

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Agnes Bessa Silva Feitosa

Reescrevendo Shakespeare no Cinema: de *A megera domada* a 10 coisas que eu odeio em você.

Fortaleza - Ceará

2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

Agnes Bessa Silva Feitosa

**Reescrevendo Shakespeare no Cinema: de *A*
Megera Domada a *10 Coisas que Eu Odeio em Você*.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito para obtenção do grau de mestre em Lingüística Aplicada.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Santiago Araújo.

Co-orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Vianna da Silva.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada

Título do Trabalho: Reescrevendo Shakespeare no Cinema: de *A Megera Domada* a *10 Coisas que Eu Odeio em Você*.

Autora: Agnes Bessa Silva Feitosa.

Defesa em: 19/05/2008

Conceito obtido: _____

Nota obtida: _____

Banca Examinadora

Vera Lúcia Santiago Araújo, Prof^a. Dr^a. (UECE)
Presidente

Carlos Augusto Viana da Silva, Prof.Dr.(UECE)
Vice-presidente

Lourdes Bernardes Gonçalves, Prof^a.Dr^a (UFC)
1^a. Examinadora

Soraya Ferreira Alves, Prof^a. Dr^a. (UECE)
2^a. Examinadora

Dedico esse trabalho a todos os meus familiares, em especial meus pais, amigos e professores que me apoiaram nessa longa jornada. Declaro também minha homenagem especial ao ator Heath Ledger (Patrick Verona, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*), falecido em tenra idade nesse ano (2008), cujo trabalho não será esquecido.

Agradecimentos:

A Vera Lúcia Santiago Araújo, minha orientadora, por todo apoio e dedicação ao meu trabalho e pela confiança que depositou em mim.

A Carlos Augusto Viana da Silva, meu co-orientador, que me proporcionou parte da bibliografia do meu trabalho, assim como o rumo deste.

A Aimara Resende (UEMG) por todo o incentivo dado às minhas pesquisas shakespeareanas, assim como a possibilidade de parte da minha bibliografia.

A meus pais, por toda paciência e apoio que me propuseram esse ano.

À CAPES, pela bolsa de estudos, que me proporcionou o tempo necessário para cumprir minhas obrigações.

Ao grupo de pesquisa em Tradução e Semiótica, pelas idéias e sugestões ao meu trabalho.

Ao coordenador do CMLA, Wilson Júnior de Araújo Carvalho, pelo incentivo à minha pesquisa e desafios futuros.

A Astrid Miranda Leão, pelo apoio, eterna amizade e consideração.

RESUMO

Palavras-chave: literatura, cinema, adaptação como tradução, personagem.

Nosso trabalho objetiva analisar a construção da personagem Katherine Minola da obra *A Megera Domada*, de William Shakespeare, e sua tradução para o cinema, nas versões *A Megera Domada* (1929), de Sam Taylor, *A Megera Domada* (1967), de Franco Zeffirelli, e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), de Gil Junger. Analisamos a personagem shakespeareana pela abordagem de construção de personagem teatral adotada por Prado (2002) e, por conseguinte, analisamos sua tradução para as telas utilizando a mesma abordagem, observando quais estratégias os diretores utilizaram para reescrevê-la. Tivemos como foco a tradução da temática da mulher na obra de Shakespeare para investigar como os diretores trabalharam essa questão nos filmes. Adotamos a visão de Lefevere (1992) no que tange ao conceito de tradução como reescrita, em que a obra traduzida está repleta da ideologia da época e da sociedade em que está inserida. Fizemos também um breve estudo sobre a história da mulher, para podermos enfatizar essa temática na construção das personagens. Aliamos essa concepção à construção do sujeito-mulher por Touraine (2007) e Possenti (2002), assim como ao estudo de ideologias e discurso por base na Análise do Discurso. Constatamos que a personagem shakespeareana quebra paradigmas da época renascentista ao ter uma forte subjetividade. A megera de Taylor não quebra paradigmas por ser uma personagem criada para fins lúdicos. Zeffirelli, contrariando as vozes feministas da década de 60, cria uma megera que remete a valores tradicionais da mulher. Junger mostra uma personagem bem mais determinada como a de Shakespeare, mas que não quebra paradigmas visto que o filme não enfatiza a temática da mulher no seu filme.

ABSTRACT

Key-words: literature, cinema, adaptation as translation, character.

