

# Adaptando o teatro para a televisão: *A megera domada* em *Malhação Sonhos*

Tiago Marques Luiz<sup>i</sup>

## RESUMO

A dramaturgia shakespeariana tem sido veiculada nos mais variados suportes, começando pelo próprio palco até o meio digital, conquistando e cativando um vasto número de leitores, cujo princípio é despertar o interesse no espectador, por meio de uma narrativa bem articulada, seja ela no tempo presente, passado ou futuro, sem uma interferência na ação (GIOSTRI, 2018). Em um diálogo entre os Estudos da Adaptação e os Estudos de Televisão, este texto reflete sobre a transposição da dramaturgia cênica para a televisiva, cujo corpus de pesquisa é a comédia shakespeariana *A Megera Domada* e sua versão televisiva no folhetim da Rede Globo *Malhação: Sonhos*, cujos personagens Pedro e Karina, representam as atitudes de seus precursores Petróquio e Katarina, mas com uma nova roupagem – o universo adolescente.

**Palavras-chave:** Teatro; Televisão; Adaptação; *A Megera Domada*; *Malhação Sonhos*.

## ABSTRACT

Shakespearean drama has been broadcast in a wide variety of media, starting from the stage itself to digital environments, conquering and captivating a vast number of readers. The principle in this is to engage the viewer through a well-articulated narrative, be it in the present, in the past or in the future, without interference in the action (GIOSTRI, 2018). Establishing a dialogue between Adaptation and Television Studies, this essay reflects on the transposition of theatrical drama to the language of television, using as a research corpus the Shakespearean comedy *The Taming of the Shrew* and a telenovela version of it developed by Rede Globo in 2014 called *Malhação: Sonhos*, whose characters Pedro and Karina give life to the actions of their precursors Petruchio and Katherine under a new guise – the teenage universe.

**Keywords:** Theater; Television; Adaptation; *The Taming of the Shrew*; *Malhação Sonhos*.

---

<sup>i</sup> Possui graduação em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente cursa a graduação em Tradução no Centro Universitário Leonardo da Vinci e as especializações em Ensino de Inglês e Literatura Inglesa e Norte-Americana e em Formação de Tradutores em Língua Inglesa no Claretiano Centro Universitário. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4462-3050> / [markx2006@gmail.com](mailto:markx2006@gmail.com)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O campo institucionalizado dos Estudos da Adaptação (LEITCH, 2017) está cada vez mais independente dos Estudos da Tradução, o que nos permite argumentar que a teoria da adaptação e a teoria da tradução intersemiótica também são independentes entre si, embora apresentem convergências. Sempre que se fala de adaptação, é imediato relacionar a correspondência entre Literatura e Cinema, no entanto, esse termo não é exclusivo da sétima arte, podendo agregar outras linguagens como histórias em quadrinhos, o teatro, a pintura, a dança e a televisão, cada qual com sua particularidade e o *modus operandi* no tratamento do texto escrito.

De acordo com Leitch (2017), a pesquisa sobre adaptação tem assentado sobre questões polêmicas, contemporâneas e provocativas. Essas questões nos fazem pensar sobre: *o que é adaptação, qual o grau de responsabilidade conferido às adaptações perante o texto adaptado, como proceder à avaliação de uma adaptação*, se por meio de uma leitura mais acurada ou uma abordagem mais geral. A pesquisa na área de Letras, da Comunicação ou das Belas Artes enfatiza algumas destas questões ou até mesmo somente uma delas, permitindo que o leitor seja contemplado por um determinado viés analítico e crítico sobre o redimensionamento do texto-base para o seu conteúdo audiovisual, literário – pensando aqui as adaptações literárias –, quadrinístico, digital, pictórico ou plástico.

De forma satisfatória, Leitch nos diz que a pesquisa nos Estudos da Adaptação “visa apresentar conclusões que irão redirecionar seu campo de forma ampla ou pequena, nem que seja pelo esclarecimento ou redefinição do passado histórico que o informa” (LEITCH, 2017, p. 2; tradução minha).<sup>1</sup> Consonante a essa proposição, o campo institucionalizado dos Estudos da Adaptação se reinventou, fugindo – em termos – do cotejo aos cânones literários ocidentais como também desapegar da teoria do cinema – preponderante em grande parte de estudos de mídias como o próprio cinema e a televisão –, para abranger como também “fomentar esses debates e provocar novos, especialmente aqueles que têm o poder de além das fronteiras disciplinares, em vez de tentar quaisquer resoluções definitivas” (LEITCH, 2017, p. 2; tradução minha).<sup>2</sup>

O enfoque deste texto é a tradução do texto dramático para a televisão, pois pouco tem se falado sobre a adaptação para essa linguagem audiovisual, que costuma ser considerada enquanto desdobramento do cinema, mas que características próprias, não necessariamente derivadas do cinema, como também a outras linguagens como o teatro.

Como aporte teórico para tratar desse tema, este estudo se baseia nas reflexões de Garnet Schaffer (1966), Patrice Pavis (2015), Sandra Reimão (2004), Sarah Cardwell (2007a, 2007b), entre outros, e como objeto de pesquisa, elencamos a comédia *A Megera Domada*, de William Shakespeare, e sua versão televisiva em *Malhação: Sonhos*, veiculada pela Rede Globo de Televisão de 14 de julho de 2014 a 15 de agosto de 2015.

## **A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA, TEATRO E TELEVISÃO**

De acordo com Cardwell (2007a), falar de adaptação implica uma perspectiva de comparação, em que se estabelece uma correspondência entre um livro e sua versão audiovisual pelo crivo da fidelidade, no entanto, essa suposta fidelidade não é o único parâmetro a ser utilizado para esse trabalho de correspondência entre palavra e imagem. Linguagens como a televisão, teatro e/ou cinema veiculam uma informação de forma visível e sonora, e existem elementos caros a essa transposição, como, por exemplo, a escolha de atores para interpretar determinados personagens da narrativa, a música, o cenário, a caracterização, entre outros. No tocante aos atores, muitos deles provêm do campo do teatro e expandiram a sua performance para a televisão e o cinema, consagrando-se na crítica especializada.

Sobre a natureza da linguagem televisiva, essa veicula um efeito de verossimilhança completamente diferente àquela existente no texto escrito, por conta do aparato técnico que a comporta, como os atores e o desenvolvimento da trama. Nas palavras de Reimão (2004), o texto literário é “uma produção individual, enquanto que num programa de televisão assim como na maioria dos produtos de comunicação de massa fala-se em equipe de criação, em produção conjunta” (REIMÃO, 2004, p. 108). De forma não muito distante, o teatro consiste também em uma atividade coletiva, cujos agentes são responsáveis pelo processo criativo da sua montagem.

