



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
BACHARELADO EM LETRAS

CHARON BOSCA CHAGAS

**RECRIANDO SHAKESPEARE NO CINEMA:
DA MEGERA RENASCENTISTA À MEGERA CONTEMPORÂNEA**

Salvador
2015

CHARON BOSCA CHAGAS

**RECRIANDO SHAKESPEARE NO CINEMA:
DA MEGERA RENASCENTISTA À MEGERA CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Língua Estrangeira Moderna da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como pré-requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras: Língua Estrangeira Moderna ou Clássica.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos

Salvador

2015

Dedico este trabalho à minha mãe e aos meus
Yayos, que reencontrei depois de muitos anos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Elizabeth Ramos, que me orientou quando eu ainda não entendia o que é ser, de fato, uma pesquisadora, e confiou em mim para juntas desenvolvermos trabalhos de pesquisa. Pelo comprometimento e atenção dada, mesmo quando não envolvia apenas assuntos acadêmicos, o meu muito obrigada.

Aos meus colegas de grupo de pesquisa, por me instruírem, quando surgiam dúvidas e pelos momentos de descontração, quando eram necessários.

À minha monitora, Diandra Sousa, pelo acolhimento e por muitas vezes me servir como bússola e fonte de inspiração.

Aos meus sogros, por todo carinho e cuidado em sempre tentar tornar meus caminhos mais tranquilos de percorrer.

Agradeço também a Marcelo, pela paciência e por suscitar questionamentos que me levaram a elaborar melhor este Trabalho de Conclusão de Curso.

*Não podemos exigir que os outros sejam como
queremos... pois nem nós o somos.*
(TSÉ, Lao)

RESUMO

A presente monografia está inserida no âmbito dos Estudos da Tradução contemporâneos, problematizando termos como “fidelidade”, “equivalência” e “essência”. Partindo do pressuposto de que entendemos a tradução como uma atividade criativa de interpretação e transformação de um texto de partida, nos propomos a analisar os deslocamentos de alguns elementos presentes na peça *A Megera Domada* de William Shakespeare escrita, provavelmente, em 1593, para o homônimo telefilme inglês, dirigido por Sally Wainwright e lançado pela BBC, em 2005. A ênfase das nossas observações concentra-se na desconstrução do papel da mulher na tradução fílmica, discutindo de que forma a “megera” é construída por Shakespeare, no período Elisabetano, e que elementos e estratégias são utilizados pela roteirista e sua equipe para reconstruir uma Catarina Minola que ocupa uma posição de grande importância no parlamento inglês, no século XXI. Para tanto, a base teórica da pesquisa fundamenta-se nos Estudos Contemporâneos de Tradução Intersemiótica. Em consonância com Rosemary Arrojo, Cristina Rodrigues, Robert Stam, Marynise Prates, dentre outros, entendemos cada texto e cada tradução como obras únicas e transformadas, e aplicamos essa reflexão à análise de uma peça deslocada da Renascença e aproximada do público contemporâneo na TV, movimento importante para a propagação e sobrevivência do texto de partida.

ABSTRACT

This monograph is inserted in the contemporary Translation Studies, discussing terms such as “fidelity”, “equivalence” and “essence”. Assuming that we understand translation as a creative activity of interpretation and transformation of a source text, we analyze how the elements are placed in the play *The Taming of the Shrew* written around 1593 by William Shakespeare, and the homonymous English telefilm, directed by Sally Wainwright and released by BBC in 2005. The emphasis of our observations focuses on how women’s social role is deconstructed in the filmic translation, investigating how the “shrew” is built by Shakespeare, in the Elizabethan period, and also investigate which elements and strategies are used by the screenplay writer and her team to rebuild a Catarina Minola in a position of great importance in the English Parliament, in the XXI century. Therefore, the theoretical basis of the research is based on the contemporary Studies of Intersemiotic Translation. In accordance with Rosemary Arrojo, Cristina Rodrigues, Robert Stam, Marynise Prates, among others, we understand that every text and translation is a unique and transformative work. We apply this notion in the analysis of a play displaced from Renaissance and approach it to the contemporary audience in the TV. We also analyze its importance on propagating and keeping the source text alive.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –O bardo:como acreditam que era no período em que viveu e como acreditam que seria nos os dias de hoje.....	36
Figura 2 - O olhar raivoso de Katherine.....	40
Figura 3 – Além da sociedade o fazer constantemente, a Sra. Minola e Bianca também repreendem Katherine.	41
Figura 4 - Constante troca de olhares: Petruchio apaixonado e Kate desconfiada.	43
Figura 5 - Petruchio agindo dissimuladamente, enquanto Kate, enfurecida, troca o pneu sozinha.....	45
Figura 6 - Petruchio extasiado depois da atitude de Kate, correndo atrás dela logo em seguida.....	46
Figura 7 - Um dos muitos olhares trocados durante o filme	47
Figura 8 - Retratos de uma família contemporânea e feliz.	47

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	MONTANDO A CENA.....	14
2.1	A ASCENSÃO DO DRAMA INGLÊS.....	14
2.2	O BARDO INGLÊS	15
3	A MEGERA DOMADA (1593).....	19
4	ESTUDOS DA TELEVISÃO, IMAGEM, INTERPRETAÇÃO E TRADUÇÃO	30
4.1	TELEVISÃO X CINEMA	30
4.2	OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	32
5	A “NÃO TÃO” MEGERA.....	37
5.1	NA TELEVISÃO.....	37
5.2	NO PARLAMENTO BRITÂNICO.....	38
5.3	NO TELEFILME.....	39
5.3.1	Recorte de cenas.....	40
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
	REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO

Uma mulher baixinha, franzina e enfezada trabalha no parlamento inglês e é uma política muito bem sucedida. O seu temperamento, que não é considerado adequado perante os parlamentares, parece ser o fator principal para que ela, Katherine, aos seus 38 anos de idade, esteja solteira. Requisitada a ocupar a função de líder do seu partido, ela se vê obrigada a encontrar um marido para não ser tão discriminada pelo fato de ser mulher solteira e também para que possa efetivamente ocupar o cargo. Em suma, este é o problema a partir de onde o enredo do filme *The Taming of the Shrew*¹, de Sally Wainwright, se desenrola. A comédia aqui trabalhada é uma tradução telefílmica da peça *A Megera Domada*, escrita pelo bardo, William Shakespeare.

Shakespeare é um nome estudado por pesquisadores e estudiosos há séculos. Além da curiosidade a respeito da sua vida pessoal, sua vasta galeria de personagens e variedade de textos dramáticos disponibilizam inúmeros temas e tópicos que podem ser investigados a partir destes. Um dos muitos estudiosos do dramaturgo, Bill Bryson (2008), discorre:

Shakespeare, ao que parece, não é tanto uma figura histórica como uma obsessão acadêmica. Um olhar rápido pelos índices de muitos periódicos acadêmicos dedicados a ele e a sua época revela obstinadas investigações [...]. A quantidade de coisas a respeito de Shakespeare, em termos gerais, é quase ridícula. No catálogo da Biblioteca Britânica, quando se solicita “Shakespeare” como autor, obtém-se 13 858 opções [...], e como assunto obtém-se mais de 16 092. (p. 27)

Assim, podemos afirmar que, baseado nos números mencionados na citação acima, Shakespeare é alvo de tantas pesquisas acadêmicas devido à diversidade de textos e temas abordados. Além das obras do próprio Shakespeare, a cada ano que passa o número de livros, filmes, periódicos, trabalhos de graduação, entre outros, sobre o dramaturgo aumenta, fazendo com que a bibliografia e os temas abordados tornem-se ainda mais extensa.

A presente monografia busca focalizar William Shakespeare sob o viés dos Estudos da Tradução, mais especificamente da Tradução Intersemiótica, trazendo uma discussão em torno da adaptação fílmica *The Taming of the Shrew*, de Sally Wainwright, parte do projeto da rede BBC intitulado *Shakespeare Re-told* (2005). O filme baseia-se na peça homônima escrita por William Shakespeare por volta do século XVI, e a adaptação construída para a televisão

¹ A Megera Domada.

britânica teve como objetivos recriar o drama shakespeariano, atualizando personagens e contextos para os dias de hoje. Nossa observação nos permitiu concluir que a película mantém elementos comuns com o texto de partida, e, simultaneamente, acrescenta diversos elementos, dando ao texto um ar de contemporaneidade.

A Megera Domada (1593) traz à tona o casamento, o silenciamento da mulher e a sua inserção e participação social na Inglaterra renascentista. O nome da peça é uma referência direta à personagem principal, Catarina Minola, conhecida por todos na cidade como “a megera”, por ser rebelde, franca e por seu temperamento difícil. As atitudes da moça, porém, não deixam de ser um reflexo de sua insatisfação e sua busca de ruptura com os valores impostos pela sociedade patriarcal da época.

A partir do estudo dos textos de partida e de chegada, analisamos quais elementos foram utilizados no deslocamento do texto literário para o fílmico, refletindo sobre as escolhas feitas pela roteirista Sally Wainwright ao ressignificar Catarina como candidata ao cargo de Primeira Ministra, possibilitando uma nova relação entre o público inglês contemporâneo e a temática do texto. No entanto, no processo de construção dessas reflexões, não se pode deixar de levar em consideração a importância do estudo de uma parte do período renascentista inglês, para que possamos pensar as diferenças impostas pelo momento histórico-social e como este interfere na produção artística.

Posto que a base dos nossos estudos é a tradução, cabe lembrar a contribuição do linguista russo Roman Jakobson (1974), quando fragmentou o campo dos estudos da tradução em três diferentes ramos: intralingual, interlingual e intersemiótica, respectivamente, “[...]interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua [...]”; “[...] interpretação dos signos verbais por meio de outros signos de alguma outra língua [...]”; e “[...] interpretação dos signos verbais através de signos de sistemas não verbais [...]” (JAKOBSON, 1974, p. 64-65).

Não se pode ignorar o fato de que, o que hoje consideramos cânone é resultado, em muitos casos, da Tradução Intralingual. Na Inglaterra Elisabetana do século XVI, era comum que autores e dramaturgos utilizassem o artifício de apropriação de tramas de histórias já publicadas. Shakespeare se apropriou de diversos textos anteriores aos seus, como mencionado por Bryson (2008, p. 101), “Um pouco mais perturbador para sensibilidades modernas era o costume de Shakespeare de plagiar passagens inteiras de texto, quase palavra por palavra, de outras fontes e jogá-las em suas peças”.

Obras – sejam estas livros, filmes, minisséries, quadrinhos, mangás – que são construídas a partir de peças shakespearianas, são arduamente criticadas e ditas por destruírem

as obras que foram usadas como ponto de partida. Shakespeare também fazia adaptações de trabalhos anteriores aos seus, porém, diferentemente das críticas feitas às traduções realizadas a partir de suas obras, o bardo não recebe críticas negativas quanto às suas traduções, e chega a ser dito por “melhorar” os textos de partida. “O que Shakespeare fez, é claro, foi pegar obras rasas e dotá-las de distinção e, muitas vezes, de grandeza. [...] A genialidade particular de Shakespeare era pegar uma idéia interessante e torná-la ainda melhor.” (BRYSON, 2008, p. 101).

Para se discutir apropriações e ressignificações, precisamos partir do princípio de que todo texto contém traços de textos anteriores já lidos, ou de experiências vividas pelo leitor/autor. Por mais que não se tenha definitivamente um texto de partida, qualquer autor traz consigo vestígios de obras já lidas, assistidas ou apenas idealizadas no imaginário. O caráter de intertextualidade, na construção do texto literário, é trazido por Júlia Kristeva (1969 apud OLIVEIRA, 2004), como “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, conclusão que pode ser aplicada para descrever não só o ato de escrita de um texto, mas também de leitura e tradução de qualquer obra.

Todo autor é também leitor. A partir do momento em que um leitor entra em contato com um texto, apropria-se dele por meio da sua própria interpretação do que está sendo lido. De acordo com Harold Bloom (1973 apud OLIVEIRA, 2004 p. 55), a influência “[...] não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência pode tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor”. Assim, analisaremos os textos tanto de partida quanto de chegada, com o pressuposto de que é possível se ter diversas leituras de um único texto, sendo a nossa análise apenas uma dessas possíveis leituras.

Apesar de ainda existir, em pleno século XXI, a ideia de que a literatura se constrói sobre processos de hierarquização, em que o texto de partida ocupa uma posição superior à da tradução, há também outros posicionamentos em relação a esta hierarquia. Segundo Cristina Rodrigues (2000, p. 205), “se o texto depende da leitura para sua sobrevivência [...]”, instaura-se então uma relação de débito do texto de partida para com a tradução: *a dívida da sobrevivência*. Partindo deste princípio, não se pode negar que o texto de partida, inserido no período histórico no qual foi escrito, muitas vezes não correspondendo às mudanças sociais e linguísticas que ocorrem com o passar do tempo, sobrevive por meio da tradução, que surge como uma ferramenta importante para a renovação deste texto, unindo assim, como no nosso exemplo, um leitor contemporâneo a uma obra escrita no período Elisabetano.

É precisamente graças ao potencial da atividade de traduzir em renovar e utilizar diversos elementos para aproximar o leitor de textos escritos em tempos já remotos, que temos a possibilidade de estudar e trabalhar com obras de séculos passados, inclusive *A Megera Domada* (1593). A Catarina construída por Shakespeare na sociedade patriarcal inglesa, do século XVI, é então recriada e transportada para o século XXI, na pele de uma Katherine que tem voz e ocupa uma posição política no parlamento inglês. Assim, as traduções possibilitam a perpetuação de obras e sua comparação com outros textos escritos em séculos distintos.