Our work aims at analyzing the character Katherine Minola in *The Taming of the Shrew* and its adaptation to the screen - in films like *The Taming of the Shrew* (1929), by Sam Taylor, *The Taming of the Shrew* (1967), by Franco Zeffirelli, and *10 Things I Hate about You*, by Gil Junger. The shakespearean and the cinema characters are analyzed through Prado's (2002) approach. We focused on the translation of the feminine aspects in the shakespearean play in order to find out how the directors worked on them in the films. A brief study on woman's history has been taken care of this topic. We used Lefevere's (1992) notion of translation as a rewriting process that considers ideology as part of the translated text. The theoretical background was completed by Touraine's (2007) and Possenti's (2002) views on the subject, and also by the study of ideology and discourse, based on French Discourse Analysis. The analysis suggested that the shakespearean character challenges Renaissance's society due to Katherine's strong female subjectivity. Taylor's character, on the other hand, does not break any traditional behavior. The same thing happens to Zeffirelli's shrew, created during the feminist fever of the sixties but who is not influenced by woman's liberation movement. Junger shows a more contemporary woman that resembles the one created by Shakespeare, though she does not break behavioral standards either.

Lista das cenas:

- Cena 01: Confusão na casa de Batista.
- Cena 02: Subindo ao encontro de Katherine.
- Cena 03: *Close-ups* em Bianca e Katherine.
- Cena 04: Petruccio come uma maçã durante a cerimônia.
- Cena 05: Katherine se assusta com a atitude de Petruccio.
- Cena 06: Katherine clama por paciência.
- Cena 07: Petruccio acima de Katherine.
- Cena 08: Katherine acima de Petruccio.
- Cena 09: Katherine surpresa com Petruccio.
- Cena 10: Sorriso e olhar maliciosos de Katherine.
- Cena 11: Katherine deliciando-se com o vento.
- Cena 12: Petruccio sucumbe à esperteza de Katherine.
- Cena 13: Piscadela de Katherine.
- Cena 14: A domaçoão.
- Cena 15: O “olho” de Katherine assusta Bianca.
- Cena 16: O “olho” de Katherine e sua visão sobre a rua.
- Cena 17: Katherine observa Batista e Bianca.
- Cena 18: Katherine observa a comemoração de seu casamento.
- Cena 19: Katherine ri no celeiro.
- Cena 20: O sorriso de Katherine.
- Cena 21: Mudança de Katherine ao ver os presentes.
- Cena 22: Choro e riso de Katherine.
- Cena 23: Mudança na casa de Petruccio.
- Cena 24: Katherine montada no cavalo.
- Cena 25: Olhares.
- Cena 26: Katherine e o celeiro.
- Cena 27: Contraste entre Katarina e outras adolescentes.
- Cena 28: Olhar de Katarina para Patrick.
- Cena 29: Olhar de encantamento de Katarina no ginásio.
- Cena 30: Olhar terno de Katarina para a irmã.
- Cena 31: Olhar desapontado de Katarina.

Cena 32: Katarina observa sua irmã.

SUMÁRIO

Introdução	13
-------------------------	-----------

Capítulo I Literatura e Cinema: o diálogo das artes

1.1 A adaptação cinematográfica: traduzindo arte?	16
1.2 Literatura e cinema: diálogo ou guerra?	16
1.3 O universo teatral e personagem	26
1.4 O universo cinematográfico e a personagem	29
1.5 Procedimentos Metodológicos	33
1.5.1 Constituição do Corpus	33
1.5.2 A Megera de Shakespeare	34
1.5.3 A Megera de Taylor	34
1.5.4 A Megera de Zeffirelli	35
1.5.5 A Megera de Junger	35
1.5.2 Análise dos dados	36

Capítulo II O universo shakespeareano e o sujeito-mulher: conflitos?

2.1 A personagem feminina em Shakespeare	39
2.2 A megera e o papel social da mulher na Renascença	43
2.3 Feminismo, sujeito, ideologia e discurso	47
2.3.1 A mulher e o feminismo: uma luta de séculos	47
2.3.2 O sujeito-mulher	54
2.3.3 Discurso e Ideologia	62

Capítulo III Analisando as megeras

3.1. A Megera de Shakespeare	68
3.1.1 O que os outros dizem sobre a megera	70
3.1.2. O que a megera faz	77
3.1.3. O que a megera revela sobre si	81
3.2 A Megera de Taylor	95

3.2.1 O que os outros dizem sobre a megera	97
3.2.2 O que a megera faz	99
3.2.3 O que a megera revela sobre si	102
3.3 A Megera de Zeffirelli	115
3.3.1 O que os outros dizem sobre a megera	115
3.3.2 O que a megera faz	117
3.3.3 O que a megera revela sobre si	119
3.4 A Megera de Junger	133
3.4.1 O que os outros dizem sobre Katarina	134
3.4.2 O que a Katarina faz	140
3.4.3 O que Katarina revela sobre si	142
Considerações Finais	156
Referências Bibliográficas	159