A linguagem audiovisual demanda um coletivo para o processo criativo, ao passo que a literatura dramática – pensando aqui o texto escrito da peça – exprime o individual, e transpor essa experiência em uma linguagem complexa demanda um trabalho de tradução criativa e técnica ao mesmo tempo. Em termos de tradução, cabe ao roteirista/adaptador conjugar os elementos sonoros e visuais, visando uma “fidelidade” ao texto-base. Nosso argumento vai ao encontro das palavras de Hélio de Seixas Guimarães (1995), de que a adaptação “nada tem a ver com o texto original, uma vez que, no mínimo, o apresenta como referência e veicula uma imagem ou uma interpretação desse original” (GUIMARÃES, 1995, p. 8), e Guimarães é categórico ao expressar que analisar uma produção televisiva por meio de abordagem literária pressupõe “a existência de uma possível identidade entre um programa de televisão e uma obra literária”, sendo que, na maioria das vezes, é o que predomina, mas há uma contraparte de que o programa televisivo baseou-se livremente em determinada obra, mas não significa que o programa televisivo é a obra em questão (GUIMARÃES, 1995, p. 8).

Uma das possibilidades de adaptar uma obra para o audiovisual é fazer uma aproximação com um público alheio à literatura, como se aquele produto televisivo fosse a obra em si, o que não é verdade. Como consequência dessa distribuição em massa, é visível, no mercado editorial, a venda crescente de títulos que deram origem aos programas televisivos, contudo, ao consultar essa matriz literária ou dramática, o público atraído pela programação veiculada atribui um valor depreciativo “em relação à interpretação da obra literária[/dramática] que a telenovela apresenta para milhões de telespectadores”, ou seja, a programação televisiva impõe um “valor literário” a essa literatura e não ao texto escrito em si, observando aqui uma retroalimentação nada favorável ao texto-base (GUIMARÃES, 1995, p. 133).

A partir de Guimarães, nota-se que o texto literário é alheio – e, portanto, pior – ao televisivo, pois parte-se do preceito de que assistir ao programa televisivo equivale a ler o livro, no entanto, existem duas questões delicadas em jogo ao falar de adaptação a televisão: “1) reforçar o valor atribuído ao texto escrito entre aqueles que têm acesso a ele; 2) introduzir esse valor para aqueles que não têm acesso a ele”, por meio da televisão (GUIMARÃES, 1995, p. 142).

Segundo Patrice Pavis (2003), o contato com a televisão e as novas mídias influenciam “nossa maneira de perceber e conceitualizar a realidade e que nós percebemos também a realidade espetacular de modo diverso do que há vinte, cinquenta ou cem anos” (PAVIS, 2003, p. 41). Há uma linha tênue entre o que é o teatro como aquele que é veiculado no palco e o veiculado na televisão: o primeiro, chamado de literário, é o textocêntrico, ou seja, aquele que tem como foco a modalidade textual, ao passo que o outro, denominado cenocêntrico, é “descentrado e desconectado da realidade mimética. É essa diferença que melhor esclarece as mudanças da nossa maneira de perceber o mundo” (PAVIS, 2003, p. 41).

Pavis tem razão, em termos. Se pensarmos por exemplo em um texto de Shakespeare como *A Megera Domada*, uma comédia cujo tema principal é a suposta subserviência da mulher em relação ao casamento, e encená-la nos dias de hoje, não necessariamente soará como renascentista, porque pode ganhar contornos contemporâneos, excluindo, por exemplo, a questão do dote. Pode-se dizer que a veiculação do teatro na televisão não necessariamente é descentrada e desconectada da realidade mimética, pois, conforme argumentou-se anteriormente, essa escrita, embora ficcional, é tão real quanto parece ser, pois nós, enquanto espectadores, atribuímos um caráter de verossimilhança.

É possível adaptar o teatro para a televisão, no sentido de que o texto-base, mesmo que não faça “o papel de polo de atração para o resto da representação”, pode ser atualizado, ressignificado e encenado, potencializando um dos inúmeros significados que a obra literária/dramática permite inferir, dando a entender que cada veículo tem seus “critérios de dramaticidade (maneira de armar um conflito) e de teatralidade (maneira de utilizar a cena)” (PAVIS, 2003, p. 192; 194). Felizmente, a televisão soube dialogar e se apropriar das peculiaridades do teatro, indo de encontro ao que se considerava uma preocupação com perfeição. A reflexão de Pavis vai ao encontro da definição de adaptação proposta por Oliveira (1999) enquanto um conjunto de transformações cujas diferenças entre ambos os textos, base e adaptado, são realçadas no momento em que se transpõe uma obra de um meio a outro, resultando em “um ‘original’ estável, cujos sentido e propriedades estéticas lhe seriam inerentes e, ao mesmo tempo, objetivamente acessíveis ao analista que dispuser da aparelhagem conceitual adequada” (OLIVEIRA, 1999, p. 8).

Na esteira do pensamento de Oliveira, a atividade televisiva tende a basear suas produções por meio de estratégias intertextuais como colagem, a paródia e a citação para reformular o texto adaptado, ao invés de – felizmente – pautar pela noção de obra única. Desta maneira, vemos que a transposição da literatura para a televisão é também “uma apropriação da obra literária para aquilo que constitui o discurso televisivo enquanto linguagem e mecanismo sociocultural com amplas repercussões no mundo em que vivemos” (OLIVEIRA, 1999, p. 10).

Como forma de crítica sobre a apropriação e tradução dos componentes cênicos para a linguagem audiovisual, Pavis (2015) reitera que existem duas faces: a primeira postula que adaptar teatro para a televisão é algo ruim, no sentido de querer compará-lo aos meios tecnológicos mais sofisticados, cuja infraestrutura está além do espaço cênico. Já a segunda vai na contracorrente, mostrando que há um débito para com a arte cênica e uma fruição benéfica para ambos os lados, “seja porque utiliza o vídeo, a televisão ou a gravação sonora dentro da representação teatral, seja porque vê-se constantemente solicitada pela televisão, pelo rádio, pelo cinema ou pelo vídeo para ser gravada, multiplicada, conservada e arquivada” (PAVIS, 2015, p. 236), corroborando para que esse intercâmbio entre linguagens pondere sobre as influências e interferências de uma sobre a outra.

Por tradução do conteúdo dramático ao visual, Pavis o nomeia como *adaptação*, cuja natureza é transpor o diálogo dramático ou do romance “em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e sobretudo em ações cênicas que usam todos as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música etc.)” (PAVIS, 2015, p. 10). Em outras palavras, se trata de uma redimensão do conteúdo-fonte em um novo formato, marcado pela perspicácia e criatividade, em que se configura uma metalinguagem, isto é, a linguagem teatral traduzida para a televisiva, podendo o texto-base ser apresentado de muitas maneiras, como por exemplo, pelo olhar do protagonista e/ou do antagonista, conforme o projeto de roteirização do diretor.

A adaptação do teatro ocorre através do deslocamento dos signos no tempo, no espaço, na linguagem, nos valores e nas atitudes. Assim como qualquer tradução de determinada obra, o mesmo pode ser dito das adaptações, no sentido de que a intencionalidade de quem adapta prescinde da visão do autor, em uma nova temporalidade – a do adaptador/diretor, proporcionando uma experiência diferente

daquela de quando a obra foi produzida. Nota-se que a correspondência entre literatura e televisão vem permeada pelo viés da fidelidade, como se o texto literário fosse imutável ou estático e que caberia aos agentes do audiovisual demonstrar respeito e a melhor representação do mesmo, no entanto, felizmente, um dos vieses adotados, benéfico a ambos os lados, é ver em que medida a televisão interfere na obra-base.

