stegh. *Sonho de uma noite de verão no cinema: Travessias e Transações Intermediáticas*. Revista da Anpoll, Multimodalidade e intermedialidade: abordagens linguísticas e literárias, v.2, n. 27, 2009, p. 289-313.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e Cinema: Adaptação, Tradução, Diálogo, Correspondência ou Transformação?* TEMPORIS, v. 1, n. 9, 2007.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Tradução Intersemiótica: do texto para a tela*. Cadernos de Tradução. Florianópolis: v. 1, n. 3, 1998.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Apropriações/Adaptações de Shakespeare: O Hamlet Intermediático de Robert Lepage*. Scripta Uniandrade, n. 07, 2009, p. 73-79.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. e VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Tratado Geral da Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. *A adaptação fílmica e as três dimensões da tradução intersemiótica: a representação dos Evangelhos no filme 'A Paixão de Cristo'*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG.

FRANCO, Grace Cruz Stolze. *Adaptações Cinematográficas d'a Megera Domada de William Shakespeare*. Salvador: Instituto de Letras da UFBA.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Paris: Ed. Du Seuil, 1982.

IKEDA, Marcelo. *Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões da adaptação*. FRONTEIRAS, São Leopoldo, v. 14, n. 1, p. 3-12, jan.\abr. 2012.

JAKOBSON, Roman. *Aspectos Linguísticos da Tradução*. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72.

LEÃO, Liana de Camargo. *Apaixonados por Shakespeare: Fato e Ficção nas Múltiplas Faces do Bardo*. In: Camati, Anna Stegh & Miranda Célia Arns de (ed). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Editora e Livraria Solar do Rosário, 2009.p. 23-58.

MACHADO, Lino. *As palavras e as cores: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira*. Vitória: Edufes: CEG Publicações, 1999.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes – por uma arqueologia da intermedialidade*. ALETRIA, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 42-65, jul\dez. 2006.

MOSER, Walter. *A estética à prova da reciclagem cultural*. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 1º sem. 2007.

MOSER, Walter. *Estudos literários, estudos culturais*. *Literatura e Sociedade*, n. 3, p. 62-76, 1998.

PARIS, Jean. *Shakespeare*. São Paulo: Jose Olympio, 1992.

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

REBELLO, Lucia Sá. *Literatura Comparada, Tradução e Cinema*. ORGANON, v. 29, n. 57, 2014.

REICHMANN, Brunilda T. e MENEGHINI. *Fernando Meirelles: a recriação fílmica de 'Ensaio sobre a cegueira'*. IPOTESI, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 169-175, jan./jul. 2009.

ROZAKIS, Laurie. *Tudo sobre Shakespeare*. Trad. Tereza Tillett. São Paulo: Manole, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM. 2002.

SIERAKOWSKI, Ana Paula de Castro. *Livro Didático e The Taming of the Shrew: Uma Análise Sob o Viés do Letramento Crítico*. CROP, n. 15, p. 120-135, 2010.

SOBRAL, Filomena Antunes. *A adaptação de 'Os Maias' na televisão brasileira e portuguesa – abordagem comparativa*. ALCEU, v. 12, n. 23, p. 20-33, jul./dez. 2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

VIEIRA, Érika Viviane Costa. *Espectros de Hamlet: questões de adaptação e apropriação*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

Filme:

10 COISAS QUE EU ODEIO EM VOCÊ (Ten Things I Hate About You, 1999).
Direção: Gil Junger. Roteiro: Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith. Elenco: Larry Miller, Andrew Keegan, David Krumholtz, Heath Ledger, Joseph Gordon-Levitt, Julia Stiles, Larisa Oleynik, Gabrielle Union. Produção: Andrew Lazar. Fotografia: Mark Irwin. Trilha Sonora: Richard Gibbs. Distribuição internacional: Gaumont Buena Vista Internacional. Distribuição nacional: Disney e Buena Vista. Duração: 97 min. E.U.A.: 1999.