Esta monografia busca, particularmente, portanto, analisar os recursos utilizados por Sally Wainwright e sua equipe, na sua construção e atualização dessa personagem da comédia elisabetana, suscitando a possibilidade de novas discussões e observações nos dias de hoje. A análise que será feita com base na peça-*corpus* desta monografia partirá do estudo da mesma enquanto texto, e não espetáculo.

Para fins de organização, a monografia está dividida em quatro seções. Na seção intitulada “Montando a Cena”, nos contextualizaremos quanto a ascensão do drama inglês, e também a respeito do autor da obra de partida, William Shakespeare, a época em que este viveu e escreveu as suas produções dramáticas. Em “A Megera Domada (1593)”, focalizaremos na posição social da mulher ao longo dos séculos, destacando o século XVI, período em que a obra de partida aqui estudada foi escrita, e também uma análise do papel da mulher na peça. A seção “Estudos da Televisão, Imagem, Interpretação e Tradução” trará uma sucinta contextualização a respeito da televisão, e apresentaremos nossa base teórica e análise da teoria dos Estudos de Tradução, abrindo caminho para uma última seção, “A (não tão) Megera”, em que trataremos dos aspectos particulares em que se constrói a atualização do texto shakespeariano, em particular, da “megera”.

2 MONTANDO A CENA

2.1 A ASCENSÃO DO DRAMA INGLÊS

Para melhor se ambientar e trabalhar com o hoje canônico dramaturgo, acreditamos ser relevante fazer um estudo e alguma reflexão sobre o contexto histórico em que William Shakespeare se inseria, abordando também os processos pelos quais o drama inglês passou, até chegar às famosas peças escritas pelo bardo.

O drama inicia na Igreja Católica, e era utilizado como ferramenta para transmitir seus mais importantes ensinamentos por meio de peças encenadas, que eram relacionadas às datas festivas do calendário católico, orientando os fiéis, durante as missas, com os ensinamentos cristãos. Uma vez que, ao longo de parte do Medievo, as encenações haviam sido proibidas pelo Papa como resultado da violência pública apresentada na esfera do teatro romano, o teatro inglês então surge de um ato de rebeldia.

Inicialmente, dramas religiosos eram encenados por padres dentro das Igrejas, e abordavam temas bíblicos apenas, sendo bastante populares. Mesmo quando as *Miracle Plays*, ou *Os milagres* (BURGUESS, 1999, p. 64) saíram dos edifícios da Igreja para o seu pátio, os tópicos abordados continuavam tendo teor religioso. Todavia, a popularidade dessas peças e o fato de se tornarem mais elaboradas estimularam o processo de secularização. Dessa forma, o drama se tornou popular, e foi migrando da igreja para o seu pátio; dali, para a frente do prédio; depois para a esquina; e, eventualmente, rompendo com a proibição da Igreja, e gradualmente se aproximando do que conhecemos, hoje, como o teatro inglês. Com o afastamento da Igreja, isto é, com o processo de secularização, iniciou-se, então, a inclusão de não-religiosos às encenações, com a participação dos fiéis. "Logo que as peças começaram a se divorciar dos serviços da Igreja, a própria Igreja começou a desaprová-las e a proibir a participação do clero." (BURGUESS, 1999, p. 64). A Instituição acreditava que o sacerdote poderia representar dentro da igreja, como um agente do ensinamento religioso. Nas ruas, no entanto, mesmo que com tema religioso, as encenações não passavam de entretenimento.

A partir da secularização, entre os séculos XIV e XV, as peças, portanto, expandiram-se dos limites físicos e organizacionais da Igreja, possibilitando o surgimento das *Mystery Plays*, ou *Mistérios* (BURGUESS, 1999, p. 65), que eram peças encenadas ao ar livre por guildas de trabalhadores, geralmente apresentadas em datas comemorativas do calendário cristão, como o *Corpus Christi*. As guildas dividiam-se e preparavam seus “carros

alegóricos²”, apresentando ao longo de um dia inteiro – o dia mais longo do ano. “Cada guilda escolhia um episódio da Bíblia, e o episódio em geral deveria ser adequado à profissão ou ao comércio praticado” (BURGUESS, 1999, p. 66).

Acompanhando esse processo de secularização, surgem, então, as *Morality Plays*, ou *Peças de moralidade* que traziam em suas tramas ideias abstratas como se fossem pessoas reais – alegorias –, com o intuito de ensinar lições de moral. Este tipo de peça era basicamente construído com um personagem principal – como no caso de *Everyman*³, um cidadão comum que se depara com a morte, que também é um personagem, e tem de lidar, ao longo da peça, com outras personificações como o mal, a ganância, o luxo. A trama gira em volta das decisões do personagem principal, as quais podem levá-lo ao paraíso ou ao inferno. Apesar de o conteúdo da peça não ter teor bíblico, podem-se ainda observar ensinamentos religiosos implícitos, o dever de ser bom e não se deixar cair em tentação, para assim alcançar o paraíso. As *Peças de Moralidade* foram de suma importância na criação da tragédia elisabetana. Com elas, encerra-se o curso para a secularização e a arte dramática se vê desvinculada da doutrina religiosa.

O teatro foi, então, migrando até chegar às casas da aristocracia, aos grupos de teatros e às peças com autoria, a caminho do drama elisabetano.

2.2 O BARDO INGLÊS

Apesar de William Shakespeare ser um nome extremamente estudado ao longo dos séculos, há um grande mistério que perpassa a sua vida, e até mesmo a sua existência. Há um consenso, no entanto, de que Shakespeare nasceu em 1564 em Stradford-upon-Avon, onde viveu grande parte de sua vida e onde morreu, em 1616.

Como os registros cartoriais feitos naquela época eram geralmente voltados para situações excepcionais – dívidas, disputas judiciais, casamento, prisão – tem-se acesso, até os dias de hoje, a apenas seis registros oficiais relativos a Shakespeare ou assinados por ele, dentre os quais encontram-se o registro do seu casamento, nascimento de seus filhos e um processo que o dramaturgo abriu contra seu pai, por causa de uma propriedade familiar. (BRYSON, 2008)

² Carroças decoradas que eram chamadas de “carros alegóricos”.

³ *Everyman* é um excelente exemplo de *Morality Play*.

Vale ressaltar que um dos motivos de não haver tantas informações concretas a respeito do dramaturgo deve-se bastante ao período histórico em que viveu, já que no século XVI, o analfabetismo era uma condição comum na Inglaterra, havendo poucos registros daquela época. Presume-se que os próprios pais de Shakespeare eram analfabetos. Seu pai, John Shakespeare, era comerciante e artesão, e sua mãe, Mary Arden, era filha de um próspero fazendeiro. Embora a presunção a respeito dos pais de William, supõe-se que os mesmos tenham proporcionado uma boa educação ao filho, que acredita-se que frequentava a *King's New School*, ou Escola Nova do Rei, que era então composta por três mestres formados em Oxford – uma distinção na época (BRYSON, 2008, p. 42).

Em discrepância com o alto índice de analfabetismo, Shakespeare, além de não ser analfabeto e ter tido uma boa educação, foi o criador de diversas palavras novas em inglês. Aproveitando-se do estímulo linguístico permitido pelas grandes navegações, que, devido à essas viagens, os navegadores tinham contatos linguísticos com outras culturas, eles, assim, traziam novas palavras que muitas vezes eram incorporadas na língua. Shakespeare, então, não só criou palavras, como também teve êxito ao fazer o registro dessas novas palavras trazidas pelos navegadores. O bardo trouxe diversas palavras novas para a língua inglesa, tendo feito o primeiro uso registrado de 2035 palavras, inventando de substantivos, adjetivos e advérbios – tais como *elbow* [cotovelo], *lonely* [solitário] e *obsequiously* [obedientemente]. Tinha admirável aptidão para criar frases que se tornariam expressões muito usadas – tais como *vanish into thin air* [sumir como num passe de mágica], *play fast and loose* [agir irresponsavelmente] (BRYSON, 2008, p. 115), dentre outras. Stanley Wells reforça que “A língua de Shakespeare tinha uma qualidade, difícil de definir, de memorização que fez que muitas frases entrassem para a linguagem comum.” (WELLS, 2002 apud BRYSON, 2008).

Supõe-se que a capacidade criativa de Shakespeare não se deva a uma genialidade do autor, mas à impaciência que sentia em esperar pensar na palavra perfeita para o que queria, devido a sua forma rápida de escrever.

Temos o testemunho de Heming e Condell, e também o de Ben Jonson, de que Shakespeare escrevia com grande rapidez e facilidade, raramente eliminando qualquer coisa. Isso explica uma certa impaciência com a linguagem; Shakespeare frequentemente não podia esperar até que surgisse a palavra certa e, assim, ele próprio acaba inventando uma palavra. (BURGUESS, 1999, p. 91)

Fosse por genialidade, pelo momento histórico propício, ou por pressa apenas, não se pode negar o quanto o vocabulário inglês foi beneficiado pelas invenções do bardo. Entre os anos de 1500 e 1650, mais de dez mil palavras foram adicionadas à língua, sendo Shakespeare

responsável por quase 17% deste vocabulário. Das 2035 palavras criadas pelo dramaturgo, cerca de 800 ainda são utilizadas nos dias de hoje, uma proporção muito alta. A maioria dos autores modernos ficaria realizada se contribuísse com pelo menos um lexema para o futuro de sua língua (CRYSTAL, 2004 apud BRYSON, 2008). O crescente número de palavras novas foi o que inflamou a língua inglesa, pois o latim ainda era a língua utilizada, quando se tratava de documentos oficiais, ou de obras literárias de grande respeitabilidade. Assim, pode-se dizer que Shakespeare teve uma boa participação para a ascensão da língua inglesa.

Foram muitos os séculos gastos até a formação do inglês moderno – e foram muitas as décadas, como foram muitos os autores, que foram gastos até que, só Deus sabe por que milagre genético, exatamente na hora certa, aparecesse um Shakespeare para, com aquele vasto e flexível vocabulário de uma língua em fluxo, criar os muitos e maravilhosos universos dessa sua obra, que nos deleita, nos diverte, nos enriquece [...]. (HELIODORA, 2001, p. 262)

Não se sabe exatamente quando o bardo chegou a Londres, pois como se já não bastassem os poucos registros que se tinham, os anos de 1585 a 1592 são considerados de escuridão para os estudiosos de Shakespeare, ou anos perdidos. Não se tem informações a seu respeito, o que fazia e nem por onde estava – o que é considerado uma perda muito grande, pois foi justamente nesses anos que o bardo ingressou na sua carreira de ator e dramaturgo. Apesar de não se saber exatamente quando, o que se sabe é que, além de ser talentoso, o dramaturgo teve a ventura de chegar a Londres no momento em que a cena teatral estava efervescente, graças ao prestígio que lhe concedia a população na Inglaterra renascentista, e ao apreço que a rainha Elizabeth I tinha pela arte dramática, já em franco processo de uma secularização consolidada.

A primeira casa construída direcionada a espetáculos no período Elisabetano foi o *Red Lion*, seguido alguns anos depois pelo *The Theatre*, que, após o seu sucesso, foi sucedido pelo *Curtain Theatre*, tornando Londres um lugar verdadeiramente teatral. Espaços dedicados inteiramente ao teatro e ao entretenimento eram novidade na Inglaterra naquele período. Apesar da sua grande popularidade e até mesmo da apreciação que a rainha Elizabeth I tinha pelo teatro como arte, as casas de espetáculos espalhavam-se pela periferia da cidade londrina, fora dos seus muros, dividindo o mesmo espaço que hospícios, prisões e prostíbulos (BRYSON, 2008). Devido à falta de recursos dos teatros elisabetanos, durante as apresentações das peças, os autores se serviam da imaginação de sua plateia:

Havia pouco cenário e nenhuma cortina (mesmo no momento que o texto dizia ‘Cortina’), nenhum recurso para distinguir o dia da noite, a neblina do brilho do sol, o campo de batalha do quarto de amor, a não ser por meio de palavras. Assim, as cenas tinham de ser situadas com uns poucos traços verbais e a ajuda da imaginação de uma plateia condescendente. (BRYSON, 2008, p. 78)

Ocorreu uma transformação na política e religião da Inglaterra, quando o rei Henrique VIII, pai de Elizabeth I, rompeu oficialmente com a Igreja Católica após ter o seu pedido de divórcio negado pelo Papa, pois o monarca pretendia casar-se com outra mulher. Além dessa ruptura, o Renascimento trouxe luz para a Europa entre os anos de 1500 a 1660. Iniciando-se na Itália, este movimento de ordem artística, cultural e científica se torna o marco da passagem da Idade Média para a Moderna. Tendo chegado um pouco mais tarde à Inglaterra em comparação a outros países da Europa, a Renascença fez emergir muitos burgueses que patrocinavam cientistas e artistas, dentre eles, Shakespeare, que vivenciou não apenas a era Elisabetana (1558-1603), como também o período de reinado de James I (1603-1625), época em que produziu várias de suas peças mais conhecidas, como *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* e *A tempestade*. A peça-corpus apreciada nesta monografia, porém, pertence à era Elisabetana e é sobre ela que iremos nos concentrar na próxima seção.

3 A MEGERA DOMADA (1593)

William Shakespeare, considerado por Harold Bloom como o centro do cânone ocidental, em sua época era um dramaturgo popular que escrevia para as mais diversas classes sociais.