De acordo com Cardwell (2007a), existem duas faces sobre a adaptação: a melhor delas é intrínseca ao texto-base, ou seja, por conhecermos determinada obra literária, há um horizonte de expectativas de que determinada adaptação representará visualmente tão bem o texto escrito. Nas palavras da autora, por conhecermos a obra, ela vai moldando “nossa recepção da adaptação, levando-nos a focar muito estreitamente alguns aspectos em detrimento de outros e ignorar outros fatores contextuais relevantes”.<sup>3</sup> Em contrapartida, a pior das hipóteses é vermos que, por ser uma adaptação, atribui-se um valor negativo à mesma, por conta da tendência de considerarmos essa obra audiovisual muito inferior ao conteúdo escrito. Como bem constata a autora, tanto a interpretação como a avaliação “são afetadas, e nossa atenção atenta ao filme como obra de arte é reduzida” (CARDWELL, 2007a, p. 52; tradução nossa).<sup>4</sup>

As adaptações televisivas (CARDWELL, 2007b), tal como ocorre no cinema, têm a preocupação de manter “o máximo possível das palavras do texto original, reproduzindo o diálogo e traduzindo algumas passagens descritivas em palavras faladas” (CARDWELL, 2007b, p. 186; tradução minha),<sup>5</sup> denotando aqui a chamada “fidelidade”, como sinônimo de apego ao texto-base, e apesar de o audiovisual tentar comportar toda a narrativa que existe no texto escrito, há um cuidado para com as categorias de tempo, ação e espaço, de modo que não venha a se destoar tanto do conteúdo-base, podendo expandir determinados detalhes – como a atmosfera da narrativa, por exemplo – de modo mais concreto.

A partir das reflexões apresentadas até o momento, vemos que a adaptação ao audiovisual tenta demonstrar uma certa lealdade ao texto-base, em vez de ser fidedigno ao mesmo. Christiane Nord, ao tratar de tema, argumenta que “é quase impossível reproduzir ‘fielmente’ ao mesmo tempo e com a mesma intensidade todos os ângulos e todas as características de um modelo”, não apenas pelas especificidades de cada meio (literatura, teatro e televisão, nesse caso), como também porque quem vai reproduzir o

modelo possui sua própria visão sobre ele, que dificilmente será a mesma de outras pessoas, o que torna a fidelidade que tanto se almeja alcançar algo inalcançável (NORD, 2016, p. 10).

A partir das reflexões apresentadas até o momento, vemos que a adaptação ao audiovisual tenta demonstrar certa lealdade ao texto-base, em vez de ser fidedigna ao mesmo. Christiane Nord, ao tratar de tema, argumenta que “é quase impossível reproduzir ‘fielmente’ ao mesmo tempo e com a mesma intensidade todos os ângulos e todas as características de um modelo”, não apenas pelas especificidades de cada meio (literatura, teatro e televisão, nesse caso), como também porque quem vai reproduzir o modelo possui sua própria visão sobre ele, que dificilmente será a mesma de outras pessoas, o que torna a fidelidade que tanto se almeja alcançar algo inalcançável (NORD, 2016, p. 10).

Na perspectiva intertextual, Samoyault (2008) postula que escrever é reescrever. A teórica francesa pondera, por meio de pleonasmos de que a literatura “só existe porque já existe a literatura” e que “o desejo da literatura é ser literatura”, dado o fato de que a literatura propunha uma interação no seu próprio meio, por meio dos gêneros literários e dramáticos que foram se subdividindo ao longo do tempo, e expandiu essa articulação para as artes, gerando um novo tipo de literatura (SAMOYAULT, 2008, p. 74). Para a teoria da adaptação, a literatura, segundo a teórica, é “transmissão, mas também porque ela acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

## **DILEMAS DA ADAPTAÇÃO DO TEATRO PARA A TELEVISÃO: FIDELIDADE, LEALDADE, PROXIMIDADE**

A adaptação faz parte de um processo contínuo de formação de identidade em que a televisão se insere em um conjunto midiático, ajustando-se e afetando as mídias adjacentes a ela, e muitas vezes consegue isso, assimilando algo de fora que ela torna seu. É visível, na programação televisiva, modelos dramáticos selecionados por terem a relação mais próxima com a noção pré-concebida sobre a adaptação, ou seja, versões



para televisão de clássicos da literatura e dramas teatrais, cuja história foi documentada pelo campo da historiografia e da crítica literária e teatral e pode, portanto, ser recontada em um novo meio.

Pensar a adaptação como repetição com diferença enfatiza o afastamento ou divergência no movimento de retorno e a criação de um novo objeto. A pauta da temporalidade da repetição envolvida na adaptação e as ideias de progressão e retorno são aspectos de como a adaptação está conectada à historiografia, contudo, é preciso considerar que a ideia de adaptar uma obra não deve ter como ponto de partida a extensão da obra – no caso de livro, as centenas de páginas –, até porque, como bem ressalta Flávio de Campos, adaptação “é a transposição de uma estória para outro tempo, lugar, formato ou gênero” (CAMPOS, 2019, p. 293). Logo, não se pode esperar uma integralidade do conteúdo verbal, até porque é uma via de mão dupla ao tratar da extensão da obra adaptada, ou seja, adaptar na condensação do texto-base “para pouco mais de uma centena de páginas de roteiro. Por outro lado, adaptar livro para novela de tv implica expandir as poucas centenas de páginas do original para os milhares de páginas de roteiro” (CAMPOS, 2019, p. 295).

A noção de meio já implica o conceito de adaptação, porque a transmissão de algo de um ambiente para outro levanta a questão de saber se o conteúdo transferido no final equivale ao mesmo quando do início do processo criativo. A questão é um desenvolvimento do próprio problema da representação, uma vez que na representação a imagem ou símbolo que representa o original é necessariamente outro para ele (CAMPOS, 2019). No que diz respeito à adaptação, há sempre um antecedente ao qual a adaptação remonta. Na medida em que identifica o que está adaptando, uma adaptação é uma forma de representação subsequente, mantendo as distinções entre um original e a obra que, implícita ou explicitamente, reconhece uma fonte antecedente, conforme as discussões levantadas por Pavis (2015), Cardwell (2007a, 2007b) e Luiz (2019).

Os produtores e diretores de televisão acreditam que a televisão deveria buscar sua própria forma e estilo de drama, no entanto, os recursos de dramaturgos e roteiros de teatro já eram disponibilizados. Assim, adaptar o drama reduzia o risco de comprometer esses recursos cênicos, pois tanto o elenco e os cenários podiam ser transpostos para o estúdio de televisão. Sobre o caso da dramaturgia em si, por um lado, a adaptação teatral – hipoteticamente – não envolve tantas interpolações ou elisões

quanto uma adaptação de romance, por outro lado, as demandas do cenário e as possibilidades de movimento frequentemente implicam mudanças de um meio para outro.

