

ADAPTANDO O TEATRO PARA A TELEVISÃO:

A Megera Domada em Malhação Sonhos

ADAPTING THEATRE TO TELEVISION:

The Taming of the Shrew in Malhação Sonhos

Tiago Marques Luiz¹

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul

Resumo: Inserido no campo dos Estudos da Adaptação e dialogando com os Estudos de Televisão, este artigo pretende refletir sobre a transposição da dramaturgia cênica para a televisiva, dada a diferença e semelhança desses meios semióticos. Para melhor exposição de nossa reflexão, analisaremos brevemente a comédia shakespeariana *A Megera Domada* na 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: Inserted in the field of Adaptation Studies and dialoguing with Television Studies, this article intends to reflect on the transposition of scenic dramaturgy to television, given the difference and similarity of these semiotic media. For a better exposition of our reflection, we will briefly analyze the Shakespearean comedy *The Taming of the Shrew* in the television version of the Globo *Malhação: Sonhos*, whose characters Pedro and Karina, represent the attitudes of their precursors Petruchio and Katarina, but with a new guise – the teen universe.

Keywords: Theater. Television. Adpatation. *The Taming of The Shrew*. *Malhação: Sonhos*.

Submetido em 11 de dezembro de 2020.

Aprovado em 25 de maio de 2021.

Introdução

No campo institucionalizado dos Estudos da Tradução, somos contemplados por uma gama de pesquisas sobre esse campo multifacetado, e um dos mais recorrentes é o da teoria da adaptação, também conhecida como tradução intersemiótica, em que vemos um redimensionamento de um conteúdo verbal para um não-verbal e vice-versa, como postulava Roman Jakobson (2003). 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.

¹ Pesquisador da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Email: markx2006@gmail.com

O enfoque deste texto é direcionado para a tradução do texto dramático para a televisão, pois pouco tem se falado sobre a tradução para essa linguagem audiovisual, considerada enquanto desdobramento do cinema, mas que tem em seu cerne elementos intrínsecos àquele, como também a outras linguagens como o teatro e a própria Literatura, considerando aqui o texto escrito como ponto de partida.

Como aporte teórico para tratar desse tema, vamos ao encontro das reflexões de Garnet Schaffer (1966), Patrice Pavis (2015), Sandra Reimão (2004), Sarah Cardwell (2007ab), 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 em 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 à 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 provém 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 que existe 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 – pensando aqui o texto escrito – 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”, 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” à essa literatura e não ao texto escrito em si, observando aqui uma retroalimentação nada favorável ao texto-base (GUIMARÃES, 1995, p. 133, colchetes meus).

A partir de Guimarães, nota-se que o texto literário é tido como algo obsoleto, 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 sobre o que é o teatro como àquele que veicula 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-lo nos dias de hoje, ele não soará como renascentista, porque ele expressa uma realidade, mas com contornos contemporâneos, excluindo 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 ele não faça “o papel de pólo 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 há adaptar teatro para a televisão é pejorativo, no sentido de querer compará-lo aos meios tecnológicos mais sofisticados, cuja infraestrutura está aquém 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”, corroborando para que esse intercâmbio entre linguagens pondere sobre as influências e interferências de uma sobre a outra (PAVIS, 2015, p. 236).

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 relevantes²”. 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 nossa³).

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 minha⁴), 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).

Na perspectiva intertextual, Samoyault (2008) postula que escrever é re-escrever. 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

² 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”

³ No original: “are therefore affected, and our attentive responsiveness to the film as an artwork is reduced”.

⁴ No original: “as many as possible of the words of the source text, reproducing dialogue and translating some descriptive passages into spoken words”

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 próprio. 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, Cardwell 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, *italicos meus*). 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*, 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 Carina, interpretados por Rafael Vitti e Isabella Santoni, respectivamente.

Pedro e Carina 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. Um dos marcos que nos faz lembrar do intertexto shakespeariano, além das farpas do casal protagonista, é a aposta 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, recorremos 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 minha⁵). 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, colchetes meus).

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, Sábado 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 da 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,

⁵ No original: “an effect that is similar to or the same as the effect produced by the foreign text for the foreign language reader”.

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 que 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 que 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 meta-narratividade 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, *itálicos meus*).

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 ao seu conteúdo poético original” (SCHAFER, 1966, p. 2, tradução minha⁶).

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 minha⁷), 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

⁶ No original: “The smaller the amount cut, the greater the production stands in justice to its original poetic content.”

⁷ No original: “can be a challenging and rewarding experience, since Shakespeare wrote with the intention of portraying the universal profundities of life”

completo de Shakespeare para um formato de roteiro produtivo para a televisão” (SCHAFER, 1966, p. 3, tradução minha⁸).

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 minha⁹).

Ao manter os princípios da estrutura dramática, o diálogo entre os personagens não deve apenas permanecer dinâmico, mas também em seqüência 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 melhor 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

⁸ No original: “as a combined process of transferring and editing the script from Shakespeare's complete drama to a scripted format producible for television.”

⁹ 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.”

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 Carina em *Malhação Sonhos*.

Iniciando pelo contexto genérico, entendemos ele como o formato de um programa televisivo, desde o 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, sendo uma *tradução* da 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 Lucrecia 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 a 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 e 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 texto”, 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) sobre o 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 minha¹⁰).

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 movimento da câmera é capaz de atrair a atenção do espectador e a especialista conclui que, embora “os comprimentos 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 minha¹¹). Com isso, soma-se a performance dos atores que, segundo a teórica, é relevante ser 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, e o outro só na linguagem facial. Ocasionalmente, a câmera focaliza os dois personagens dialogando, como é o caso do episódio 189¹², 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 ela demonstra, com toda sua rispidez, que ele deve desistir do cortejo porque ele não é cavalheiro o suficiente para ela. Karina demonstra com seu jeito tempestivo que não gosta

¹⁰ Some formal details are notable: the way in which the music shapes the sequence, creating momentum, pace, and tension and governing when the sequence begins and ends; the creation of rhythm and intrigue through the use of spatial disorientation, jump cuts, and sudden changes in the direction of movements; and 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.

¹¹ 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”

¹² Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4098852/>. Acesso em 10 nov. 2020

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

A adaptação, embora denote um teor pejorativo, tem sido frequente desde o 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 não 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 de forma bastante comum 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 reinventa-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

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.

_____. 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.

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

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.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

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.

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.

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.

_____. Dicionário de Teatro. 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.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. Tradução de Sandra Nitrini. 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.