Sempre tive horror aos que procuram apresentar Shakespeare como ‘difícil’ ou ‘inacessível’; muito pelo contrário, Shakespeare foi um autor popular [...] que escreveu para um público eclético, sem dúvida uma das razões de sua perene popularidade ao longo dos séculos e pelo mundo afora. (HELIODORA, 2001, p. XX)

Shakespeare nos permite situar e contextualizar eventos histórica e politicamente através de alguns de seus dramas que, há séculos, ainda são trabalhados em estudos contemporâneos e influenciam escritores e estudiosos. Embora o drama seja costumeiramente lido como uma forma de entretenimento, se um estudo mais aprofundado é feito, podem-se encontrar tópicos e marcas culturais relacionados ao momento em que o autor viveu. É relevante, portanto, se ambientar em relação ao período histórico vivido pelo autor, pois ele escreve a partir de um determinado tempo e um determinado lugar. Barbara Heliodora traz o exemplo de *Rei João*, que para nós do século XXI, caso não tivéssemos acesso ou interesse em saber do contexto histórico do autor, poderia ser simplesmente uma história de cunho qualquer. Todavia, para os elisabetanos, tinha-se “[...] o rei como paladino da Inglaterra na luta contra o papa e a ingerência do Vaticano na Inglaterra, seja nos recentes conflitos ao tempo de Henrique VIII⁴, seja da ainda mais recente excomunhão de Elizabeth I” (HELIODORA, 2001, p. 243). Shakespeare, astutamente, se beneficia da experiência prévia do público, aproveitando-se e utilizando temas que acabam causando mais efeito.

Apesar de *A Megera Domada*, por exemplo, ser um drama de ficção, o texto dramático nos permite discutir e criticar temas em relação ao papel da mulher na era elisabetana. A partir disso, enxergamos a importância, não só de uma análise crítica da obra, mas também da contextualização histórica e política a respeito do autor e do período em que a obra foi escrita e/ou apresentada.

A vasta produção dramaturgical de Shakespeare, entretanto, não se deve apenas à sua genialidade como autor. Assim como quase todos os dramaturgos da sua época, o bardo tinha o interesse de agradar a gregos e troianos por dinheiro. Partindo, portanto, do princípio de que

⁴ O rei Henrique VIII rompeu oficialmente com a Igreja Católica após ter o seu pedido de divórcio negado pelo Papa, pois o monarca pretendia se casar com outra mulher. (DORIGO e VICENTINO, 2011)

um dos grandes interesses de Shakespeare era monetário, um de seus companheiros dramaturgos, Robert Greene (apud BURGUESS 1999), chega a se referir ao bardo como “um pau-para-toda-obra – um oportunista inteligente e insaciável que dava ao público o que este queria, não o que ele deveria ter” (p. 93). Apesar de a comédia ser a forma dramática mais popular, um válido exemplo comparativo para a afirmação de Greene é a comédia shakespeariana *Trabalhos de amor perdidos*, que acredita-se ter sido escrita para uma plateia aristocrática, devido à sua linguagem refinada e referências a membros da corte de Henrique VIII (BURGUESS, 1999). Dessa forma, temos uma clara diferença da abordagem feita por Shakespeare em peças que são do mesmo gênero, mas são direcionadas a públicos diferentes, como é o caso do nosso objeto de estudo que não se veste de palavras rebuscadas e nem de personagens da nobreza.

A Megera Domada (1593) é uma das primeiras comédias shakespearianas, e o autor nela insere muitas características específicas de suas outras comédias românticas, como *Muito Barulho por Nada* (1598) e *Sonho de Uma Noite de Verão* (1594). Estas características incluem um tipo de humor divertido e com menos censura, recheado de disfarces, e com um final feliz em que a maioria dos personagens fica satisfeita. A leveza dessas comédias românticas contrasta fortemente com o humor mais hermético das peças posteriores de Shakespeare, tanto cômicas quanto trágicas, e, a exemplo de *Romeo e Julieta*, cômica e trágica. Como as outras comédias românticas, *A Megera Domada* gira em torno de namoro e casamento, mas, em contraste com a maioria delas que normalmente são concluídas com a própria cerimônia de casamento, o dramaturgo dedica grande atenção à vida dos personagens depois de casados. Apesar de o nosso objeto de estudo não terminar na celebração do casamento dos personagens principais, este não foge da característica cômica shakespeariana de se restaurar a ordem ao final da peça com a celebração da vida, no caso, um banquete de casamento da irmã da personagem principal, acrescentado ao discurso de estabelecimento de ordem por ela proferido.

A peça começa com uma “introdução”, onde uma travessura é feita por um lorde e seus servos que, ao encontrar um funileiro chamado Christopher Sly bêbado no chão, decidem fazer uma brincadeira com o homem embriagado, fazendo-o acreditar que é um lorde que esteve doente e com problemas de memória. Para entretê-lo e segundo “recomendações médicas”, o verdadeiro lorde e seus servos apresentam para Sly a peça *A Megera Domada*, que se passa em Pádua e traz a história de Catarina Minola, conhecida por todos em sua cidade como “a megera”. Por causa de seu temperamento, nenhum homem tem interesse em se casar com a moça. Além de ser uma tradição da época – casar a filha mais velha antes da

mais nova – Batista Minola queria garantir a “felicidade” matrimonial de sua filha mais velha, decretando, então, que a sua tão desejada filha mais nova, Bianca, só poderá se casar depois que Catarina estiver casada. Como uma das ferramentas constantemente presentes em peças de gênero cômico, há o uso de identidades trocadas já no início da peça, onde temos o Pajem vestido como a esposa do suposto lorde Sly; Hortêncio, um dos pretendentes de Bianca, se passando por músico para cortejar a moça mais de perto; e Lucêncio, lorde de uma família muito rica de Florença, também pretendente de Bianca, troca de identidade com o seu criado Trânio, fazendo com que o empregado fizesse o papel do lorde e Lucêncio se passaria por um professor, para poder cortejar Bianca despercebidamente.

O que Catarina e Bianca Minola têm em comum é apenas o sobrenome. São tão díspares quanto os pólos de uma mesma bateria, dotadas de características e natureza extremamente diferentes. Arquétipos clássicos de mulheres encontram seu caminho em peças shakespearianas, como é o caso da filha mais nova do viúvo Batista Minola, Bianca, que exemplifica o padrão comportamental a ser seguido: é gentil, doce e singela. Em virtude da sua beleza e natureza idealizada, ela possui muitos pretendentes a marido. A mais velha, por outro lado, localmente conhecida como “a megera”, é rebelde, franca e dona de um temperamento considerado difícil, contrariando a postura aceita e estimulada naquela época. Para garantir que Catarina conseguisse um marido e não fosse mal vista – afinal, naquela época, mulheres que não eram freiras ou casadas, eram consideradas mundanas –, Batista determina que Bianca só se casaria depois que Catarina se casasse. Em vista disso, os pretendentes de Bianca – Hortêncio, Grêmio e Lucêncio – saem da posição de rivais e unem-se para encontrar um aspirante a marido de Catarina, descobrindo, assim, Petróquio. No decorrer da leitura da peça, é possível perceber que as coisas não são necessariamente como haviam sido delineadas a princípio:

Bianca [...] é inicialmente apresentada como o ideal – submissa ao seu pai, notada por seu silêncio e obediência. [...] A sua facilidade em entender as mensagens secretas de amor dos seus dois tutores e a sua clara preferência por Câmbio/Lucêncio sobre Lítio/Hortêncio, sugere que ela não seja tão inocente e conformada com as vontades de seu pai como parecia [...]. A peça em alguns aspectos prenuncia a sua revelação como a verdadeira megera⁵ [...] (KEMP, 2009, p. 77).

⁵ De acordo com os valores e crenças das pessoas daquela época.

⁶ Nossa tradução de: “Bianca [...] is initially put forward as the ideal – submissive to her father, perceived as silent and obedient. [...] her quick discernment of the secret love messages from the two tutors and her clear preference for Câmbio/Lucêncio over Lítio/Hortêncio, suggest that she is not as innocent and conforming to her father’s will as she seems[...]. The play in some respects foreshadows her later revelation as a shrew [...]”.

Se Catarina, em algum momento, é considerada grosseira, esta foi designada a se casar com um homem ainda mais grosseiro, que a considera “a própria flor da gentileza” (Ato II, Cena I). O padrão comportamental transgressivo de Catarina, porém, não deixa de ser um reflexo de sua insatisfação com relação aos valores impostos pela sociedade patriarcal à mulher.

Como já dito anteriormente, além da contextualização histórica do autor, é relevante também contextualizar historicamente a mulher medieval e renascentista, pois é nessa configuração temporal que a personagem objeto do nosso estudo é construída. Tanto no Medievo quanto na Renascença, a sociedade inglesa era patriarcal, e os casamentos eram arranjados. À mulher restava apenas a função de procriar, criar e cuidar dos filhos e do marido, a quem devia obediência. *A Megera Domada* traz, portanto, esses tópicos à tona, lançando luz sobre o casamento, o silenciamento da mulher e a sua inserção e participação social. E é por isso que Catarina Minola se destaca, pois seu comportamento vai, em grande parte, de encontro àquilo que a sociedade considerava como conduta adequada para uma mulher.

De acordo com Theresa Kemp (2009), a mulher, desde as mitologias antigas, é caracterizada como a fonte de todos os problemas do mundo, e exemplifica sua reflexão trazendo Pandora e Eva.

Através do poeta Hesíodo, temos a versão Grega da primeira mulher existente, Pandora, enviada por Zeus para punir os homens depois que Prometeu roubou o fogo. Pandora recebeu uma caixa como presente de casamento, a qual não poderia ser aberta. Dotada de uma curiosidade insaciável, Pandora não conseguiu resistir. Abrindo a caixa, desencadeou sobre o mundo morte, pragas, envelhecimento, doenças, e todas as misérias da vida humana. De forma semelhante, o Antigo Testamento colocou a causa da morte e tristezas do mundo na primeira mulher existente, Eva. Também ligada à insaciabilidade (de fome, de curiosidade), *a incapacidade de Eva em obedecer é apresentada como a introdução da morte na humanidade*⁷⁸ (KEMP, 2009, p. 1).

As histórias de Pandora e Eva são transmitidas desde tempos imemoriais, e no período Elisabetano as mulheres ainda eram vistas como inferiores em relação ao homem, tendo o dever de obedecer ao seu senhor, fosse ele seu pai ou marido. Segundo Kemp (2009), “na

⁷ Grifo nosso.

⁸ Nossa tradução de: “From Hesiod, we get the Greek’s version of the first woman, Pandora, who was sent by Zeus to punish man for Prometheus’s theft off fire. Endowed with insatiable curiosity and given a box (or jar) as wedding gift – but told not to open it – Pandora was unable to resist. Opening the box, Pandora unleashed upon the world death, plagues, old age, sickness, and all the miseries of human life. Similarly, the Old Testament located the cause of death and the world’s sorrows in the first woman, Eve. Likewise linked to insatiability (of appetite, of curiosity), Eve’s inability to obey is presented as the introduction of death to humanity.”

melhor das hipóteses, as mulheres eram vistas como uma versão deformada e defeituosa dos homens⁹ (p.5), desde o *Gênesis* bíblico, até o período Shakespeariano. Aristóteles (apud KEMP, 2009) já chegou a afirmar que, biologicamente falando, é parte da natureza da mulher ser passiva, e da natureza do homem ser ativo. Vale ressaltar que, apesar desses conceitos terem prevalecido na Antiguidade clássica, o período Renascentista se apropriou de vários deles em relação a como deve ser a mulher ideal: uma esposa obediente, casta e modesta.

Por serem socialmente vistas como inferiores, as mulheres obviamente não tinham os mesmos direitos que os homens. Essa hierarquia era tão evidente que a pena para assassinato, se cometido por um homem, era menor e menos humilhante do que se fosse cometido por uma mulher. Essa diferença não se aplicava apenas a crimes, e se estendia também ao acesso à educação. Nos períodos Elisabetano e Jacobino, o índice de analfabetismo era muito alto, sendo reservados às mulheres, conseqüentemente, os maiores índices. Mesmo as que tinham algum acesso à educação, sofriam restrições comportamentais. Juan Luis Vives (apud KEMP, 2009), contratado para ser tutor da princesa Mary I, filha de Henrique VIII, escreveu um livro de instruções para mulheres, o qual as instruía até mesmo sobre o que deveriam ou não ler. A leitura autorizada, geralmente, deveria ser voltada para as “educar” a respeito de como ser uma companheira ideal para seus cônjuges. Vives deixava claro que não havia necessidade de as mulheres aprenderem sobre história, gramática ou lógica, já que eram assuntos utilizados pelos que governavam. Segundo o autor, “[...] mulheres não devem ser educadas para governar ou fazer parte da política e teologia, que são áreas para homens¹⁰” (apud KEMP, 2009, p. 46).

Pode-se afirmar que a família Minola tinha posses, afinal, a partir dos estudos a respeito da sociedade elisabetana, sabe-se que as famílias ricas contratavam tutores para dar aulas privadas às suas filhas, como é o caso de Catarina e Bianca, que tinham aulas de latim, poesia e música. Essas famílias queriam suas filhas versadas em leitura, escrita, música e língua estrangeira com o intuito de aumentar seu valor diante de um pretendente a esposo, segundo Vives (apud KEMP, 2009).

A perspectiva do homem e da mulher em relação ao casamento era bem diferente: os homens, em geral, viam-no como um meio de angariar mais respeito, tornando-se mais bem vistos pela sociedade do que um homem solteiro. Quanto mais propriedades um homem tinha,

⁹ Nossa tradução de: “At best, women were seen as deformed and defective versions of males.”