Como bem ressalta Campos (2019), dois pontos devem ser levados em consideração ao adaptar o teatro para a televisão, a saber: “a permeabilidade a que o espaço da estória seja expandido e à *tradução visual* do que narra”, configurando uma obra autônoma (CAMPOS, 2019, p. 299; grifo meu). Sendo a adaptação um exercício de tradução, é evidente ser possível captar a “essência” de uma obra, até porque a obra de base tem suscitado uma gama de leituras e interpretações nos mais variados contextos e ciclos sociais. Além do redimensionamento da dramaturgia, a adaptação televisiva vai cingir também nas modificações feitas no construto de cada personagem, demonstrando uma possível correlação entre o que eles representam no imaginário coletivo – como arquétipos – e a sua reformulação.

A título de exemplo, temos a peça shakespeariana *A Megera Domada*,<sup>6</sup> em que Katarina e Petróquio vão dinamizar tanto o cortejo dele e a suposta submissão dela perante o casamento e a vigésima segunda temporada de *Malhação: Sonhos*, com os personagens Pedro e Karina, interpretados por Rafael Vitti e Isabella Santoni, respectivamente.

Pedro e Karina vão representar as peripécias do casal adolescente do folhetim, com ele a provocando pelo vocativo “esquentadinha” e ela pelo jeito agressivo, por ser lutadora de *muay thai*, mas no decorrer da trama, eles acabam gostando um do outro, embora não dessem muito o braço a torcer, por conta do temperamento de ambos. Tal como seus antecessores shakespearianos, os dois viverão em conflito até descobrirem que estão apaixonados.

Um dos marcos que nos faz lembrar do intertexto shakespeariano, além das farpas do casal protagonista, é o combinado que Pedro recebe de Bianca, irmã de Karina: ser pago para namorar com a lutadora, e fazer o (im)possível para ela esquecer Duca, namorado de sua irmã.

Só esse pequeno exemplo de adaptação do teatro para televisão nos faz recorrer sobre a problemática da equivalência na adaptação visual, e para sanar essa questão, recorreremos a Venuti (2009), comentador e crítico de tradução literária. Segundo ele, a equivalência vai consistir em uma recepção por parte do leitor, ou seja, que a

tradução/adaptação denote “um efeito semelhante ou igual ao efeito produzido pelo texto estrangeiro para o leitor de língua estrangeira” (VENUTI, 2009, p. 159; tradução minha).<sup>7</sup> Dessa maneira, podemos dizer que adaptar *A Megera Domada* consiste em um entendimento por parte dos agentes da televisão em relação ao texto-base, em que “as partes em jogo [agentes e espectadores] deveriam experimentar uma sensação de razoável e recíproca satisfação, à luz do áureo princípio de que não se pode ter tudo” (ECO, 2007, p. 19).

### ***A MEGERA DOMADA EM MALHAÇÃO SONHOS***

Verticalizando a teoria da adaptação, acerca da correspondência entre teatro e televisão, em que um texto dramático será redimensionado para o formato audiovisual, Sabato Magaldi (1965) já tecia a observação de que não se questiona o teor adaptável do teatro para a televisão – uma vez que o teatro pode ser redimensionado além do palco – e pontua que é preciso que a transposição do texto dramático “observe as regras da nova linguagem. Peças inteiras são também filmadas ou televisionadas, sem o abandono dos métodos teatrais, não obstante o veículo diferente estivesse a reclamar uma recriação completa nos seus meios” (MAGALDI, 1965, p. 5). Uma possível distinção que pode ser feita entre teatro e televisão é que, no primeiro, cada encenação é única, e a vantagem que o palco oferece ao espectador também a é, pois, naquele momento, há uma comunicação direta entre ator e público.

A televisão, por sua vez, impossibilita repetir a interação instantânea, tornando a fruição da experiência totalmente individual e hipoteticamente comovente (MAGALDI, 1965). Corroborando com a reflexão de Magaldi, Umberto Eco (2016), em um texto sobre a correspondência entre literatura e cinema, cuja reflexão não deixa de ser aplicável à televisão, nos diz que o leitor do texto escrito recebe um conjunto complexo estímulos ao ler a página escrita, enquanto o espectador do texto audiovisual o “consome num ambiente social de características precisas” (ECO, 2016, p. 189).

Sobre a similaridade entre a literatura, o teatro e a televisão, podemos pontuar que estas três linguagens privilegiam a ação no sentido aristotélico, ou seja, um desencadeamento eventos. Enquanto na literatura essa ação é contada, o teatro e a

televisão a representam, contudo, isso não exclui o fato de essas linguagens estruturam a ação conforme a sua especificidade semiótica.

Eco (2003) menciona sobre metanarratividade enquanto “reflexão que o texto faz de si mesmo e sobre a própria natureza, ou intrusão autorial que reflete sobre o que está sendo contado e talvez convide o leitor a compartilhar de suas reflexões” (ECO, 2003, p. 199). Para o crítico italiano e possivelmente a nós, leitores contemporâneos, essa citação vai ser enfática no nosso papel de leitor, que é subdividido em dois, a partir de Eco: o semântico e o semiótico. Por leitor semântico entende-se aquele que quer saber como a história finaliza, ao passo que o segundo tipo de leitor é um mais engajado. Nas palavras de Eco, é aquele que se pergunta “*como aquilo que acontece foi narrado*”, corroborando com as teorias contemporâneas da adaptação e seu modo de engajamento com o texto-base (ECO, 2003, p. 208; grifo meu).

Em uma produção televisiva, muitos personagens na tela criam o que Schafer (1966) denominou de “confusão visual”, em que o aglomerado de personagens, em uma única cena, não é capaz de captar a atenção da câmera, comprometendo a carga dramática e visual da narrativa, de modo que o enfoque ao diálogo e a interação entre eles se perca. Schafer propõe duas alternativas: ou o suspense fica a cargo dos personagens principais ou a tensão é realçada pelo diálogo entre um dos personagens principais e um personagem menor.

Nesse interim, Schafer pontua que para se transmitir adequadamente e passar a ideia central da produção televisiva, se faz necessário saber *o que se busca passar* e dar ênfase e *o que pode se tornar* secundário, vindo apenas a complementar a ideia como um todo. Essa concisão em uma produção audiovisual também se respalda em uma adaptação e/ou tradução literária. Para asseverar esse ponto em comum, Schafer dirá o seguinte: “Quanto menor a quantidade cortada, maior a produção em prol do seu conteúdo poético original” (SCHAFER, 1966, p. 2; tradução minha).<sup>8</sup>

Percebe-se que em *Malhação Sonhos*, mais precisamente nos personagens Karina e Pedro, o foco está na interação entre eles de forma cômica, representado pelo vocativo “esquentadinha”, por Pedro ou pelo temperamento de Karina, que lhe corresponde de forma mais agressiva, mas que faz com que ambos fiquem juntos, como as intempéries de seus precursores Katarina e Petróquio em *A Megera Domada*.