*Sabemos o que somos, mas
ignoramos o que podemos nos
tornar.*

William Shakespeare

INTRODUÇÃO

A literatura foi, por muito tempo, considerada uma arte intocável e superior no que tange às suas especificidades e particularidades. A tradução, por seu turno, era vista como uma dessacralização dessa arte intocável, uma prática que nunca produziria um texto de igual ou maior valor do que o texto literário. Lefevere (1992), Toury (Vieira, 1996) e Zohar (Vieira, 1996) trouxeram uma importante contribuição aos estudos de tradução ao considerarem o texto traduzido como fazendo parte do sistema literário de chegada. Além disso, Lefevere (1992) considera a tradução uma reescrita, em que o texto de chegada se adequa à sociedade e a conceitos ideológicos do tradutor e da sociedade a que pertence.

Na obra de Shakespeare, de igual modo, há uma sacralização do texto do autor, visto que ele é somente estudado por seu texto dramático e não por suas peças encenadas. Nesse sentido, durante muito tempo, muitos autores criticaram traduções literárias das obras de Shakespeare, em que havia uma busca pela total fidelidade da obra. Podemos, assim, prever o que aconteceria quando suas obras foram traduzidas para o cinema, que, por muito tempo, foi visto como uma arte menor.

Sob esse viés, como trabalhar com as diferenças existentes entre as duas artes? É possível haver uma boa adaptação fílmica de uma obra literária e, em particular nesse trabalho, de um cânone como Shakespeare?

Sabemos que suas obras foram escritas no auge da era Renascentista. Tal era foi um período de retrocesso da condição da mulher, quando a comparamos com a Idade Média. Nesse período, data-se a caça às bruxas e a mulher perdera praticamente todos os direitos adquiridos na Idade Média. Tal acontecimento refletiu-se, obviamente, na literatura da época. Muitos autores escreviam peças sobre a megera, um símbolo da época que representava a mulher que não se adequava à sociedade e reagia ao sistema, usando sua língua-afiada e comportando-se de modo subversivo. Esses autores, por conseguinte, escreviam suas peças punindo severamente a megera por seu comportamento, no intuito de ensinar à mulher qual era seu lugar na sociedade, ou seja, subjugada ao homem.

Shakespeare, nessa época, também construiu uma personagem marcante, a megera. A megera era uma figura da época renascentista, uma espécie de título dado a mulheres que se comportavam de maneira subversiva, contrariando a

sociedade misógina e patriarcal. Nesse sentido, questionamos por qual intenção o autor teria sido movido a construí-la, se teria corroborado os padrões misóginos da Renascença ou quebrado paradigmas ao construir uma personagem que não se assemelha com a tradicional figura da megera.

A obra *A Megera Domada* foi traduzida para as telas com título homônimo por Sam Taylor (1929) e Franco Zeffirelli (1967). Em 1999, o diretor norte-americano Gil Junger adapta a megera para as telas, na forma de comédia adolescente, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*. Desse modo, faz-se necessário saber como os diretores traduzem a questão da mulher para suas obras, recontextualizando-as de acordo com seu tempo e sociedade.

Objetivamos, então, analisar como Shakespeare constrói sua personagem e como os diretores Sam Taylor, Zeffirelli e Junger reescrevem suas megeras. De modo geral, analisamos como o autor e os três diretores trabalham a questão feminina nas suas obras. Investigamos também que estratégias os três diretores usaram para reescrever a personagem de Shakespeare nos filmes.

A presente pesquisa justifica-se pela contribuição ao campo de estudos da tradução intersemiótica e dos estudos literários sobre Shakespeare. Além disso, ao trabalharmos com construção de personagem, aliamos sua caracterização aos estudos sobre ideologia, sujeito e discurso, trazendo, assim, uma nova perspectiva para trabalhos posteriores de tradução.

No primeiro capítulo, investigamos as características da literatura em trânsito com o cinema. Analisamos a construção da personagem teatral pela abordagem de Prado (2002) e no cinema. Trabalhamos com estudos de tradução, visto que a adaptação cinematográfica é trabalhada sob uma perspectiva de tradução e a noção de reescrita de Lefevere (1992). Especificamos também os procedimentos metodológicos usados na análise.