¹⁰ Nossa tradução de: “[...] women [should] not be educated to rule or take their place in the public worlds of politics and theology, inhabited by men”.

mais respeito usufruía, e as mulheres, na condição de propriedade do homem, agregavam seu dote às contas do marido depois que se casavam.

Com raras exceções, o casamento continuava a ser um contrato comercial, envolvendo muito mais interesses monetários do que amor, como é explícito na peça shakespeariana, quando Petróquio negocia a mão de Catarina antes mesmo de conhecê-la, e se casa com ela, em princípio, apenas para aumentar o seu patrimônio. Petróquio vai a Pádua com a intenção de se casar bem, após a morte de seu pai. Chegando lá, encontra um velho amigo, Hortêncio, que, querendo que Bianca fosse desimpedida o quanto antes a se casar, indica a “megera” da cidade para Petróquio, alertando-o de que ela é “uma mulher grosseira e detestável [...] porém ela é rica, e muito rica [...]” (Ato I, Cena II). Petróquio, então, revela ao amigo sua verdadeira intenção com o casamento, tendo-a reforçada de forma hilária pelo seu criado Grúmio:

PETRÚQUIO: *Signior* Hortêncio, entre amigos, como nós, poucas palavras bastam. Assim, se conhece uma mulher bastante rica para ser esposa de Petróquio, como a riqueza deve ser a chave de ouro do meu soneto matrimonial, essa mulher pode ser tão feia quanto a amada de Florêncio, tão velha ou mais velha que a Sibila, tão abominável e feroz quanto Xantipa, companheira de Sócrates, que não me moverá do meu intento e nem removerá minha afeição, mesmo que seja tão perigosa quanto o Adriático. Vim arranjar em Pádua um casamento rico: se o casamento é rico, estou feliz em Pádua.

GRÚMIO: Veja, senhor, que ele lhe diz francamente o que tem na cabeça: dê-lhe ouro bastante que ele se casa com um espantalho, uma réstia de cebola ou uma velha de um dente só, mesmo que tenha as cinquenta e duas doenças do cavalo. Nada disso lhe importa, se vier com dinheiro. (Ato I, Cena II)

Além dos dotes oferecidos pelos pretendes de Bianca em troco da sua mão, vemos claramente um exemplo da perspectiva dos homens perante o casamento na negociação estabelecida entre Petróquio e Batista, visando a mão de Catarina:

PETRÚQUIO: *Signior* Batista, meu negócio me toma o tempo todo e não posso vir diariamente aqui, fazer corte a sua filha. O senhor conheceu bem meu pai e, por conhecer meu pai, conhece a mim, herdeiro de todos os seus bens e terras, heranças que não esbanjei, antes ampliei. Diga-me então; se eu conseguir o amor de Catarina, que dote receberei quando casar?

BATISTA: Quando eu morrer, metade destas terras e no momento, vinte mil coroas.

PETRÚQUIO: Bem. E em troca eu asseguro que, se ela enviuvar, sobrevivendo a mim, ficará com todas as minhas terras e mais arrendamentos. Redigiremos, pois, um contrato, a fim de que esta combinação fique garantida para ambas as partes.

BATISTA: Sim, quando conseguida a coisa principal, ou seja o amor da minha filha: pois isso é, afinal, o tudo do total. (Ato II, Cena I)

Uma vez que os casamentos geralmente eram arranjados por interesses econômicos ou políticos, o amor era o responsável por traições. A partir desse raciocínio, por volta de 1215, começou a se considerar a opinião das filhas na escolha do parceiro, evitando o risco de adultério (KEMP, 2009), dado ao fato de as mulheres serem consideradas não confiáveis e instáveis. Partindo dessa perspectiva, vê-se a preocupação de Batista que, apesar de aprovar o acordo feito com Petróquio, só consente em oficializar o acordado caso Catarina concorde com o casamento. (Ato II, Cena I)

Obviamente, Shakespeare trata de diversos tipos de casamento nas suas peças e Kemp (2009) traz exemplos de duas delas que, especificamente, trazem o tópico de se casar por amor – *Sonhos de uma noite de verão* e *Romeu e Julieta*.

Ainda que houvesse tentativas de se alcançar uma igualdade entre homens e mulheres dentro do casamento, a hierarquia masculina prevalecia, pois a igualdade a que se referiam se restringia à semelhança na idade, *status* social e inteligência, e não à uma quebra de hierarquia de poder. Acrescentando exemplos de como a hierarquia funcionava, temos o fato de que nas eras Elisabetana e Jacobina era aceito por lei a agressão física para com crianças, serventes e esposas, sendo o espancamento considerado “punição corretiva¹¹”, e inserido em manual de espancamento de esposa disponível durante a Inglaterra renascentista. Percebe-se, então, que a virilidade do homem é diretamente associada a atos de violência, enquanto a mulher ocupa o lugar de objeto do ato de violência.

Por outro lado, nesse mesmo período o espancamento de mulheres começou a ser objeto de questionamento, comparado ao que presenciamos hoje em dia em relação aos castigos corporais utilizados em crianças (KEMP, 2009). Apesar de estar respaldado pela lei e ser uma prática comum no período, não há cena em que Petróquio agrida fisicamente Catarina, mesmo quando esta lhe dá um tapa no rosto. Como uma das muitas leituras possíveis do texto de partida, tem-se a possibilidade de Shakespeare, apesar de ser homem e viver no século XVI, estar satirizando as atitudes machistas, já que ele faz das falas e situações que envolvem Petróquio as mais engraçadas da peça. Assim, pode-se levantar a possibilidade de que Shakespeare pode estar usando Petróquio como um modelo a ser seguido pelos demais maridos, optando por “domar” suas esposas à base de palavras, e não de assaltos físicos.

No período elisabetano, era considerada como verdade universal a posição que a mulher deveria ocupar em relação ao homem. Após ter casado sua filha, Batista passa o cargo

¹¹ Nossa tradução de: “physical correction” (KEMP, 2009).

de proprietário de Catarina a Petróquio, que faz uso do seu poder poucos minutos depois da cerimônia de casamento, impedindo Catarina de participar da sua própria celebração, se referindo a ela como objeto de posse:

PETRÚQUIO: Eles vão ao banquete, Cata, porque ordenas. Obedeçam à noiva, todos que aqui estão; Festejem, divirtam-se, embriaguem-se; que não haja limites na orgia em louvor de sua virgindade. Fiquem loucos ou alegres ou vão para o diabo. Quanto à minha noivinha, parte comigo. Não, não arregalem os olhos, não batam os pés, não rilhem os dentes, não espumem; *quero ser dono do que me pertence*¹². Ela é os meus bens, minha fortuna, minha casa, minha mobília, meu campo, meu celeiro, meu cavalo, meu boi, meu burro, meu tudo que existe. E aqui está ela, quem ousar que a toque. Mostrarei quem sou ao vaidoso que atravessar meu caminho para Pádua. Grúmio, desembainha a espada – estamos cercados de laráprios! Se és um homem, protege tua senhora. Não tenha medo, meiga jovem; ninguém terá coragem de tocá-la. Eu a protegerei contra um milhão. (Saem Petróquio, Catarina e Grúmio.)

BATISTA: He! É melhor deixar que parta esse casal tranquilo (Ato III, Cena II).

As poucas mulheres que, de alguma forma, se sentiam insatisfeitas com sua condição e protestavam, nunca abordavam o assunto como um problema relacionado à diferença de gênero, mas em relação à classe social a que pertenciam e à fome que passavam. Até mesmo para a própria rainha Elizabeth I, uma das monarcas mais bem sucedidas, quando requisitada para fazer um discurso que inflamasse suas tropas que iam à guerra, teria afirmado: “Eu sei que tenho o corpo frágil e franzino de uma mulher, mas eu tenho o coração e o estômago de um rei¹³” (TUDOR, apud KEMP, 2009). Isto é, a própria rainha, que poderia ter uma reação a favor da igualdade de gêneros, não via isso como algo a se questionar, e acaba por reforçar a desigualdade no momento em que atribui às suas conquistas não ao fato de ser mulher, mas de exercer o seu reinado com masculinidade. Não cabe a nós no presente trabalho, porém, nos aprofundar nos estudos de gênero, já que nosso objetivo é analisar, comparativa e descritivamente, o papel social da mulher em cada uma das obras, sob a perspectiva dos estudos da Tradução Intersemiótica.

Quando se trata de seus servos, Petróquio os trata rudemente, agredindo-os e ofendendo-os verbalmente com frequência, como era de se esperar dos padrões naquela época. Já ao se relacionar com Catarina, ele não faz uso de violência física – atitude também usual pelos maridos da época –, preferindo ser extremamente irônico e debochador. Por exemplo,

¹² Grifo nosso.

¹³ Nossa tradução de: “I know I have a body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king”.

no primeiro encontro, à medida que Catarina o retrucava com rispidez, Petrúquio praticava a psicologia reversa, simulando que Catarina estava falando exatamente o contrário:

PETRÚQUIO: [...] Vou lhe fazer a corte com algumas ironias. Se me insultar, bem, eu lhe direi que canta tão suavemente quanto o rouxinol. Se fizer cara feia, aí direi que seu olhar tem o frescor e a limpidez das rosas matinais banhadas pelo orvalho. Que fique muda, sem pronunciar sequer uma palavra: louvarei sua maneira jovial frisando que tem uma eloquência admirável. Que me mande ir embora: e lhe agradecendo como se me pedisse para ficar a seu lado uma semana. E se se recusa a casar, fingirei ansiar pelo dia das bodas. [...] (entra Catarina) Bom dia, Cata, pois ouvi dizer que assim a chamam.

CATARINA: Pois ouviu muito bem para quem é meio surdo: os que podem me chamar, me chamam de Catarina. (Ato II, Cena I)

Apesar de o seu jeito irônico ter como objetivo provocar Catarina, pode-se entender também a ironia e o deboche de Petrúquio como uma maneira que o autor teve de criticar a forma como os homens lidavam com as situações, principalmente com as mulheres. Apesar de as peças shakespearianas serem direcionadas a públicos que procuravam lazer, pode-se encontrar presente nelas – dependendo da interpretação de cada leitor – árduas críticas a respeito do comportamento humano. Shakespeare é conhecido por destruir o maniqueísmo, rasgar o indivíduo e mostrar como o ser humano realmente é, fazendo da peça, muitas vezes, uma forma de exibição crua do ser humano. As mal criações de Catarina perante Bianca podem ser justamente em virtude disso, já que Catarina não suporta o fato de a irmã se manter em posição de silêncio, obediência e submissão, como se esperava de uma dama perfeita. Porém, quando o ser humano é colocado em situação de desconforto, poderá apresentar uma face não antes conhecida, como sugere Catarina: “[Bianca] Que linda bonequinha! E tão mimada! É só enfiar-lhe um dedo no olho e deixará de ser tão delicada”. (Ato I, Cena I)

Catarina mostra-se uma mulher extremamente sagaz desde o seu primeiro aparecimento na peça, revelando indignação em relação ao tratamento diferenciado que o pai dá à sua irmã, e mostrando ser a única a reclamar do que não a satisfaz. Suas atitudes poderiam ser consideradas apenas atos de rebeldia, mas podemos também interpretá-las como uma resposta, de certa forma imatura, à insatisfação existente diante da realidade opressora. Bloom (1998, p. 64) afirma que o bardo engradece o humano ao insinuar que a mulher possui uma noção de realidade mais verdadeira que a do homem. Ao se encontrar com Petrúquio, tão ríspido quanto ela, e também extremamente irônico e debochador, pode-se entender que Catarina experimentou do seu próprio veneno, e começou a repensar qual seria a melhor forma de lidar com tal situação. Bloom (1998, p. 56) questiona, diferentemente do que muitos

acreditam, que Petróquio não trouxe Catarina para uma vida miserável, mas tirou de um lar que lhe causava estresse. Tornava-se, portanto, mais fácil conviver com as insanidades do próprio Petróquio do que com o descaso do pai e a superproteção que ele dava à sua filha mais nova.

A “megera” então, de forma muito sagaz, percebe que para uma melhor convivência com a sociedade e com o seu marido, poderia fingir-se domada e alcançar os seus reais objetivos. Catarina percebe como dobrar o marido a partir desta passagem na peça:

PETRÚQUIO: Para a frente, em nome de Deus. Voltamos à casa de teu pai. Oh, céu bondoso, como é terna e brilhante a luz da lua!

CATARINA: Lua?! O sol! Não há luar agora.

PETRÚQUIO: Brilhando assim só pode ser a lua.

CATARINA: Brilhando assim só pode ser o sol.

PETRÚQUIO: Pois eu juro, pelo filho de minha mãe, ou seja, por mim mesmo, que é a lua, ou uma estrela, ou o que eu bem disser – se pretendes chegar à casa de teu pai. Alguém aí recolha novamente todos os cavalos. Sempre a mesma teimosia e teimosia: nada mais que teimosia!

HORTÊNCIO: (À parte, a Catarina.) Concorde com ele ou nunca chegaremos.

CATARINA: Continuemos, por favor, já que chegamos tão longe. E seja lua ou sol, ou o que mais te agrada. E se te agrada dizer que é lamparina, lamparina será, daqui em diante.

PETRÚQUIO: Eu digo que é lua.

CATARINA: Eu sei que é lua.

PETRÚQUIO: Não é então, sua mentirosa! É o sol bendito!

CATARINA: Bendito seja Deus então. É o sol bendito. Mas já não é mais o sol, se dizes que não é. E a lua muda com o teu pensar. O nome que lhe deres isso ela será e o parecerá também a Catarina (Ato IV, Cena V).