Sobre o texto-base, a comédia *A Megera Domada* é um texto bastante conhecido do dramaturgo inglês, cujo gênero (comédia de costumes) é capaz de atrair espectadores de várias faixas etárias e quando esse público diversificado liga a televisão por causa do tema intrínseco ao drama, os produtores se engajam na correspondência entre palavra e imagem em movimento para atrair o seu interesse. *A Megera Domada* proporciona ao leitor e ao espectador uma dinâmica bastante interessante no palco e, conseqüentemente, na tela, dada a interação entre os personagens protagonistas e os secundários.

Outro aspecto a favor de transpor *A Megera Domada* para *Malhação Sonhos* é que os personagens são os principais fatores para motivar uma ação dramática rápida. Como os personagens chamam a atenção, os cenários realistas para desencadear o drama televisivo são utilizados sem prejudicar a performance. No caso de *Malhação Sonhos*, a intriga entre Karina e Pedro acontece tanto na praça como na academia do Gael, demonstrando que a interpretação cênica dos personagens não se compromete, pois há um efeito de real ali.

Sobre a dramaturgia shakespeariana, Schafer pontua que ela agrada a todos e que produzir Shakespeare para televisão “pode ser uma experiência desafiadora e gratificante, uma vez que Shakespeare escreveu com a intenção de retratar as profundezas universais da vida” (SCHAFER, 1966, p. 4-5; tradução minha),<sup>9</sup> corroborando com a ideia de invenção do humano proposta por Bloom (2000), em que Shakespeare foi reconhecido por enfatizar a individualidade dos personagens de acordo com a cultura que se desenvolvia no ocidente na sua época. E adaptar o texto do bardo, segundo Schafer pode ser definido “como um processo combinado de transferência e edição do roteiro do drama completo de Shakespeare para um formato de roteiro produtivo para a televisão” (SCHAFER, 1966, p. 3; tradução minha).<sup>10</sup>

Para Schafer (1966) e Luiz (2019), ao adaptar o texto shakespeariano para a televisão, as particularidades de cada um desses meios devem ser levadas em consideração. O drama cênico tem a tradição da atuação instantânea no palco, ao passo que a televisão modifica esse drama para melhor condensação e enquadramento das cenas. Schafer pontua que o enfoque da televisão e no cinema está no vídeo, ou seja, no ângulo que a câmera proporciona ao espectador, porém, a carga dramática é somada aos diálogos dos personagens, no sentido de que suas reações e interações com outros personagens são cruciais para melhor compreensão da cena. Conjugando o verbal com o

não verbal, podemos dizer que a imagem em movimento serve para mostrar “as reações dos atores que refletem e chamam a atenção para as palavras deliberadas de Shakespeare. Conseqüentemente, o estilo de atuação com gestos e níveis vocais apropriados deve ser adequado ao meio da televisão” (SCHAFER, 1966, p. 11; tradução minha).<sup>11</sup>

Ao manter os princípios da estrutura dramática, o diálogo entre os personagens não deve apenas permanecer dinâmico, mas também em sequência lógica. As adaptações têm sido criativas, e os espectadores parecem mais dispostos a aceitar mudanças na trama e no diálogo se perceberem alguma tentativa subjacente de obter fidelidade ao estilo, tom ou espírito do original. Talvez isso possa ser visto como uma mudança de entendimento: a afiliação ao texto de origem permanece, mas é possivelmente mais bem conceituada como um desejo de mostrar respeito a esse texto, em vez de ser fiel a ele. De acordo com Guimarães (1995), nos primórdios da televisão, a fidelidade ao “conteúdo” – especificamente o enredo e as palavras – da fonte era o método dominante pelo qual um adaptador podia expressar seu respeito pelo texto anterior; agora, com avanços tecnológicos, culturais e criativos, existem muitas alternativas para melhor contar, mostrar e traduzir visualmente uma história.

Nas palavras de Sandra Reimão (2004), há um processo de mediação e negociação na mudança de um meio para outro, em que recursos humanos de ambos os meios, como autores, coreógrafos, diretores, produtores, entre outros, também se tornam coautores do texto-adaptado. Ou seja, sai do experimento individual para o coletivo e que o fato “de o próprio escritor eventualmente produzir o roteiro da adaptação não muda essencialmente a questão – em televisão, há uma verdadeira produção em equipe tendo como figura-chave o diretor-geral” (REIMÃO, 2004, p. 108-109).

Para melhor compreensão e análise do texto televisivo (e também outro texto audiovisual, como o cinematográfico e o cênico), Cardwell (2007a) elenca três contextos que servirão de instrumental para o comparatista, a saber: o genérico, o autoral e o televisivo. Aplicaremos esses contextos na trama de Pedro e Karina em *Malhação Sonhos*.

Iniciando pelo contexto genérico, o entendemos como o formato de um programa televisivo, do seu enquadramento aos elementos extra e intratextuais que permeiam o processo criativo. *Malhação Sonhos* é um programa categorizado como

folhetim, ou seja, é uma série voltada ao público adolescente, cujo tema principal é a rotina desse público, como os estudos, amores, intrigas, relações familiares, etc. *Sonhos*, como o próprio título sugere, alude aos anseios dos personagens em suas tramas.

Do aspecto intratextual de *Malhação*, vemos uma retomada dos conflitos dos personagens em seu respectivo núcleo, como tem sido parte das temporadas anteriores, além de atores da Rede Globo que participaram de outras temporadas, voltando no folhetim nos papéis de pais, antagonistas ou até mesmo como protagonistas. Antes, o núcleo principal era sempre um colégio do Ensino Médio, porém, em *Sonhos*, são dois os núcleos principais: a academia de artes marciais do Gael e a Escola de Artes Ribalta, localizados na fictícia praça José Wilker, cujo nome é uma homenagem ao ator falecido em 2014.

A música de abertura, *Agora Só Falta Você* é uma versão da cantora baiana Pitty sobre o original de Rita Lee e a banda Tutti Frutti. A letra expressa as razões para não desistir de procurar a felicidade, podendo ser considerada uma relação intertextual com a trama da temporada do folhetim. A título de exemplo, Bianca quer ser uma atriz como sua mãe; Karina, sua irmã, quer ser lutadora de *muay thai*, mas sofre rejeição por conta do machismo do pai, de que esse esporte é um domínio masculino. Duca, namorado de Bianca, quer ser um grande lutador de *muay thai* e é treinado por Gael. Pedro, simultaneamente desafeto e pretendente de Karina, quer ser um guitarrista de sucesso.

Do aspecto extratextual, temos as chamadas da nova temporada, como também do desenrolar dos seus capítulos, como forma de atrair o público e despertar o interesse pelo conteúdo ali veiculado, cujo consumo resulta em pontos de audiência para a emissora. Como produtos da cultura de massa para captar recursos e público, eram divulgados os CDs Nacional e Internacional das trilhas sonoras da temporada. Outro elemento extratextual é a cena de Lucrécia Gardel (interpretada por Helena Fernandes), veiculada em uma campanha do Outubro Rosa, mês de conscientização do diagnóstico e prevenção do câncer de mama – na cena, a atriz expõe seus seios e começa a realizar o autoexame de toque para identificar se estava com a doença ou não.