No segundo capítulo, analisamos o universo shakespeariano e as suas personagens. Por trabalharmos com uma personagem feminina, fez-se necessário fazer um panorama histórico da condição da mulher da Idade Média aos dias atuais, para que pudéssemos melhor trabalhar a questão feminina na obra do autor. Além disso, aliamos os estudos de sujeito, ideologia e discurso para podermos trabalhar com a noção de mulher-sujeito.

No terceiro capítulo, analisamos primeiramente a obra *A Megera Domada* de Shakespeare, investigando a caracterização de sua personagem Katherine Minola.

Logo após, analisamos os filmes *A Megera Domada* (1929) de Sam Taylor, *A Megera Domada* (1967) de Franco Zeffirelli e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999) de Gil Junger.

Capítulo 1. Literatura e Cinema: O diálogo das artes.

Nesse capítulo apresentaremos uma relação entre a literatura (especificamente o teatro) e o cinema. Descreveremos, de igual modo, o processo de adaptação como tradução, em que o meio verbal é traduzido para o meio visual, considerando o processo de tradução uma *reescrita*, segundo os preceitos de Lefevere (1992). Aprofundaremos alguns pontos sobre as particularidades existentes no teatro e no cinema e a caracterização da personagem nesses dois diferentes meios semióticos.

1.1 A adaptação cinematográfica: traduzindo arte?

Na abordagem da presente pesquisa, consideraremos o termo *tradução* como sinônimo de adaptação de um texto literário para as telas. Nessa perspectiva, analisemos a origem epistemológica do termo *adaptação*. O dicionário Aurélio (FERREIRA, 1999) traz alguns sinônimos e definições para tal termo. Adaptação seria uma *acomodação* para um novo uso, uma *reutilização*. Adaptar seria fazer *acomodar*, *adequar*, *ajustar*, *ambientar-se*. De fato, quem adapta, adapta algo a alguma coisa ou alguém. Desse modo, o termo adaptação é válido para o cinema no sentido de que o filme estaria adaptado (*ajustado*, *adequado*) a um certo público num determinado contexto histórico-político e social.

Podemos, de igual modo, considerar o termo tradução intersemiótica como uma adaptação. De acordo com Jakobson (1991), o significado de um signo não é mais do que sua tradução por outro signo o qual pode substituí-lo em diferentes contextos. Distinguem-se, dessa forma, três tipos de tradução:

- a) A tradução intralinguística: consiste na tradução dos signos verbais através de outros signos verbais da mesma língua.
- b) A tradução interlinguística: a tradução dos signos verbais por outros signos verbais de outra língua.
- c) A tradução intersemiótica ou *transmutação*: a tradução dos signos verbais por sistemas de signos não verbais.

Dessa forma, a adaptação de obras literárias para o cinema pode ser considerada uma *transmutação* ou *tradução intersemiótica*, tendo em vista que o texto verbal foi traduzido para um não-verbal.

Segundo Plaza (2001, p.30), numa tradução intersemiótica, os signos empregados formam novos objetos, sentidos e estruturas que tendem a se desvincular do texto-fonte. Portanto, é inerente à tradução intersemiótica a criação de novas realidades. Esse é o caso do filme, que, por ter uma forma diferente das obras literárias, acaba adquirindo suas próprias particularidades, que nunca serão as mesmas da literatura.

É necessário, nesta perspectiva, estabelecer um critério de como lidaremos com a noção de tradução no devido trabalho. Tomaremos por base alguns princípios dos Estudos Descritivos da Tradução. Alguns nomes mais recentes merecem destaque, como Even-Zohar (teoria dos polissistemas), Toury, na década de 70 e Lefevere, na década de 80, com a teoria da refração (reescrita). No presente trabalho, trataremos mais da questão da tradução como um processo de reescrita (LEFEVERE, 1992) das ideologias vigentes a esse processo tradutório e da tradução de elementos culturais. No entanto, faz-se necessário apresentar um pouco da contribuição de Zohar e Toury nos estudos tradutórios, visto que estes autores influenciaram Lefevere.

Antes dos estudos descritivos da tradução, o enfoque desta estava centrado na lingüística, atrelado ao campo descritivo dos fenômenos lingüísticos, voltando-se para a comparação entre línguas em ato de tradução (BATALHA, 2007, p.23). Todavia, apesar desse foco, uma evolução se deu quando se passou a crer na transferência de sentido, ao invés de transferência lingüística.

Considerando possível de se identificar a passagem do sentido de uma língua para outra, (...) o enfoque (...) aceitava a comunicação entre línguas nas equivalências expressivas que se identificavam cada uma. Tratavam de encontrar equivalências culturais presentes na forma de denominar e de expressar em cada língua (BATALHA, 2007, p.32).