A partir desse momento, Catarina assume o comando, mesmo enquanto reafirma sua obediência ao radiante Petróquio, numa fascinante inversão shakespeariana da estratégia anteriormente adotada por Petróquio: proclamar a doçura de Catarina, enquanto ela vociferava, como afirma Bloom (1998). Logo após essa situação, na ida para a casa de Batista, Catarina, Petróquio e Hortêncio se deparam com o verdadeiro pai de Lucêncio, Vicêncio, e Catarina, seguindo a fala de Petróquio, refere-se a Lucêncio como uma “Bela virgem em botão, suave e fresca [...]” (Ato IV, Cena V), construindo um momento extremamente cômico e ao mesmo tempo manipulando a realidade.

Catarina encerra a sua participação na peça no banquete do casamento de sua irmã, com um discurso para todos os presentes – discurso esse conhecido e apontado como a confirmação da enfim megera domada. A partir do que vem sendo defendido ao longo desta monografia, o discurso parece-nos uma forma intrigante que o dramaturgo encontrou de questionar e confrontar as atitudes patriarcais do seu tempo, aliviando a crítica com o teor

cômico da peça e por meio de uma Catarina supostamente domada, de fato, no comando do marido e da casa, e simplesmente desempenhando um papel de restauração de ordem próprio das comédias.

As mulheres em geral têm poucas falas durante a peça. Isso pode ser devido ao fato de que mulheres não pudessem atuar nos palcos elisabetano, cabendo aos homens encenar e criar, na condição de atores e autores, papéis femininos. Em *A Megera Domada*, enquanto Petróquio e Trânio ocupam o primeiro e segundo lugares de maior fala, com 22% e 11% respectivamente, a personagem protagonista detém apenas 8% do total das falas (SMITH, 2012). Não era de interesse da sociedade na época ver mulheres tendo voz e sendo foco em obras, e, portanto, os autores se adequavam a isso para melhor cativar à plateia. Mesmo quando se tinha mulheres fazendo parte de papéis importantes em obras, é relevante levar em consideração que elas, em sua grande maioria, eram escritas por homens, a partir de um ponto de vista masculino.

Partindo das reflexões aqui apresentadas, somos levadas a entender que a escolha da roteirista da nossa obra de chegada seja uma escolha ímpar, colocando a protagonista foco de nossa observação na posição de candidata ao cargo de Primeira Ministra da Inglaterra, indo de encontro ao que se aceitava e permitia das mulheres na era Elisabetana. Para uma melhor análise e compreensão desse filme, que traduz intersemioticamente a peça shakespeariana, faremos, em seguida, uma reflexão a respeito dos Estudos da Tradução, mais especificamente da Tradução Intersemiótica.

4 ESTUDOS DA TELEVISÃO, IMAGEM, INTERPRETAÇÃO E TRADUÇÃO

4.1 TELEVISÃO X CINEMA

Katherine Minola, a quem já nos referimos anteriormente, é a reconstrução inglesa e contemporânea da personagem shakespeariana, Catarina Minola, objeto do nosso estudo. Katherine é construída no século XXI como uma mulher que, apesar de muito conhecida e bem sucedida no cargo que ocupa, está presente frequentemente nas manchetes de jornais e telejornais, dada a sua extrema franqueza, na maioria das vezes de forma brusca. Já teve, inclusive, que pagar uma multa e ficar suspensa do trabalho por duas semanas por ter chamado, em plena rede nacional de televisão, um dos secretários do Parlamento de desonesto, covarde, gananhão, incompetente e torpe. O episódio nos remete, então, ao papel da televisão no mundo contemporâneo, uma vez que nosso objeto de estudo é uma tradução telefílmica.

A televisão chegou às casas dos ingleses em 1936, com apenas um canal. Em meados dos anos 50, havia apenas dois canais de televisão. René Gardies (2008) associa a invenção do controle remoto à necessidade que as emissoras sentiram de atrair o telespectador. Antes da comercialização dos aparelhos de controle remoto, “[...] calcula-se que, em 1966, apenas 70% das pessoas que recebiam dois canais tinha visto alguma vez o segundo” (GARDIES, 2008, p. 204), reforçando, assim, as decisões das emissoras quanto às programações.

Inicialmente, os programas televisivos só eram transmitidos à noite, e eram caracterizados por uma *programação vertical*, que consiste em uma transmissão voltada para o mesmo público, mantendo uma mesma filosofia, sem mudanças. À medida que foram ampliando sua programação para as tardes, logo depois para as manhãs, e, em seguida, para uma transmissão contínua, as emissoras viram a necessidade em adotar uma *programação horizontal*, que abraça uma ideia de amplitude e abrangência, composta por diferentes linguagens e filosofias, focalizando a organização da sua programação de acordo com os telespectadores e os olhares que são atribuídos aos programas apresentados.

Além de a televisão ter tamanha popularidade, há também um outro meio de entretenimento bem semelhante à TV, o qual é responsável por movimentar bilhões de dólares por ano: a indústria cinematográfica. Ruy Castro (apud LABAKI, 1995), crítico de cinema, afirma que nos seus anos de ouro – 1939 a 1942 – o cinema norte-americano era o

responsável por uma das maiores movimentações da economia dos Estados Unidos. “Hollywood, com seus 400 filmes por ano, movimentava sozinha mais dinheiro do que todas as cadeias de supermercado juntas” (CASTRO apud LABAKI, 1995, p. 81). O cinema do Reino Unido explodiu pouco depois – 1936 – e também atingiu seu ano de ouro. De acordo com o IMDB¹⁴ (Internet Movie Database), os países que mais produziram filmes no ano de 2014 foram os Estados Unidos, com 10,863 produções, seguidos do Reino Unido, com 1,838. Apesar de o cinema norte-americano ser extremamente conhecido em todo o mundo, as duas franquias com os maiores recordes de bilheteria mundial são britânicas: *Harry Potter* e *James Bond*. Ainda que pareça existir uma possível rivalidade, as duas grandes indústrias cinematográficas se beneficiam uma da outra: a norte-americana fazendo o uso de “materiais” britânicos, como atores e atrizes, enredos, eventos e do próprio solo britânico. Ao mesmo tempo, o Reino Unido usufrui da divulgação e do investimento norte-americanos em muitas de suas produções britânicas.

Segundo dados¹⁵ distribuídos pela BBC – emissora na qual a nossa tradução foi produzida e lançada – os filmes britânicos, em grande parte, são de caráter amador ou produzidos por estúdios que, muitas vezes, não têm fundos para distribuir e comercializar seus trabalhos. Em vista disso, filmes direcionados à televisão, além de mais viáveis financeiramente, tornaram-se parte da cultura britânica, tendo assim, acesso a um público com expectativas diferentes daquele que vai ao cinema.

De acordo com Gardies (2008), há uma diferença evidente entre o espectador e o telespectador: “Partimos da diferença fundamental existente entre a sessão de cinema, sempre mais ou menos escolhida pelo espectador, e o consumo de televisão, por vezes aleatório ou fortuito” (p. 203). Para o autor, enquanto nos organizamos para ir até o cinema, a televisão se encontra dentro de nossas casas, fazendo parte do nosso cotidiano. “*Vamos ao cinema; a televisão vem até a nós*” (p. 203). Isto posto, a grande diferença entre o espectador, que geralmente vai ao cinema já sabendo o filme a que assistirá, e o telespectador, é a facilidade que o segundo tem de acesso ao controle remoto, praticando o *zapping*, trocando de canais com frequência. De 1993 até os dias de hoje, a quantidade de casas com controle remoto subiu de 30% para quase 100%, e, de acordo com a MTV, 73% do seu público pratica o *zapping* até durante os seus programas favoritos (ANDRELO, 2006).

Gardies (2008), então, traz um exemplo que contemplou a reação dos telespectadores à catástrofe televisionada ao vivo do ataque ao World Trade Center, nos Estados Unidos, em

¹⁴ Disponível em IMDB stats: <http://www.imdb.com/stats>. Acesso em: 15 de Abril de 2015.

¹⁵ Disponíveis em <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1293068.stm>. Acesso em: 15 de Abril de 2015.

2001. Um amigo do autor, que não tinha conhecimento do atentado até então, *zappeava* e, ao se deparar com a imagem de aviões atacando as Torres Gêmeas, acreditou tratar-se de um filme de ficção, e continuou mudando de canal. Outros conhecidos do autor, que porventura já tinham escutado no rádio sobre o ocorrido, ligaram a TV com o intuito de encontrar a imagem e visualizar, “concretizar” o que já tinham escutado. Dessa forma, Gardies acaba por reafirmar o que viemos sustentando ao longo do trabalho, que é a importância de um contexto, seja este histórico, social ou de experiência vivida, para daí então se ter uma interpretação de acordo com esse contexto vivido.

4.2 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Nessa perspectiva, consideraremos que a imagem é um signo, um *representamen*¹⁶, [...] que remete para um objeto e que só significa ao construir, na mente de quem a vê, um *interpretante*, ou seja, outro signo mais desenvolvido. [...] Aqueles que tinham precipitado para a televisão depois de terem ouvido a informação no rádio, ficaram, em contrapartida, siderados, incapazes de ir além do visível. Esta dualidade de recepção das mesmas imagens prova como a sua categorização é essencial na nossa reação face a ela. (GARDIES, 2008, p. 191-192).

Podemos nos apropriar dessa reflexão de Gardies e relacioná-la diretamente aos Estudos da Tradução, mais precisamente ao exemplo dado por Rosemary Arrojo (1999), do bilhete/poema. A autora traz um exemplo de um texto que, quando apresentado como um bilhete ao leitor, o mesmo o lê apenas como tal. Por outro lado, quando o leitor tem conhecimento de que se trata de um poema, passa então a vê-lo de outra maneira, muitas vezes se esforçando para encontrar um *significado inerente* àquele texto.

O grifo em “significado inerente” deve-se à nossa discordância em relação à possibilidade de existir um significado único e inerente a qualquer texto, como defende a visão tradicional dos Estudos da Tradução. É no momento em que o leitor busca essa “inerência”, essa “essência”, vista como um significado intrínseco ao texto, que se fomenta a marginalização das traduções, diferenciando-as do que é considerado uma boa tradução. As traduções – para livros, filmes, mangás, telefilmes, quadrinhos – são, de modo geral, aludidas de forma negativa, sendo caracterizadas, muitas vezes, por termos como *infiéis*, *deformadas*, e vistas como uma *vulgarização* e *violação*¹⁷ do texto de partida (STAM, 2000). Quando tratamos de um autor ou obra que fazem parte do acervo literário canônico, como é o caso do autor do texto de partida aqui estudado, essa discussão fica ainda mais acalorada.

¹⁶ Grifos do autor.

¹⁷ Nossa tradução de: “[...]infirmity, [...] deformation, violation, vulgarization [...]”.

Walter Benjamin (2008) utiliza o termo “aura” para refletir sobre autores e obras canônicas. De acordo com Taisa Palhares (2006), esta palavra ganha significado filosófico pelas mãos de Benjamin, e a autora refere-se a este termo, simbolicamente, como “um procedimento universal de valorização sagrada ou sobrenatural de um personagem; a aura designa a luz em torno da cabeça dos seres dotados de força divina, sendo que a luz é sempre um índice de sacralização” (apud LIMA, 2014, p. 13). Assim, nos apropriando dos termos trazidos à baila por Stam (2000) e Benjamin (2008), as traduções são criticadas por *deformar*, *violar* e *vulgarizar*, porque rompem a aura supostamente presente nas obras canônicas. A tradução, muitas vezes, é vista como uma involução do cânone, noção que ignora que, na realidade, ela acrescenta elementos novos que, certamente, podem agregar valor à evolução do sistema desse trabalho intersemiótico. Além disso, a tradução é também responsável pela sobrevivência da obra de partida. Se pensarmos dessa maneira, a tradução não é mais devedora, e passa essa condição ao texto de partida, que, dessa forma, deve a ela a sua sobrevivência ao longo dos séculos.

Para muitos estudiosos da área de Tradução, mais precisamente os que defendem o essencialismo, o que diferencia uma tradução boa de uma ruim é a captura do “espírito” do texto em que se baseou o resgate daquilo que o autor quis dizer. O pensamento essencialista acredita que existam valores, ideias e intenções inerentes a todos os textos, e que a tradução tem o dever de preservar esses traços. De acordo com Marcel Silva (2013), o cinema perpetra traição para com os clássicos literários, traição essa acrescida da infidelidade às essências e desrespeito ao texto de partida.

André Bazin (1991 apud SILVA, 2013) reforça a ideia da necessidade de se capturar o *espírito* ou *essência* do texto de partida, afirmando que não é a tradução livre e nem a fidelidade literal ao texto que constroem uma boa adaptação, mas a fidelidade à *essência* existente neste texto. O tradutor, então, criaria um laço de respeito para com a obra de partida. Dessa maneira, as traduções, como um todo, assumem uma condição parasitária e subserviente ao texto, no nosso caso, ao texto shakespeariano, sendo então relegado a uma condição de eterna marginalidade.

[...] um mesmo conceito é entendido de inúmeras formas por pesquisadores diversos, criando uma visível dificuldade na articulação de uma teoria vasta e funcional que investigue o fenômeno da adaptação cinematográfica na amplitude e na variedade de suas manifestações concretas (SILVA, 2013, p. 38).

Cristina Rodrigues (2000), todavia, reitera que o pensamento pós-estruturalista retira a tradução dessa posição de subserviência ao texto de partida, ignorando a hierarquização.