O próximo contexto a ser levado em consideração é o autoral. Cada temporada de *Malhação* é escrita e dirigida por uma equipe de produtores, diretores, supervisores e técnicos responsáveis pelo núcleo. Os criadores dessa temporada, Rosane Svartman e Paulo Halm, são conhecidos por produzirem telenovelas de sucesso como *Totalmente*

*Demais* e algo interessante a ser levado em consideração é que seu processo criativo das telenovelas sempre se baseia em obras da literatura nacional e ocidental, nos remetendo à intertextualidade, em que um texto sempre dialoga com outros e se torna um duplo – *Totalmente Demais* ecoa *Pygmalion* de George Bernard Shaw, na ascensão da personagem Elisa, interpretada por Marina Ruy Barbosa, e tal qual a protagonista de Shaw, é uma florista que anseia uma ascensão social – no caso da telenovela, uma modelo patrocinada pela agência Garota Totalmente Demais.

Na televisão, esse conceito vem a calhar no processo criativo, pois segundo Dominique Maingueneau (1998), a intertextualidade, inserida em um contexto social e cultural complexo, elucida “tanto a uma propriedade constitutiva de todo texto, como ao conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto mantém com outros textos”, denotando uma apropriação, em que o texto-base é reformulado e redimensionado em um novo formato, com sons e imagens e, por que não, em um novo tipo de texto (MAINGUENEAU, 1998, p. 87).

Por fim, mas não menos importante, chegamos ao contexto televisivo. Nesse contexto, é preciso ressaltar o tipo como se adapta um texto para um determinado meio: o teatro articula a palavra ao gesto, assim como o amálgama de outros elementos potencializadores do espetáculo, como o figurino, a maquiagem, o cenário, a trilha sonora e, evidentemente, o ator. Além desses componentes, o teatro demanda uma interação instantânea entre os personagens.

Há uma preocupação estética (CARDWELL, 2007a) a respeito do conteúdo a ser veiculado na televisão. A teórica, pensando nos agentes do audiovisual, levanta três questionamentos interessantes para o processo criativo: o que ver, ouvir e preparar. Cardwell nos diz que a trilha sonora é responsável por moldar a sequência de enredos, proporcionando um ritmo e uma tensão no início e fim da trama, assim como o direcionamento da câmera, representando o nosso olhar para com os personagens, concluindo que “a maneira como os detalhes são avaliados não apenas por seu significado narrativo, mas também pelo prazer visual que proporcionam – sua textura, sensualidade e forma” (CARDWELL, 2007a, p. 58; tradução minha).<sup>12</sup>

Portanto, estudar adaptações (LEITCH, 2017; CARDWELL, 2007a, 2007b) é indagar sobre a equivalência entre ambos os textos, dado o fato de que cada mídia tem sua peculiaridade, que são contextos culturais diversos que entram em conflito, não



pejorativamente falando, mas como uma conjunção, realçando as semelhanças e diferenças e propor uma análise crítica de como a cultura-alvo se apropria e veicula o conteúdo-base.

Juntando as duas tramas para discutir, é possível observar que, seja em *Malhação*, seja em *A Megera Domada*, o conflito entre os dois mundos diferentes – adulto/ adolescente e masculino/feminino – é o mote do conflito que move a história. Cabe notar também que há uma guerra dos sexos presente tanto na comédia dramática como no folhetim televisivo, que exploramos a seguir.

Analisando os espaços de *Malhação*, a academia de Artes Marciais do Gael é o recinto em que preponderam a força física, a competição e a integridade, assimilados ao domínio masculino, enquanto a Escola de Artes Ribalta é o espaço da sensibilidade, da originalidade e criatividade, assimiladas ao feminino. Tal como as mulheres e os homens na peça de Shakespeare, esses dois universos se chocam com a mesma facilidade com que se apaixonam – caracterizando assim o primeiro ponto de aproximação das duas obras: o tema.

Do ponto da estrutura, a peça dramática se vale do preceito aristotélico da ação, que acontece de forma uniforme, ao passo que na ficção televisiva essa ação é fragmentada, pois “o enredo é geralmente estruturado na forma de capítulos ou episódios, cada um deles apresentado em um dia ou horário diferente” (MACHADO, 2005, p. 83). Além disso, a dramaturgia da televisão apresenta histórias e conflitos que vão sendo criados, desenvolvidos e sanados, permitindo que “outros irão substituí-los e tudo recomeçará”, como um ciclo a ser reinventado para determinado núcleo da ficção televisiva (PALLOTTINI, 1998, p. 114).

*Malhação* é um exemplo dessas fragmentações e retomadas de conflitos, alguns com maior ou menor tensão dramática, para compreender os 280 capítulos, ao passo que a peça cômica tem início e fim da “doma” de Katarina por Petróquio em todas as cenas, no entanto, essa diferença estrutural não impede que ambos os textos mantenham semelhanças. Ao estudarmos ambas as histórias, nos deparamos com a mesma premissa dramática: uma jovem não consegue um pretendente por causa de seu temperamento forte e agressividade, mas ao conhecer um homem determinado a superar a teimosia e astúcia dela, a sorte mudará para ambos.

Tanto no folhetim como na peça teatral, a aposta – em forma de pagamento módico – tem relevância nesta do que naquele, pois Pedro já demonstrava um sentimento por Karina antes de Bianca, irmã dela, propor o pagamento para namorá-la. No texto dramático, a aposta é interessante apenas a Petróquio por Katarina ser rica; assim, há uma diferença cultural por conta do contexto em que ambas as obras foram escritas. A peça foi escrita em torno de 1594, um contexto bastante marcado pelo patriarcado, em que os homens se sentiam superiores às mulheres, portanto, elas, na qualidade de esposa, deveriam “refletir ou compartilhar todos os sentimentos do marido e estar atenta aos seus desejos. [...] Alguns escritores chegam a afirmar que se ela agir com força, ele tem o direito de bater nela”, o que é visível na violência psicológica e verbal – de caráter moral – que Petróquio usa para “amansar” Katarina (ROZAKIS, 2002, p. 85).

Já o folhetim foi escrito no ano de 2014 e finalizado em 2015. A diferença deste para a peça teatral está no modo como as mulheres são representadas; se Katarina é representada como uma mulher a ser submissa, mesmo tendo um gênio forte e inteligência, Karina vai na contracorrente, no sentido de não ser submetida aos anseios do pai, machista convicto que prega que por ela ser mulher, não deve frequentar ou treinar artes marciais, por serem um domínio masculino.

Karina pode ser considerada uma representante do movimento feminista emergente no século passado, em que a imagem da mulher se modifica, tornando-a dona de sua história, combativa às desigualdades de gênero e ao abuso que, antes aceitável, agora é categorizado como crime. Karina demonstra, com toda sua astúcia, que quer ser reconhecida como uma competidora profissional, para aprovação do pai, e ao mesmo tempo, demonstra ser uma menina frágil, emocionalmente falando, por se sentir culpada pela morte da mãe durante o parto e por não ser correspondida por Duca, interesse amoroso seu e de Bianca, sua irmã.