Sob esse viés, houve, no começo dos anos 80, um enfoque na unidade de sentido, ao invés da forma lingüística. Ainda de acordo com Batalha (2007), pesquisadores como Nida, Catford e Peter Newmark consideravam a prática tradutória como um ato comunicativo. Toda essa nova concepção deveu-se ao conceito de Jakobson, que afirmava que a tradução não era uma operação puramente lingüística, mas cujo ato tradutório se apresenta como um ato comunicativo, e, como tal, requer o exame dos aspectos lingüísticos, antropológicos,

sociais, situacionais e comerciais que qualquer operação como essa coloca em jogo (BATALHA, 2007).

Em contrapartida a esse tipo de postura, apesar da evolução obtida pelo conceito de “unidade de sentido”, o grupo de escritores da escola de Telavive, representado por Zohar e Toury e, mais tarde Lefevere, trazia uma nova proposta que definitivamente mudou os rumos dos estudos da tradução.

Pelo fato de terem emergido, durante as décadas de 70 e 80, pesquisas sobre estudos literários e literatura comparada, houve uma total rejeição à postura normativa da tradução. Por isso, essas pesquisas encontram abrigo nos Estudos Descritivos que, segundo Batalha (2007, p.76), tem como premissa básica a abordagem não normativa da tradução literária. As normas (ou estratégias) que importam são aquelas que orientam o trabalho do tradutor, suas decisões interpretativas e os diferentes contextos sociais e históricos que as determinam. Por esse motivo, alguns estudiosos vêem essa posição empírica como uma “sociologia da tradução”, ainda de acordo com a autora. Essas normas (ou estratégias) que orientam escolhas e performances tradutórias podem ser vistas como comportamentos interiorizados e reconhecidos por uma comunidade que acolhe ou recusa a tradução, sendo esta “aceitável” ou não (BATALHA, 2007, p.77). Uma das fortes premissas dessa visão foi considerar a época, o leitor e seu horizonte de expectativa no ato tradutório. Para os estudiosos, todo ato tradutório é um ato hermenêutico, isto é, implica a interpretação.

Toda essa nova abordagem ganha força na teoria dos polissistemas, de Zohar, nos anos 70. De acordo com Vieira (1996), Zohar cria a teoria dos polissistemas, com base no formalismo russo, em que os fenômenos semióticos não são conglomerados de elementos. Vistos como um sistema, eles são agregados dinâmicos. O termo polissistemas ressalta a idéia de uma multiplicidade de relações na heterogeneidade da cultura. Segundo Batalha (2007, p. 79), a questão central dessa teoria é a da interferência, que, supondo que a tradução seja um processo de reformulação, elimina as noções de fidelidade ao original, assim como a superioridade do texto-fonte. Desse modo, segundo a autora, há uma dessacralização da obra original. Toury, partindo da mesma concepção de polissistema, deu uma maior formalização a essa teoria, destacando a importância do pólo receptor. Segundo o autor (apud Vieira, 1996, p.132), os objetivos da

tradução são definidos por esse pólo, por ser ele o que toma a iniciativa de transferência interlingüística.

A teoria dos polissistemas ofereceu importantes contribuições aos estudos de tradução. De acordo com a concepção dessa teoria, a tradução deixa de ser apenas uma transferência de elementos textuais (perspectiva lingüística). A cultura de chegada influencia o texto, ao considerar aspectos histórico-culturais. Tais estudos contribuíram para uma mudança do foco lingüístico para um foco histórico e social. Tais estudiosos influenciaram Lefevere, o principal teórico no qual basearemos nosso trabalho.

Começemos pelo conceito de tradução como reescrita:

¹A tradução é uma reescrita de um texto original. Todas as reescritas, seja quais forem suas intenções, refletem sua ideologia e poética e manipulam a literatura para se adaptar a uma determinada sociedade. A reescrita é uma manipulação a serviço do poder, e no seu aspecto positivo, pode ajudar na evolução de uma literatura e de uma sociedade (LEFEVERE, 1992, vii).²

Para o autor, as refrações (reescritas) representam o original para a maioria das pessoas que são expostas apenas tangencialmente à literatura e elas influenciam também a forma de recepção ou de concretização de uma obra. O leitor contemporâneo, por vezes, não é exposto à literatura como ela foi escrita, mas como ela foi reescrita por refratores, como por exemplo, por meio de resumos, antologias, versões simplificadas, obras de referência etc (LEFEVERE, 1992). Além disso, o autor se refere à adaptação cinematográfica como processo de reescrita, apesar de seu estudo não tratar disso, restringindo-se apenas ao aspecto interlingüístico.