Dessa maneira, os pós-estruturalistas, por meio do conceito derridiano de desconstrução, rompem com a hierarquia entre texto de partida e texto traduzido. Diferentemente do que defende Bazin, essa linha de pensamento defende que a tradução não vai resgatar o sentido intrínseco do texto “original”, pois tal não existe. Se assim fosse, a tradução sempre seria um texto devedor de sentidos. O que a tradução faz, na condição de processo de interpretação e de atribuição de significados, é propor uma leitura, uma possível interpretação daquele texto. Se de fato existisse algo que fosse inerente ao texto, seria a sua potência de ser interpretado, e não um sentido latente.

Nesse sentido, a desconstrução desafia tanto a noção de que interpretar pode ser um ato protetor de significados, quanto a ideia de que a tradução seja uma operação que preserva significados, pois envolve mudança de espaço e de tempo e diferença entre línguas (RODRIGUES, 2000, p. 164).

Podemos concluir, portanto, que termos como *fidelidade*, *equivalência* e *essência* vão de encontro ao que acreditam os desconstrutivistas. A tradução aqui é vista como resultado do processo de interpretação do tradutor, constituindo, portanto de uma atividade criativa. Partindo do princípio de que a interpretação é um ato inerente à leitura, derivado do lugar de recepção do sujeito – seja este o autor, o tradutor ou o leitor – problematizaremos, sucintamente, cada um dos termos.

Quando, por exemplo, um espectador acredita que uma tradução não foi *fiel*, este refere-se à frustração sentida por não encontrar, no filme, o que *ele* enxerga como fundamental (STAM, 2000). Esta frustração surge devido à diferença notável entre literatura e filme: a criação da imagem interpretativa feita pelo leitor na literatura, e a reprodução de uma imagem no filme, já criada pelo roteirista no momento da sua leitura. Dessa maneira, cabe questionar: ser fiel ao que ou a quem? Esse confronto entre a imagem criada pelo leitor, e aquela criada pelo diretor (que também é um leitor) causa estranhamento no leitor, que acredita que a fidelidade não foi resgatada de acordo com a sua perspectiva. Por outro lado, o diretor acredita ter sido fiel à sua própria interpretação. Além disso, devemos levar em consideração que as escolhas feitas por um diretor vão além da sua interpretação apenas, uma vez que estamos tratando de mídias diferentes, que exigem ferramentas diferentes: enquanto um livro pode ser escrito de dentro da cadeia em um guardanapo, um filme precisa de ao menos cinco ferramentas para simplesmente existir: câmera, atores, figurino, edição de imagens e fotografia (STAM, 2000). Ademais, diferentemente de um texto literário, o filme é composto por um grupo de profissionais, cada um trazendo a sua interpretação, e patrocinadores considerando orçamento, tempo de filmagem, dentre outros fatores.

O termo *equivalência* (*equi* = igual; *valência* = valor) remete à necessidade de se manter uma correspondência de valores entre o texto de partida e o texto de chegada. Ao lidarmos com valor, lidamos com algo muito pessoal, pois cada sujeito que interpreta, tem a sua concepção cultural e histórica de um termo ou narrativa que deriva da comunidade interpretativa a que pertence. Afinal, além do conceito individual, o sujeito também carrega as suas marcas culturais, que acabam por também determinar suas escolhas. Digamos que, por exemplo, nos deparássemos com o seguinte trecho de um poema: “Her dress is the same color as sadness”¹⁸. Acreditamos que, um leitor norte-americano, possivelmente, interpretaria que o vestido da garota é azul, já que, em sua cultura, a cor azul remete à tristeza, depressão e melancolia¹⁹. Um leitor brasileiro, por sua vez, provavelmente não associaria tristeza à cor azul, já que, no Brasil, temos uma simbologia oposta à do norte-americano. Acreditar em *equivalência* é reafirmar a ideia de que um sujeito ao ler, o faz para resgatar significados, ao contrário de adicionar a sua cultura e experiência vivida. Os autores que defendem a *equivalência* “[...] pressupõem a existência de um sujeito racional, autônomo, livre da influência de seu contexto [...]” (RODRIGUES, 2000). Ser *equivalente* implica ser um só, e como já sabemos, não se pode anular o contexto (cultural, histórico, social), o conhecimento prévio e as experiências vividas pelo leitor, que, conseqüentemente, influenciam na sua interpretação, no momento da leitura.

Assim, o novo texto irá refletir a cultura de chegada, sua ideologia e aceitação política, como é o caso do nosso objeto telefílmico que transforma uma Catarina renascentista, período no qual a mulher era vista como posse de seu pai e de seu marido, em uma Katherine independente, que ocupa um cargo de importância no Parlamento inglês.

Há muitos autores e leitores que defendem a importância de se manter a *essência* da obra de partida. Mas, o que é essa *essência*? Quando lidamos com textos, principalmente literários, há uma convicção de que todo texto possui uma real intenção, e que é preciso buscar sua *essência*, e trazer para a tradução o que o autor quis dizer. Mas, por mais que o autor realmente quisesse passar alguma mensagem através da sua obra, dificilmente teria sucesso, já que a partir do momento em que cada leitor tem a sua própria interpretação, ele se apropria do texto lido e cria a sua própria “versão” da narrativa. Por conseguinte, como exemplifica Arrojo (1999), o que acreditamos ser a intenção do autor em um texto, será sempre a *nossa* interpretação do que lemos.

¹⁸ Exemplo criado por mim.

¹⁹ Disponível em “Slang Dictionary”: <http://dictionary.reference.com/browse/blue>.

Em vista disso, muitos autores se apropriam da metáfora dos *palimpsestos* às formações discursivas. Os *palimpsestos* são um “[...] antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado [...] duas ou três vezes [...] mediante raspagem do texto anterior” (ARROJO, 1999, p. 23). Partindo desse princípio, torna-se impossível resgatar significados puros e estáveis de um texto de partida, pois, à medida que os *palimpsestos* são usados e raspados para o próximo uso, haverá sempre a interferência da comunidade cultural, da época e do lugar da escritura que foi “apagada”, e da nova que será escrita. Assim, o que temos são “[...] suas muitas leituras, suas muitas interpretações – seus muitos ‘palimpsestos’.” (ARROJO, 1999, p. 24).

Devemos, então, levar em consideração que trabalhamos com textos, cujas (re)leituras resultarão em diversas interpretações, a partir das forças diversas que interferem no momento da leitura, experiências de vida do leitor, contexto histórico-social em que este está inserido. O mesmo se aplica ao tradutor, que é, antes de tudo, um leitor. Analisamos cada texto como um conjunto de outros textos, considerando que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA apud OLIVEIRA, 2004, p. 56). A tradução e, conseqüentemente, a nossa obra de chegada são aqui compreendidas como obra e textos novos, transformados, e não um espelho do texto de partida.



Figura 1 –O bardo:como acreditam que era no período em que viveu e como acreditam que seria nos os dias de hoje.²⁰

Já que o desconstrutivismo surge para problematizar o conceito estruturalista de uma visão de mundo hegemônica, esse pensamento traz então a tradução como um processo formado por diversos vetores que se cruzam em várias direções e sentidos, e, conseqüentemente, são resultantes de diferentes forças. Vejamos agora como é que todas essas forças atuam quando da tradução intersemiótica do texto dramático shakespeariano, *A Megera Domada*, para o filme televisivo, *The Taming of the Shrew – Shakespeare Retold*.

²⁰ Imagem disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10144116/Shakespeares-plays-to-be-retold-by-novelists.html>. Acesso em: 20 de Abril de 2015.

5 A “NÃO TÃO” MEGERA

5.1 NA TELEVISÃO

Como já havíamos discutido anteriormente, a marcante diferença entre o espectador e o telespectador é a facilidade que o segundo tem em *zappear* entre canais e ter acesso a diversos programas diferentes, enquanto o espectador, na maioria das vezes, vai ao cinema já sabendo ao que assistirá. Dessa maneira, de acordo com Anna Balogh (1991), o telespectador e as emissoras de televisão sabem que um mero *zapping* o coloca de imediato em contato com qualquer programa disponível. Assim, os programas “[...] disputa[m] a primazia da atenção do telespectador com todos os demais programas das demais emissoras que são veiculadas no mesmo horário” (BALOGH, 1991, p. 229). Como há uma taxa altíssima de competitividade entre as emissoras, estratégias de **programação** e **contra-programação** (BALOGH, 1991) são criadas de acordo com os estudos de audiência, que auxiliam nas escolhas das emissoras em exibir um programa num determinado horário, unido ao estudo do público alvo.

Mais precisamente, a programação tem de se colar às atividades, não de todos, mas dos que estão em casa, obviamente, e que são, por isso, um alvo potencial, ainda que por vezes muito heterógeno (idosos, estudantes ou domésticas), aquilo a que se chama o *público disponível*²¹. Significa que não se trata de encontrar o melhor programa para cada momento, mas o programa mais susceptível de reunir frente ao receptor a maior parte das pessoas que estão em casa [...]. (GARDIES, 2008, p. 203)

Diante disto, as escolhas feitas pela roteirista Sally Wainwright e equipe do filme, que será analisado na presente seção, nos parecem geradas a partir de um estudo do público alvo.

A exemplo do filme e de acordo com o jornal Daily Mail UK²², crianças criadas por pais solteiros tem se tornado uma condição não excepcional no Reino Unido, ocupando em torno de 26% da realidade das famílias britânicas. Existem cerca de dois milhões de famílias lideradas por pais e mães solteiros – realidade vivida no filme por Petruccio, que foi criado apenas pelo pai, e por Katherine, que, junto com sua irmã Bianca, foi criada apenas por sua mãe viúva. Apesar de o dado abranger ambos os gêneros, a grande maioria – 92% – se aplica a mães solteiras, fazendo da criação de Katherine uma realidade, de certa forma, comum a

²¹ Grifo do autor.

²² Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2089144/Britain-million-single-parent-families-majority-children-raised-mother-alone.html>. Acesso em 20 de Abril de 2015.

grande parte das famílias inglesas. O número de crianças pobres²³ criadas por pais solteiros chega a ser duas vezes maior do que o de crianças criadas por casais. A família Minola, recriada por Wainwright, vem para romper essa realidade, trazendo as duas filhas da Sra. Minola como mulheres extremamente bem sucedidas nas carreiras que seguiram – Bianca, como uma modelo conhecida internacionalmente, e Katherine, uma parlamentar que disputa a presidência da oposição. De acordo com as Estatísticas Nacionais Oficiais²⁴ do Reino Unido, 72% das mulheres britânicas movimentam a economia atualmente, escolhendo seguir carreiras profissionais ao invés de serem donas de casa. Apesar do aumento no número de mulheres empregadas, 36% das mães solteiras estão desempregadas, passando mais tempo em casa, conseqüentemente, tendo mais acesso à televisão. São esses, dentre outros fatores, que nos levam a constatar a que público especificamente foi destinado o filme da BBC.

5.2 NO PARLAMENTO BRITÂNICO

Para melhor entendermos a importância da posição ocupada no Parlamento britânico pela personagem principal do filme, discutiremos, sucintamente, sobre o funcionamento do governo britânico.

De acordo com John Bercow²⁵, atual Presidente da Câmara dos Comuns²⁶ (*Speaker*), o Parlamento inglês é dividido entre Governo e Parlamento, sendo o Governo responsável por formular leis e tomar decisões importantes, e o Parlamento existe para examinar o que o governo está fazendo e o que pretende fazer, para debater os méritos ou deméritos de políticas específicas, questionar e desafiar os legisladores – os ministros –, ou seja, as pessoas com poder.

A discutida posição da mulher na sociedade inglesa nos leva a reconhecer sua luta ao longo dos séculos para diminuir – com o intuito de exterminar – a hierarquia político-social existente entre mulheres e homens que implica isonomia salarial e um espaço digno na sociedade. Lentamente, sua luta vem surtindo efeito. De acordo com as estatísticas sociais e

²³ Uma família britânica composta por pai/mãe solteiro com dois filhos dependentes, ganham em torno de £98 por semana. Disponível em: <http://www.poverty.org.uk/summary/income%20intro.shtml>. Acesso em: 22 de Abril de 2015.

²⁴ Disponível em: http://www.ons.gov.uk/ons/dcp171776_328352.pdf e http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/1183857.stm. Acesso em: 22 de Abril de 2015.

²⁵ Entrevista *How Does Britain Work? – Parliament* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mevh0aqQ4CQ>. Acesso em: 23 de Abril de 2015.

²⁶ A Câmara dos Comuns é a câmara baixa do Parlamento britânico, composta por parlamentares, enquanto a Câmara dos Lordes é a câmara alta do Parlamento, composta pelos governadores.

gerais da Biblioteca da Casa dos Comuns²⁷, até 1987, as mulheres não faziam parte nem de 5% do total de parlamentares britânicos. Atualmente, o Reino Unido ocupa a 15ª posição de maior quantidade de mulheres com cadeiras no Parlamento, sendo que nas eleições de 2014, 41% dos eleitos foram mulheres.

Dessa maneira, acreditamos que a escolha da roteirista e sua equipe pode ter sido alicerçada de acordo com o espectador presente – mães solteiras – e a representação da ascensão da mulher no Parlamento inglês, que acaba por desestimular o pensamento hierárquico de que a mulher é inferior ao homem de alguma maneira. Além disso, impulsiona a ideia de que a mulher tem plena competência para ocupar um cargo alto no Parlamento inglês. Katherine, por sinal, se recusa a ser polida só para conseguir votos, e, de certa forma, ameaça as pessoas do seu partido de que eles precisam dela ao lembrá-los que, da última vez que tiveram uma mulher no comando, ganharam as eleições.