Pensando os dias atuais e a recepção positiva de *Malhação* pelo público adolescente, principalmente o feminino, não seria coeso representar os homens de forma bastante hostil para com as mulheres, e, caso o fossem, suas ações levantariam pauta para discussões acerca de relacionamentos abusivos e a relação entre homem e mulher no ambiente familiar ou profissional. Pedro, como uma contraparte de Petróquio, tenta

“domar” Karina, mas de um jeito bem-humorado e com várias peripécias para chamar sua atenção, como costuma acontecer nos núcleos cômicos.

Para que o público adolescente aceitasse a história, era preciso convencê-lo de que o amor entre o guitarrista e a temperamental “esquentadinha” vai surgir, e que a proposta de Bianca só inspira Pedro a não desistir de sua lutadora. Isso também se deve a essa ideia moderna de amor, que tem potencial dramático para sustentar a história em vários capítulos, tornando o acordo entre Bianca e Pedro em algo desagradável, cuja descoberta gera uma reviravolta na história de todos os personagens envolvidos, contudo, o amor entre Pedro e Karina é verdadeiro, capaz de suportar qualquer obstáculo ou desavença, mas que, antes, foi preciso passar por uma provação.

No caso da “megera” representada por Katarina e Karina, as semelhanças são a sua postura e o comportamento feroz e distanciado. No entanto, embora a agressividade de Katarina seja um meio para ela desafiar a sociedade patriarcal em que vive, para Karina, a violência também é uma forma de dar vazão às suas emoções, já que ela não consegue demonstrar doçura ou ternura, como sua irmã Bianca, e a expressa de uma forma completamente contraditória, tornando-a uma personagem televisiva ricamente construída em conteúdo, humano e verossímil com o público feminino (PALLOTTINI, 1998, p. 164). Os finais das mulheres protagonistas se diferenciam: Katarina demonstra, de forma fingida (ou não) no seu sermão na segunda cena do último ato de que foi dominada por Petróquio, enquanto Karina tem seu devido reconhecimento como lutadora profissional, marcado pelo contexto da autonomia feminina perante as adversidades nas lutas de gênero, e tem uma vida feliz ao lado de Pedro.

Já Petróquio e Pedro formam a dupla de “domadores”, na qual podemos observar uma diferença bastante significativa; o primeiro é uma pessoa rude e grosseira que não é ameaçada pela pretendente de forma alguma, enquanto o segundo é um menino sensível que se sujeita a ela sempre que ela ameaça atacá-lo. Este contraste ilustra a redefinição do conceito de masculinidade ao longo dos séculos: Petróquio representa um homem valente e viril, considerado ideal durante o Renascimento, enquanto Pedro corresponde a um homem moderno, que se permite incorporar valores antes considerados femininos, como subjetividade, fragilidade e sensibilidade.

Embora ambos tenham um objetivo comum – que é domar/conquistar uma mulher/garota tempestiva, a diferença de personalidades desses dois personagens

masculinos acabou levando a uma diferença significativa entre suas estratégias para atingir esse objetivo: enquanto Petróquio é agressivo verbalmente com sua esposa, Pedro seduz a sua amada com seu bom-humor e intempéries para chamar a sua atenção, o que nos permite dizer que ambos são personagem-sujeito, ou seja, “aquele que é, age, faz e diz coisas que lhe apraz dizer e fazer, como se tudo brotasse de seu interior” (PALLOTTINI, 1998, p. 149). Em outras palavras, Petróquio deve agir como o homem duro e robusto que é, ao passo que Pedro demonstra suavidade e sensibilidade de espírito em suas atitudes.

Outra diferença entre os dois é a maneira como os dois lidam com o fato de terem se engajado num relacionamento amoroso por dinheiro: enquanto para Petróquio essa questão não é a causa do conflito, Pedro fica na dicotomia entre a retidão ou o conluio com Bianca para namorar Karina, tornando-o um personagem mais complexo do que o seu homólogo em *A Megera Domada*.

Na televisão, há um enquadramento e um movimento da câmera para atenuar ou acentuar a cena exibida. Segundo Cardwell (2007a), o desenvolvimento da trama, alinhada aos movimentos da câmera, é capaz de atrair a atenção do espectador. A especialista conclui que, embora “os cumprimentos de tomada aqui sejam genericamente bastante lentos, o ritmo parece mais rápido por causa da desconexão espacial entre os cortes – o movimento de impacto de um lugar para outro” (CARDWELL, 2007a, p. 57; tradução minha).<sup>13</sup> Com isso, soma-se a performance dos atores que, segundo a teórica, é de vital importância para o tom da trama.

Em *Malhação: Sonhos*, assim como em qualquer outra temporada da série adolescente, o enquadramento sempre enfoca, de modo alternado, os personagens que estão dialogando: enquanto um fica se expressando facialmente e verbalmente, o outro mantém a linguagem facial. Ocasionalmente, a câmera focaliza os dois personagens dialogando, como é o caso do episódio 189, em que Pedro e Karina estão brigando por conta da má *performance* dela e do jeito desengonçado dele de imitar *kung fu*, mas ela fez isso como forma de chamar a atenção dele e retribuir a “pagação de mico” que ele fez por ela – para atizar o seu temperamento ou até mesmo demonstrar de um jeito nada convencional o quanto ele gosta dela.

Existe uma semelhança com os personagens da comédia shakespeariana, mais precisamente no ato II, cena I, em que ambos dirigem trocadilhos ofensivos um ao

outro, mas com certo propósito: Petróquio almeja o dote de Katarina por ela ser rica, enquanto essa demonstra, com toda sua rispidez, que ele deve desistir do cortejo porque ele não é cavalheiro o suficiente para ela. Karina demonstra, por meio de seu jeito tempestivo, que não gosta de Pedro, no entanto, ela acaba cedendo ao cortejo do rapaz e demonstra estar apaixonada por ele.

Ciente de o quanto o intertexto é relevante tanto para a criação de um novo texto como também para resgatar a memória da literatura na sociedade contemporânea, isso instaura uma dialética no quanto a literatura (seja ela oral, escrita ou dramática, como é o caso de Shakespeare) bebe e traduz sua própria fonte. Para embasar nosso argumento, Samoyault diz que quando as novas literaturas se esforçam em se desvincular dos seus precedentes e reivindicam “a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar esses pontos de aproximação e distância entre as histórias de *Malhação: Sonhos* e *A Megera Domada*, percebe-se a estreita ligação que existe entre as duas obras. Afinal, apesar de serem produtos culturais diferentes, com suportes e formatos de mídia completamente diferentes, a peça de Shakespeare e a série juvenil guardam semelhanças em termos de assunto, enredo e personagens; semelhanças facilmente percebidas por quem entra em contato com os dois textos, em prol de uma relação intertextual que permeia as duas obras.

Por fim, ambas as obras são compostas por meios de expressão distintos – teatro e televisão – e, apesar de todas as semelhanças entre elas, também existem diferenças que caracterizam a interferência criativa de autores brasileiros na premissa dramática popularizada pela peça de Shakespeare. A este respeito, pode-se dizer que, embora *Malhação: Sonhos* estabeleça um diálogo assíduo com *A Megera Domada*, o folhetim é um exemplo eficaz de adaptação e que a correspondência entre obras pode ser citada como exemplo de que o elo entre a televisão e a arte dramática continua preponderante.