³O mesmo processo básico de reescrita funciona com a tradução, historiografia, antologização, crítica e edição. É óbvio também que exista trabalho com outras formas de reescrita, tais como as adaptações para filme e televisão, mas estes estão fora de minha área de conhecimento e desse modo não serão trabalhados aqui. (LEFEVERE, 1992, p.9).

¹ Translation is a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation in service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and society.

² Todas as traduções de textos da fundamentação teórica do presente trabalho são nossas.

³ The same basic process of translation, historiography, anthologization, criticism and editing. It is obvious also at work in other forms of rewritings such as adaptations for film and television, but these are outside of my area of expertise and will therefore not be dealt with here.

É interessante destacar que, para Lefevere (1992), a literatura pode ser vista como um complexo “sistema de sistemas”. Tanto os escritores quanto os tradutores podem escolher se adaptar a esse sistema, ficar dentro dos parâmetros delimitados pelas suas restrições, como podem escolher se opor a ele, operar fora de suas restrições.

A tradução literária seria, portanto, regida por dois fatores básicos: a ideologia do tradutor e a poética dominante na literatura receptora, na época em que a tradução foi produzida. Segundo Lefevere,

⁴A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor vai usar e também dita soluções para problemas que dizem respeito tanto ao “universo do discurso” expresso no original (objetos, conceitos, costumes, pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original), quanto à língua em que o original é em si expresso (LEFEVERE, 1992, p.41).

Nessa perspectiva, o estudo de Lefevere vê a tradução como um processo de refração, de reescrita, enfatizando o papel dos agentes de continuidade cultural e o contexto receptor na transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras. Em suma, se o texto traduzido é uma reescrita, podemos considerar a adaptação como um processo de reescrita da obra literária, em que vários elementos estão envolvidos: conceitos, ideologias, povo e lugares (VIEIRA, 1996).

Essa visão de reescrita nos será bastante viável na análise da adaptação fílmica, no que diz respeito ao adaptador/ tradutor, que pode ter escolhido ficar dentro dos parâmetros do sistema literário da obra traduzida ou ter fugido completamente dele, criando uma nova realidade, como é o caso dos filmes que analisaremos⁵. É importante destacar, de igual modo, que, além da ideologia que dita a estratégia que o tradutor vai utilizar, a questão da sua interpretação ou visão da obra é muito importante em nossa análise.

Lefevere deu também uma grande contribuição no que diz respeito às estratégias de tradução. Estratégias são as limitações compartilhadas pelos tradutores de uma determinada comunidade, influenciadas por aspectos envolvidos

⁴ The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictate solutions to problems concerned with both the “universe of discourse” expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in.

⁵ No caso não estaremos lidando com polissistema, visto que trabalhamos com um corpus pequeno, diferentemente de Catrysse que analisou as adaptações dentro do sistema fílmico americano.

na tradução, tais como: público receptor, cliente, cultura de chegada, dentre outros (MASCARENHAS, 2006, p.38). Como estamos trabalhando com a noção de *reescrita*, teremos em mente que estratégias os roteiristas e diretores utilizaram para construir uma personagem shakespeareana nas telas.

Apesar da contribuição de Lefevere aos estudos tradutórios, este focalizou o aspecto tradutório interlingüístico, embora houvesse também considerado a adaptação cinematográfica como tradução/ reescrita. Cattrysse (1992), a seu turno, propõe um modelo de análise, baseado na teoria dos polissistemas de Zohar, o qual defende a extensão do conceito de tradução a uma abordagem para estudos fílmicos. O autor analisa 30 filmes *noir* americanos e verifica as normas (estratégias na visão de Lefevere) adotadas pelos diretores, como simplificação do enredo, a glamourização, a romantização da história etc. Entretanto, Cattrysse chega à conclusão que a teoria dos polissistemas não é suficiente para fazer um estudo comparativo adequado. Apesar de tal modelo não nos ser útil na presente análise por esse motivo, a análise de Cattrysse levanta alguns tópicos importantes a serem considerados. O autor afirma que o estudo do filme como tradução poderia ajudar a rever o conceito de original, pois nem o texto fonte é para ele algo original. Além disso, Cattrysse afirma que a intertextualidade vigora em qualquer produção textual. Ao fim do seu trabalho, Cattrysse (1992, p.68) afirma que parece não haver nenhum argumento valioso em reduzir o conceito de tradução a meros processos de transferência lingüística. O âmbito, segundo o autor, tem que ser estendido à perspectiva contextual semiótica.