Para não fugirmos da proposta sugerida no presente trabalho, analisaremos o filme, no tópico a seguir, a partir de uma seleção de cenas e personagens que exemplificam os elementos diferenciadores presentes no filme a partir da peça. Analisaremos também as adições escolhidas pela roteirista e sua equipe para reescrever essa personagem em um contexto novo, criando novos cenários de inclusão social feminina, observando se a personagem reage ou corrobora o discurso sobre a mulher na época em que o filme foi feito, isto é, no início do século XXI.

5.3 NO TELEFILME

Shakespeare Retold é o título de uma série de quatro adaptações televisivas de peças shakespearianas, que foram transmitidas pela BBC One, em novembro de 2005. A série foi composta por *Much Ado for Nothing*, *Macbeth*, *A Midsummer Night's Dream* e o nosso objeto de estudo, *The Taming of the Shrew*. Cada peça é adaptada por um roteirista diferente, sendo atualizadas para os nossos dias.

Como já sabemos, na adaptação escrita por Sally Wainwright, Katherine Minola é uma parlamentar bem sucedida, cotada para a liderança do seu partido. Como, apesar de estarmos no século XXI ainda vivermos numa sociedade com herança patriarcal e a polidez não ser o forte de Katherine, para melhorar sua reputação e conseqüentemente suas chances de se tornar Primeira Ministra, esta se vê orientada por seu assessor político a se casar. Para melhor

²⁷ Disponíveis em: www.parliament.uk/briefing-papers/SN01250.pdf. Acesso em: 25 de Abril de 2015.

analisarmos a personagem e as recriações adicionadas à comédia, selecionamos algumas cenas, em ordem cronológica, que exemplificam esses elementos.

5.3.1 Recorte de cenas

Sapatos de saltos baixíssimos, passadas firmes e apressadas, expressão de determinação no rosto, ao som de uma ópera em tom dramático ao fundo: essa é a primeira aparição de Katherine. Todos esses elementos – imagens fotográficas em movimento²⁸ (STAM, 2001), *close-ups*, a escolha do figurino, efeitos sonoros das passadas ecoando nos corredores do Parlamento inglês, a música selecionada para determinada cena – que não se fazem presentes na peça escrita, obviamente por serem mídias diferentes, encontram seu lugar na adaptação fílmica, e, com apenas 25 segundos de aparição, sem nem mesmo que uma palavra fosse proferida, já nos sugere como é o perfil de uma determinada personagem.

Segundo Balogh (1991), “a linguagem televisual sempre abusou notoriamente do *close*, dos olhares dos atores, privilegiou as relações próximas entre personagens. Levou ao paroxismo o rosto como objeto primeiro da ação da câmera” (p. 254). Na adaptação cômica aqui estudada não é diferente, tendo como uma das primeiras cenas de Katherine um *close* em seu rosto, com maior foco em seus olhos, transmitindo raiva.



Figura 2 - O olhar raivoso de Katherine.

Em grande parte do filme, Katherine aparece com esta expressão ou semblante parecido, o que acaba levando a maioria dos telespectadores a acreditar que ela não passa de uma pessoa tempestuosa e de difícil temperamento: uma verdadeira megera. O que propomos nesta análise é indagar se essa megera é simplesmente raivosa e se, por fim, ela reforça ou quebra o parâmetro social da década em que vive. Vejamos e comparemos a seguir o posicionamento de Katherine com o das duas outras mulheres importantes para o filme.

Diferentemente de Kate, Bianca e Sra. Minola são pessoas sociáveis e extremamente preocupadas com a aparência. Percebe-se isso pela maneira como se vestem e principalmente

²⁸ Nossa tradução de “[...] moving photographic images [...]” (p. 56).

²⁹ Capturamos do filme todas as figuras referentes ao mesmo.

pela forma como se comportam em público. Bianca é uma modelo conhecida internacionalmente e, assim como Katherine, uma pessoa pública. Ao contrário da irmã, no entanto, Bianca é muito atenciosa e gentil com os fotógrafos e seus fãs. Determinadas escolhas, sejam estas até mesmo de figurino, acabam despertando no espectador a sua interpretação a respeito do perfil de cada personagem. Percebem-se claramente as diferenças entre elas, por exemplo, quando na primeira cena da família Minola reunida, Bianca usa brincos de ouro tão longos que encostam nos seus ombros nus. Da mesma forma, a Sra. Minola, usa muitas jóias e roupas de seda. Por outro lado, Katherine, veste-se com terninho preto, sem usar nenhum tipo de acessório, nem ao menos um brinco pequeno.

Nessa cena, especificamente, o filme acaba por nos sugerir também os motivos pelos quais Katherine age de tal maneira. Assim como Batista na peça shakespeariana (Ato I, Cena I), a Sra. Minola não se preocupa em esconder a preferência por sua filha Bianca, pela maneira como a abraça, no momento em que chega, e pelo interesse que demonstra por suas histórias. Já com Katherine, a Sra. Minola apenas a cumprimenta pelo nome e não demonstra muito interesse por sua rotina. Perguntada, por exemplo, se a viu na televisão, a mãe simplesmente responde que não, não dando importância à mensagem que Katherine havia mandado a respeito. A mãe ainda faz questão de lembrar Katherine o que as pessoas falam a seu respeito, referindo-se a ela como desleixada e peculiar, termos gentis comparados ao discurso negativo constante ao longo do filme, quando o nome Katherine é mencionado.

À medida que vão conversando, os olhares e expressões de Katherine demonstram desaprovação, incômodo, ironia e, principalmente, nos levam a entender que ela não se sente como se pertencesse àquele meio. Unindo o descaso da mãe, a lembrança do constante discurso negativo a seu respeito e os olhares de desaprovação de sua família diante da sua reação com o garçom que as interrompeu durante o almoço, Katherine acaba por corroborar seu gênio ruim, virando a mesa do restaurante sofisticado em que estão.



Figura 3 – Além da sociedade o fazer constantemente, a Sra. Minola e Bianca também repreendem Katherine.

É justamente o fato de não concordar e nem se encaixar no que seria o padrão exigido pela sociedade, que faz com que Kate aja dessa maneira, e, por agir assim, torna-se mal falada. Dessa maneira, avaliamos que um ciclo interminável acaba se construindo.

Ainda em relação à cena do almoço da família de Kate, sua mãe chega ao restaurante com muitas sacolas de compras na mão e ao sentar-se, confessa: “Eu gastei tanto dinheiro!³⁰”. Bianca aprova a atitude da mãe, dizendo: “Ótimo, é para isso que dinheiro serve. Pessoas ricas tem o dever de espalhar dinheiro por aí, para manter a economia em movimento... não é mesmo, Katherine?”³¹, seguido de um olhar de desaprovação de Katherine. Esta cena em particular nos remete às afirmações feitas por Petrúquio ao longo da peça shakespeariana. Por muitas vezes na peça, Petrúquio demonstra o seu desinteresse por manter aparências, principalmente quando se refere à roupa: “[...] ela se casa comigo, não com minhas roupas” (Ato III, Cena II); “O alfaiate está aí fora a teu dispor para cobrir teu corpo com seu tesouro de futilidades” (Ato IV, Cena III); “Iremos visitar teu pai, vestidos assim mesmo, nestes trajes modestos, mas honestos [...]” (Ato IV, Cena III). É verdade que, algumas vezes, os comentários de Petrúquio configuram certa provocação, apenas para contrariar Catarina, mas o fato inegável é que constituem uma crítica às futilidades. Para Petrúquio, o que importa é o que somos, e não o que vestimos: “[...] nossas bolsas são fartas, nossos vestidos simples. Pois é a mente que faz o corpo rico” (Ato IV, Cena III).

Diferentemente do Petrúquio renascentista, construído como um personagem pirracento, que esbanja ironia, o Petruchio contemporâneo age mais como um adulto extremamente imaturo, chegando, às vezes, a parecer infantil. Seu próprio amigo, Harry, se refere a ele como um “[...] exibicionista desestabilizado e desequilibrado [...], que não deve ter mais do que seis anos de idade mental [...]”³². Assim como no texto dramático, Petruchio, inicialmente, quer casar com Katherine apenas por dinheiro. Porém, na tradução fílmica, é logo no primeiro encontro dos dois, que seu sentimento pela moça se desloca de mero interesse financeiro, para paixão declarada.

A primeira vez em que os dois se veem é o momento em que ambos os personagens passam por um tipo de mudança. Petruchio modifica sua intenção inicial, de casar-se com Katherine apenas por dinheiro. Com Katherine não foi diferente. Percebe-se uma mudança da personagem, que se mantém na defensiva, porém não o trata tão mal quanto fazia com outras pessoas, apesar de dar-lhe um tapa. Acreditamos que a receptividade de Kate quanto a Petruchio se deva à maneira como ele se dirigiu a ela. A maioria das pessoas se referem à Kate de forma indelicada e se sentem extremamente intimidadas em sua presença. Petruchio,

³⁰ Nossa tradução de: “I’ve spent so much money!”

³¹ Nossa tradução de: “Good, that’s what it is for! Rich people have a duty to throw it around. It keeps the economy moving, doesn’t it Katherine?”

³² Nossa tradução de: “[...] he’s just an unstable, unbalanced exhibitionist [...]. He’s probably no more than about six”.

ao contrário, além de ser gentil com ela desde o início, aproxima-se de forma até meio invasiva, o que a deixa confusa, provavelmente, por estranhar o fato de nenhum homem ainda ter tido coragem de encará-la. Percebe-se a constante troca de olhares entre os dois, e principalmente o estranhamento no olhar de Kate, diante de um homem que a confronta ao invés de se intimidar. Kate, porém, se esforça para não parecer vencida e o encara de forma determinada, fazendo com que Petruchio se sentisse ainda mais atraído por ela.



Figura 4 - Constante troca de olhares: Petruchio apaixonado e Kate desconfiada.

Apesar de sabermos que filhos criados por mães solteiras não são uma condição incomum na Inglaterra, essa formação familiar é diferente da construída na peça shakespeariana, na qual, embora a família Minola tenha apenas a presença paterna, o pai está ali presente para garantir a ordem familiar. Assim, as mulheres deveriam obedecer ao seu pai e, quando se casassem, deveriam obedecer aos seus maridos, por conseguinte. Segundo a linha de pensamento de Thaís Flores Diniz (1999), Catarina era denominada de megera por ir de encontro à essa ordem existente.

Esse tipo de drama [...] projeta os valores masculinos e traça um estereótipo da mulher dentro da ordem: boa, paciente, submissa e calada. Quando mostra o oposto desse estereótipo, permitindo, por exemplo, que a mulher usurpe o poder, o teatro choca a audiência, e a mulher retratada se transforma em um monstro. (DINIZ, 1999, p. 140)

Sally Wainwright quebra essa construção padrão de ordem familiar ao trazer uma família composta apenas por mulheres, sendo elas independentes e bem resolvidas. Entende-se que a Sra. Minola, como viúva, foi capaz não só de cuidar de suas filhas, como possibilitar que ocupassem posições de extremo sucesso nas suas carreiras. Katherine não só é bem sucedida, como é uma parlamentar cotada para o cargo de Primeira Ministra, o que seria algo impensável na Inglaterra renascentista, já que “na política, o poder era vedado à mulher” (DINIZ, 1999, p. 138).

Além disso, diferentemente da peça, Katherine decide casar-se com Petruchio por, de certa forma, gostar dele, mas mais precisamente por ele ter um título nobre, fato relevante na

sua condução, no Parlamento, à posição de Primeira Ministra. A mulher contemporânea, então, sai da condição de submissa e ocupa a posição de autônoma, agindo por interesses próprios. Não se deve esquecer, porém, que o lugar que a mulher ocupa atualmente na sociedade só foi possível devido à sua constante luta ao longo dos séculos.

Atualmente, apesar de a igualdade social da mulher se encontrar teoricamente assegurada e se dever a causas específicas, sua emancipação, como um todo, faz parte de uma tendência em que os papéis são conquistados e não simplesmente atribuídos. (DINIZ, 1999, p. 139)

Katherine é constantemente referida por termos negativos, como “[...] feia, mal-humorada, pueril, violenta, triste, estranha e problemática”³³ tendo sido, até mesmo, comparada com Hitler. As atitudes de Katherine, assim como as de Catarina na peça, são aqui entendidas como um reflexo da insatisfação com relação à sociedade patriarcal que ainda vivemos, sendo esta postura a forma arranjada por ela para lidar com essas regras e determinar o seu espaço como mulher independente, dotada de voz própria. No Parlamento, que atualmente é composto por 502 parlamentares homens e apenas 148 parlamentares mulheres³⁴, as atitudes de Katherine não são diferentes, seja dentro do seu escritório, ou ao vivo na televisão. Dentro de um ambiente de trabalho, onde a maioria é de homens, suas atitudes também são justificáveis como, talvez, uma forma de tentar se impor e ocupar seu espaço, como mulher, num ambiente composto em sua maioria por homens.

Após se casar com Petrucchio, Katherine se depara não só com um “meninão”, mas também com uma pessoa dissimulada. Apesar de agir da mesma forma ou por vezes pior do que Katherine, Petrucchio sente a necessidade de “domar” a esposa, seguindo sua cartilha de como o homem deve lidar com mulheres:

Você tem que enfrentá-la! [...] Você se veste, sai de casa, respira novos ares, come um doce. Se você se entregar uma única vez, ela vai pensar que pode pisar em você quando quiser. Você tem que ser firme, tem que ser forte, tem que lidar com a ressaca da mesma forma que você lidaria com mulheres.³⁵

Katherine, acostumada a ter o poder de decisão nas mãos, tem de lidar com um marido que a testa o tempo inteiro: a faz passar vergonha no dia do casamento, não a ajuda a trocar o

³³ Nossa tradução de: “She’s an ugly, bad-tempered, puerile, violent, sad, strange, screw-up with problems”. Definição de Harry a respeito do que falam a respeito de Katherine.