Adaptar é uma atividade criativa e que demanda um entrelaçamento da literatura com as artes, expandindo-se à linguagem visual, por meio de estratégias como citação e

paródia, por exemplo. O teatro, enquanto uma linguagem visual, não foge à regra, pois o seu texto escrito é adaptado até chegar ao momento da performance no palco, por meio de ensaios e condensações para melhor expressão do conteúdo verbal. Portanto, adaptar não é uma atividade pejorativa, mas criativa e que demanda técnica para quem for lidar com o texto literário e transmiti-lo em uma nova linguagem, conjugando o verbal com o não-verbal, como é o caso da televisão.

Shakespeare é um exemplo assíduo de adaptações, a começar pelo seu próprio contexto, em que ele próprio se apropriava de fontes anteriores a ele para criar sua literatura dramática e as reinseria em um novo contexto social e cultural. Suas peças teatrais têm sido adaptadas e traduzidas para as línguas e novos meios, ora como pano de fundo, ora como obras homônimas, contudo, cabe ressaltar que cada texto-adaptado é um espelho de determinada cultura, representando aspectos sociais, políticos e ideológicos, assim como funciona como uma maneira de se conhecer a obra partida.

O espectador não pode e nem deve partir do princípio de que o texto veiculado *equivale* à obra de partida muito menos atribuir um status literário ao texto audiovisual, porque são textos e especificidades diferentes, até porque o audiovisual proporciona uma releitura do intertexto de partida.

A peça *A Megera Domada* recriada em *Malhação Sonhos* nos mostra o quanto a televisão ainda deve muito à literatura e à própria dramaturgia, ainda que recriando o texto teatral em televisivo em um novo contexto, configurando uma obra tão original quanto a sua precedente, dando certa autonomia. Pedro e Karina, casal adolescente da novela da Rede Globo, representam as peripécias de seus precursores shakespearianos, por meio de provocações e picuinhas, que não denotam uma violência, mas certa cumplicidade entre eles. Assim como na peça, o desfecho é o casal ficando junto.

As reflexões aqui apresentadas não pretendem sintetizar o processo de adaptação do teatro para televisão, dado o fato de que muitos tópicos como a narrativa, o tema e os próprios personagens podem ser explorados amiúde nas futuras pesquisas. Apesar do deslocamento de tempo e espaço da peça inglesa para o folhetim brasileiro, ainda podemos encontrar nuances de Shakespeare na nossa televisão, não como forma de sacralizar sua produção, mas reinventá-lo a um público bastante alheio, no caso, o adolescente, que muito se identifica com os sonhos de Pedro e Karina, assim como vivencia essas experiências cômicas que a adolescência proporciona.

## Referências

### REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar*. 1ª reimpressão da 2ª edição revista. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

CARDWELL, Sarah. "Adaptation Studies Revisited: Purposes, Perspectives, and Inspiration". In: LEV, Peter; WELSH, James Michael (eds). *The Literature/film Reader: Issues of Adaptation*. Lanham/Maryland: Scarecrow Press, 2007a, p. 51-63.

CARDWELL, Sarah. "Literature on the small screen: television adaptations". In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (eds). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007b, p. 181-195.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. "Cinema e literatura: a estrutura do enredo". In: ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016, p. 188-193.

ECO, Umberto. "Ironia intertextual e níveis de leitura". In: ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 199-218.

GIOSTRI, Alex. *Dramaturgia: conceitos e princípios*. São Paulo: Giostri, 2018.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Literatura em televisão: Uma história das adaptações de textos literários para programas de TV*. 1995. 217f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

LEITCH, Thomas. "Introduction". In: LEITCH, Thomas (ed). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 1-22.

LUIZ, Tiago Marques. *Apontamentos da produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica*. 2019. 253f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

MACHADO, Arlindo. "A narrativa seriada". In: MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005. p. 83-97.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Buriti, 1965.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. Torres Lima. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

NORD, Christiane. Lealdade em vez de fidelidade: proposta de uma tipologia funcional da tradução. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, número especial, p. 9-24, 2016.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier de. *A televisão como “tradutora”: veredas do grande sertão na Rede Globo*. 1999. 360f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos - Teatro • Mímica • Dança • Dança-Teatro • Cinema*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho e Revisão de Marilena Vizentin. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3ª edição. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho e Revisão de Marilena Vizentin. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

REIMÃO, Sandra. *Literatura e televisão: correlações*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ROZAKIS, Laurie. *Tudo sobre Shakespeare*. Tradução de Tereza Tillett. Barueri: Manole, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. Coleção Linguagem e Cultura nº 40. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHAFER, Garnet Irene. *A television adaptation of Romeo and Juliet by William Shakespeare*. 1966. 115f. Thesis (Master in Arts). Department of Television and Radio, Michigan State University, Michigan, 1966.

VENUTI, Laurence. Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance Studies*, Swansea, vol. 27, n. 3, p. 157–173, 2009. SOBRENOME DO AUTOR, Nome do autor. *Título do Livro*. Local de publicação: Editora, Ano de publicação (Ano da publicação original, quando necessário).

Recebido em: 12/11/2020

Aceito em: 15/01/2021

---

<sup>1</sup> No original: “aims to present conclusions that will redirect its field in large ways or small, if only by clarifying or redefining the historical past that informs it”.

<sup>2</sup> No original: “to foster these debates and provoke new ones, especially those that have the power to cross disciplinary boundaries, rather than attempting any definitive resolutions”.



---

<sup>3</sup> No original: “our reception of the adaptation, leading us to focus too narrowly on some aspects over others and to ignore other relevant contextual factors”.

<sup>4</sup> No original: “are therefore affected, and our attentive responsiveness to the film as an artwork is reduced”.

<sup>5</sup> No original: “as many as possible of the words of the source text, reproducing dialogue and translating some descriptive passages into spoken words”.

<sup>6</sup> No original, o título é *The Taming of the Shrew*.

<sup>7</sup> No original: “an effect that is similar to or the same as the effect produced by the foreign text for the foreign language reader”.

<sup>8</sup> No original: “The smaller the amount cut, the greater the production stands in justice to its original poetic content”.

<sup>9</sup> No original: “can be a challenging and rewarding experience, since Shakespeare wrote with the intention of portraying the universal profundities of life”.

<sup>10</sup> No original: “as a combined process of transferring and editing the script from Shakespeare's complete drama to a scripted format producible for television”.

<sup>11</sup> No original: “actors' reactions which both reflect and call attention to Shakespeare's deliberate wording. Consequently, the acting style with appropriate gestures and vocal levels must be suited to the medium of television”.

<sup>12</sup> No original: “the manner in which details are valued not just for their narrative significance but also for the visual pleasure that they provide – their texture, sensuality, and form”.

<sup>13</sup> No original: “the shot lengths here are generically fairly slow, the pace appears faster because of the spatial disconnection between cuts-the striking move-ment from one place to another”.