O autor, assim como Lefevere e outros, não concorda que os estudos de tradução tenham como foco somente a perspectiva lingüística. Vermeer (1992, p.40) também apresenta essa mesma visão:

⁶Apesar da tradução no seu sentido comum ser compreendida como um processo de transferência lingüística, ela é, ao mesmo tempo, um processo cultural, porque a língua é parte de uma cultura. (...) A tradução deve ser entendida como um fenômeno “cultural” [aspas do autor] ao lidar com culturas específicas: a tradução é um processo transcendente de cultura.

⁶ Although translation in its ordinary sense is generally thought of as a linguistic transfer process it is, as such, at the same time a cultural process, because language is part of a culture. (...) Translation is to be understood as a cultural phenomenon dealing with specific cultures: translation is a culture transcending process.

Podemos, de igual modo, citar Diniz (1999) no que diz respeito à visão da autora sobre a noção de tradução nos dias atuais. A autora afirma que a tradução, numa visão antiga, era vista como fluxo unidirecional, da cultura original para a tradutora. Porém, teorias sobre a leitura levantaram questões como a do leitor como construtor do texto e da existência do texto somente na medida em que é lido. Dessa forma, a tarefa do tradutor passa a ser vista também como uma atividade do leitor – construtor do sentido – e não apenas do escritor.

Ao destacar sobre o papel dos tradutores, Diniz comenta que estes se apresentam como mediadores entre tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Uma teoria de tradução, segundo a autora, deve preocupar-se com as exigências de um mundo em constante mudança, em que não só a linguagem é levada em consideração, mas também a cultura, a história e a ideologia, tanto no texto de partida quanto no de chegada. Não existe texto independente, isolado. Qualquer texto é uma força que sugere e regula noções interpretativas e analíticas a serem adotadas pelo leitor. Portanto, no presente trabalho, adotaremos a noção de adaptação/ tradução como uma reescrita, em que os fatores cultural e histórico-social do pólo receptor merecem destaque. Faz-se necessário, dessa forma, estabelecer algumas relações existentes entre cinema e literatura.

1.2 Literatura e Cinema: disputa ou diálogo?

Que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro. (Xavier, Pellegrini et al, 2003, p.11).

Como sabemos, existem inúmeros filmes que resultaram da prática da adaptação ao longo da história do cinema. Todavia, tal prática gerou, entre críticos, diferentes posicionamentos considerando as semelhanças existentes entre a obra de partida e de chegada. Alguns deles não pareciam aprovar a idéia de uma obra literária ser traduzida para o cinema. O pensamento era de que cada forma de arte para ser autêntica deveria ter sua própria especificidade, distinção e unicidade. Um

filme poderia ser avaliado de acordo com seu grau de proximidade com a obra fonte, ou seja, o critério fidelidade era muito importante.

Essa preocupação encontra por base a idéia da supremacia, da intocabilidade do texto literário. De acordo com Clerc (1993), os literatos consideravam o cinema um plágio mal feito da literatura. Bazin (2006) aponta que esta primazia da literatura ocorre do fato de que muitos intelectuais, com o advento do cinema, consideraram a tradição cultural ameaçada pela nova tecnologia. Isso se explica pelo fato de que romances complexos estariam simplificados e acessíveis ao público, refletindo desse modo um preconceito burguês segundo o qual o valor cultural está ligado à dificuldade de compreensão (SANTANNA, 2004). Lefevere (apud VIEIRA, 1996) ao explicar sobre as teorias das refrações, também critica tal supremacia, ao afirmar que existem muitas abordagens da literatura ainda arraigadas ao Romantismo, as quais concebem o texto como algo sagrado no qual não se pode interferir. O autor teria o que ele chama de “fagulha divina” na qual qualquer intromissão seria um sacrilégio.

Para Carrière (2006, p.20), o cinema trazia uma nova linguagem, e, de acordo com o autor, ele falava para todos.

Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve ser capaz de decifrar (você *aprende* (grifo do autor) a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho.

Hauser (1995, p.982), a seu turno, define o cinema como:

(...) a primeira tentativa, desde o começo de nossa moderna civilização individualista, de produzir arte destinada a um público de massa. Como se sabe, as mudanças na estrutura do público teatral e do público leitor (...) formaram o verdadeiro início da democratização da arte, que atingiu o ponto culminante com a afluência maciça aos cinemas.

Dessa forma, se a linguagem literária não estava ao alcance de todos e nada poderia ser feito quanto a isso, alguns teóricos puderam encontrar uma solução para o problema do cinema em relação à literatura: considerá-lo uma arte autônoma.