³⁴ Disponível em: www.parliament.uk/briefing-papers/SN01250.pdf

³⁵ Nossa tradução de: “You got to fight a hangover! All the way!! You’ve got to grab it by the jugular, slap it round the face, kick it in the balls! You get dressed, you go out, you get fresh air, you eat...doughnuts. You give in once and it will think that it can walk all over you every time. You’ve got to be firm, you’ve got to be strong, you’ve got to deal with it the way you’d deal with a woman”.

pneu do carro, dá sumiço em sua mala e celular, deixa-a com fome e a atíça para, logo em seguida, fazer uma “greve de sexo” até que ela se comporte da maneira que ele acha conveniente.



Figura 5 - Petruchio agindo dissimuladamente, enquanto Kate, enfurecida, troca o pneu sozinha.

Katherine chega a pensar na possibilidade de divórcio, mas a descarta logo em seguida, quando Petruchio a ameaça de que, pedindo o divórcio, ela poderia ser vista como indecisa, fato que afetaria a sua candidatura. Pensando que teria que aprender a lidar com Petruchio uma hora ou outra, Kate decide então fingir não se abalar com as “criancices” dele e aprende a usar suas próprias estratégias para então “domar” o marido. Kate percebe que para ter uma melhor relação com Petruchio, deve se fazer de dissimulada e irônica, assim como o marido o faz, e por trás de toda a simulação, ela estaria no comando.

O momento em que Kate se dá conta disso é quando ela está conversando com Harry e este a questiona se o trabalho dela realmente é mais importante do que o seu sentimento por Petruchio. Durante esse momento de reflexão, Petruchio aparece na cena ameaçando a esposa de que vai jogar, com tudo dentro, a mala dela na piscina, e que só não o fará caso ela seja gentil com ele. O marido então lhe dá dez segundos para começar a ser afável, balançando sua mala ameaçadoramente na beira da piscina. Enquanto isso, Kate traga calmamente seu cigarro ao som da sua respiração profunda, como forma de manter o controle. Petruchio então joga a mala na piscina, e a encara em tom de satisfação, preparado para o confronto que teria com a esposa. É surpreendido, porém, pela declaração de Kate: “Eu não uso calcinha mesmo... não quando eu estou de férias”, afirmação esta acompanhada de um beijo inesperado da mulher, que logo depois vira de costas e vai em direção à casa. É nessa cena que Kate, de certa forma, “doma” Petruchio, que é surpreendido com a não agressividade da esposa, mesmo depois de ter sua mala jogada na piscina, acompanhado de uma frase de efeito e um beijo. O personagem, então, fica por alguns segundos, extasiado, na mesma posição e corre em direção a Kate, logo em seguida.



Figura 6 - Petruchio extasiado depois da atitude de Kate, correndo atrás dela logo em seguida.

O que se pode perceber é que, diferentemente da peça, onde Catarina mostra-se aparentemente “domada” para todos, no filme, Katherine apenas muda o seu jeito de agir com o marido, mantendo-se firme e com o mesmo temperamento até mesmo no trabalho, onde se torna líder do seu partido no Parlamento. Porém, Kate aprende a ser dissimulada e irônica a depender da situação, e o é no seu discurso final. A família Minola, Petruchio e Harry, então noivo da Sra. Minola, encontram-se reunidos na casa de Bianca, depois do seu casamento ter sido cancelado, pois o noivo se negou a assinar um acordo pré-nupcial. Todos entram em uma discussão a respeito do acordo sugerido por Bianca, tendo as mulheres a favor, e os homens contra. Enquanto isso, Katherine e Petruchio posicionam-se indiferentes à polêmica.

O evento, motivo das discussões, deve-se ao fato de os homens estarem desempregados, e as mulheres serem donas do poder financeiro e do *status* socioeconômico. Kate então é intimada a opinar quanto à discussão, e faz do seu discurso final quase uma piada para o século e a situação específica em que vivem estas mulheres. Assim como Catarina, Kate também se propõe a colocar as mãos sob os pés do marido, e recomenda que Bianca faça o mesmo, ao invés de pedir um acordo pré-nupcial. Bianca então testa Katherine e pede para sua irmã o fazer. Kate responde que o faria, caso o marido a pedisse, mas, quase sussurrando ao ouvido dele, diz que sabe que ele não a pediria isso por se sentir da mesma maneira que ela. Da mesma forma, ela não esperaria dele o que ele não esperaria dela, tendo a confirmação de um Petruchio sorridente logo em seguida.

O fato de não defendermos a ideia de que nossas personagens de estudo realmente foram domadas nos parece compreensível. Partindo do fato de que essa é apenas uma das inúmeras possíveis interpretações, encontramos demasiada ironia e poder de manipulação das personagens por trás desta ironia. Katherine e Petruchio se encantam um pelo outro desde o primeiro encontro, Petruchio por encontrar uma mulher forte e determinada, com temperamento similar ao seu, diferente das que eles já havia conhecido antes, e Katherine por finalmente encontrar alguém que não se amedronta com o seu temperamento e se dispõe a

casar-se com ela mesmo assim. Apesar de muitos impasses, rosnados, olhares apaixonados, suspiros e gritaria, Kate e Petrucchio ficam juntos e felizes.



Figura 7 - Um dos muitos olhares trocados durante o filme

Pouco depois da polêmica na casa de Bianca, Petrucchio pergunta à esposa se ela realmente não se importou de eles não terem assinado um acordo pré-nupcial, e mostra-se extremamente feliz com o fato de Kate não se incomodar. Vê-se, então, o homem numa posição de fragilidade e insegurança, que é, na maioria das vezes, designada apenas às mulheres. O filme termina com o anúncio de Kate de que está grávida de trigêmeos, mas que não vai abrir mão da carreira. Assistimos, portanto, a um desfecho contemporâneo, da mulher como líder do seu partido no Parlamento, indo trabalhar, enquanto o marido fica em casa cuidando dos filhos. Temos na adaptação fílmica aqui estudada, uma transformação significativa do texto de partida, com a reconstrução dos personagens para realidades contemporâneas, principalmente quanto à posição da mulher, que seriam impensáveis no período Renascentista.



Figura 8 - Retratos de uma família contemporânea e feliz.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazemos na nossa introdução o fato de que William Shakespeare vem sendo estudado ao longo dos séculos através das inúmeras traduções de suas obras. Apesar de auxiliar na acessibilidade e na sobrevivência das obras de partida, adaptações de um modo geral – no caso do nosso objeto de estudo, a adaptação telefilmica – são constantemente criticadas e acusadas de deformar e até mesmo destruir as obras que se propõem a traduzir. Quando se trata de um escritor canônico, como é o caso do dramaturgo aqui estudado, estas críticas tornam-se ainda mais árduas. Deve-se levar em consideração, porém, que além de Shakespeare não ter escrito suas obras a partir de fontes únicas, o bardo escreveu para um meio que não o escrito: o teatro. Partindo deste ponto de vista, vemos menos similaridades entre as obras shakespearianas e os textos escritos do que entre as adaptações fílmicas, que são arduamente criticadas.

Uma vez que estamos estudando mídias diferentes, as diferenças existentes são inevitáveis, tanto de acordo com as dessemelhanças entre as mídias, quanto pela influência que o contexto temporal, histórico, social e político exerce sobre o autor ou roteirista no momento da escrita ou no processo tradutório. A partir disto, buscou-se observar, no presente trabalho, o contexto em que se inseria o autor renascentista da obra *A Megera Domada* (1593) e a roteirista contemporânea do filme *The Taming of the Shew* (2005).

Na seção intitulada “Montando a Cena”, procuramos contextualizar a ascensão do teatro na Inglaterra, trazendo os aspectos que influenciaram no seu início – as peças migrando paulatinamente de um teor estritamente religioso para o entretenimento, inicialmente com as peças *Os Milagres*, *Os Mistérios* e *Peças de Moralidade*, até chegarmos às peças escritas pelo dramaturgo Shakespeare, contextualizando, brevemente, a Londres do autor e do período histórico em que viveu.

A seção “A Megera Domada (1593)” focalizou a obra de partida, analisando, primeiramente, o papel da mulher na sociedade de um modo geral, ao longo dos séculos, e mais precisamente na sociedade renascentista, período em que a nossa personagem vive na peça. Com o apoio teórico da doutora em *Estudos sobre as Mulheres*³⁶, Theresa Kemp, fizemos uma breve recapitulação histórica do papel social da mulher na sociedade ocidental para, em seguida, fazermos uma análise de alguns recortes da peça, focalizando a personagem principal.

³⁶ Nossa tradução de “Women’s studies”.

Em “Estudos da Televisão, Imagem, Interpretação e Tradução”, visto que nossa obra de chegada é uma adaptação telefílmica, buscamos trazer brevemente um histórico da televisão, comparando um espectador com um telespectador. Além disso, em consonância com teóricos pós-estruturalistas como Robert Stam, Marynise Prates, Rosemary Arrojo e Cristina Rodrigues, analisamos tanto a obra de partida quanto a de chegada como produções únicas, desprendendo-nos de conceitos estruturalistas. Partindo deste pressuposto, constatamos que, por acreditarmos na singularidade de cada texto, pois enxergamos cada texto como único, reconhecemos a impossibilidade de se manter fidelidade ao texto de partida, e a não existência de uma essência supostamente intrínseca ao texto.

Posto que a interpretação é um ato inerente à leitura, e esta diferencia-se pela singularidade de cada sujeito que vive em um determinado contexto histórico-social e carrega consigo suas experiências de vida e conhecimentos prévios, somos levados a acreditar que a leitura é única, assim como o ato de escrever. Assim, compreendemos que o tradutor é, antes de tudo, um leitor, e a tradução é aqui estudada como uma atividade criativa e transformadora.

Na seção “A (não tão) Megera”, procuramos compreender como a mulher renascentista é transformada nas telas nos dias de hoje. Trazemos a análise da obra telefílmica a partir de uma seleção de cenas específicas do filme, escolhidas com o intuito de tentar exemplificar o papel social da mulher nesta determinada época, e nos apropriando de uma análise, por vezes comparativa, por vezes descritiva. Pudemos concluir que, consoante os Estudos da Tradução Intersemiótica e enxergando a obra telefílmica como um mosaico de citações e ressignificações, a personagem principal é transformada e construída a partir do contexto histórico-social em que vive, representando uma mulher independente, dotada de voz e que luta por seu espaço na sociedade.

Deste modo, concluímos que ambas as “megeras” agem grosseiramente, inicialmente, como reflexo de insatisfação quanto às imposições que lhes são determinadas pela sociedade, e encontram uma maneira de quebrar o parâmetro social do período em que vivem, cada uma se adequando à forma mais apropriada de seu tempo. As adições feitas por Sally Wainwright ao texto shakespeariano são aqui estudadas a partir do contexto em que a roteirista se encontra. Enxergamos, portanto, a tradução como um reflexo de uma junção de textos lidos e relidos, da experiência e individualidade de cada sujeito e sempre como a produção de um novo signo. A análise aqui estudada apresenta apenas uma interpretação das incontáveis imagináveis, e, enquanto estudamos nossos objetos de estudo, também sofremos influências da nossa leitura, nosso tempo, nossa ideologia.

REFERÊNCIAS

- ANDRELO, Roseane. *A televisão e a prática do zapping: interatividade com a audiência*. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/37560/40274>>. Acesso em: 20 de Abril de 2015.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1999. p. 1-45.
- BALOGH, Anna Maria. *Adaptações: Conjunções – Disconjunções – Transmutações*. Do literário ao fílmico e ao televisual. 1991. 304f. Tese (Doutorado em Cinema Rádio e Televisão) – Faculdade de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale, 2008. p. 51-65.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora objetiva, 1994.
- _____. *A invenção do humano*. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.
- BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008. 193 p.
- BURGUESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1999. p. 63-99.
- CASTRO, Ruy. Hollywood. In: LABAKI, Amir. *Folha conta 100 Anos de Cinema*, Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Editora UFOP, 1999.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. *Intermidilidade e estudos interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Fapemig, 2012. p. 51-73

DORIGO, Gianpaolo; VICENTINO, Claudio. *História: Geral e do Brasil*. São Paulo: Editora Scipione - Didáticos, 2011.

GARDIES, René(org.) *Compreender o cinema e as imagens*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa, Ed. Texto e grafia, 2008. p. 191-207.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2001.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London: Routledge, 2006. p. 1-72.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974

KEMP, Theresa D. *Women in the Age of Shakespeare*. California: Greenwood Press, 2009.

LIMA, Bruna Della Torre de Carvalho Lima. *Benjamin leitor de Brecht: cinema e distanciamento*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372014000200005&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 janeiro 2015.

OLIVEIRA, Marco Antonio Francelino de. *Depois da última página: Intertextualidade entre HQs e literatura na Graphic novela A Liga Extraordinária*. 2013. 187f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de; RAMOS, Elizabeth. *Desleituras cinematográficas: literatura, cinema e cultura*. Salvador: Edufba, 2013. p. 21-41

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

SHAKESPEARE, William. *A megera domada*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&pm Pocket, 2013. 130 p.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA/Brasília: Compós, 2013. 369 p.

SMITH, Emma. *Guia Crambridge de Shakespeare*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: L&pm, 2012.

STAM, Robert. *Beyond fidelity: The dialogs of adaptation*. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

WAINWRIGHT, Sally. *The taming of the shrew: Shakespeare Re-told*. London: Bbc Video, 2005.

ZEFFIRELLI, Franco. *A Megera Domada*. Itália/Estados Unidos da América: Sony Pictures, 1967.