Alguns dentre tais teóricos nem mesmo o consideravam uma arte. Podemos perceber isso na crítica de Prado (2002, p.105):

O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não (...) o cinema seria pois uma simbiose entre teatro e romance (...). meu empenho é subordinar o cinema ao romance e ao teatro, ou seja, um recurso para levar avante a tarefa ideológica atual mais premente que é a de libertar o filme do Cinema com C maiúsculo.

Sob esse viés, Prado sugere que o cinema seja subordinado ao romance e ao teatro. Jakobson (2004, p.155), a seu turno, afirma que o teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem além de não levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos. Por muitos, o cinema é visto como arte heterogênea que soma características básicas das outras artes existentes, um autêntico compósito que sintetiza em si mesmo, entre outras coisas: a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura (BRITO, 2006). O cinema é uma arte tanto sinestésica quanto sintética. Sinestésica na sua capacidade de engajar vários sentidos (visão/audição) e sintética no sentido de sua capacidade antropofágica de absorver e sintetizar todas as artes antecedentes (STAM, 2000).

Retomando a questão da fidelidade, devemos ter em mente que, quando há uma transmutação de signos entre linguagens diferentes, outras estratégias serão utilizadas. Em outras palavras, uma adaptação nunca pode ser uma cópia perfeita da original. Bella Balasz (apud BRITO, 1996, p.18) afirma que numa adaptação fílmica a obra existente só pode ser utilizada como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza, como se ela fosse uma realidade bruta, e nunca se ocupar da forma já conferida a essa realidade. Dessa forma, na criação de uma nova linguagem não se visa simplesmente uma outra representação de realidades ou conteúdos já pré-existentes em outras linguagens, mas a criação de novas realidades, de novas formas de conteúdo (PIGNATARI, apud Plaza, 2000, p.30).

Stam (2000) questiona a possibilidade da fidelidade. Segundo sua visão, essa impossibilidade se dá por causa da transição entre as mídias. O romance seria uma

mídia monofacetada (*single-track*), em que há apenas um meio de expressão: palavras. Enquanto isso, o filme seria uma mídia multifacetada (*multi-track*), que reuniria, além do texto verbal, elementos não verbais. Um outro motivo para a impossibilidade da fidelidade é que o romance/ texto dramático geralmente é um trabalho individual, diferentemente de um filme, realizado por uma equipe. Além disso, há a questão financeira, pois a maior parte dos romances não foram escritos com finalidade inicial de cunho lucrativo, como acontece no cinema (BAZIN, 2000). Segundo Xavier (2003, p.62):

A fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como uma nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo (...) de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas como seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Bazin (2000), numa outra perspectiva, considera o filme como uma versão condensada, um ⁷resumo da obra original. O princípio da adaptação fílmica seria simplificar, condensar um trabalho que reteria os personagens principais e as situações. A palavra *digest* (resumo) nos traz uma concepção de idéias principais, fatos principais. Apesar da visão do autor ser um pouco reducionista ao considerar um filme como um resumo, o que não deixa de sacralizar o texto-fonte, podemos nos questionar que se o filme traz as idéias e os fatos principais do texto-fonte, que critérios o tradutor utiliza para selecionar tais idéias e fatos ou resumir a obra? Nessa perspectiva, podemos inferir que a tradução partirá de uma visão pessoal e um efeito interpretativo próprio do adaptador (diretor, roteirista)/ tradutor.

Ramon afirma haver duas posturas no que concerne as relações entre cinema e literatura: uma de reprodução e outra de transformação (RAMON, 2006, p. 02). Na primeira postura, a transposição cinematográfica é vista como uma tradução literal de uma intenção textual, sendo função do realizador fazer equivaler aquilo que filma ao livro que leu. Na segunda postura, a transformação abandona as preocupações de reconstrução fiel de um objeto literário e vê o adaptador como um sujeito interpretante, a quem é dada a liberdade de recriar, reconfigurar ou transformar o que lê. Isso se deve ao fato de que o texto literário é, segundo a autora, dotado de

⁷ Digest.

ambigüidade e indefinição, esquivando-se a qualquer pretensão de haver uma leitura verdadeira dele.

Tais estudiosos terão grande influência no presente trabalho. Trataremos da adaptação considerando a cultura receptora, o foco bidirecional, segundo Diniz (1999). Além disso, não trabalharemos com o critério de equivalência nem fidelidade. Será levado em conta o conceito de que o cinema é uma mídia multifacetada (STAM, 2000), assim como a adaptação como um processo de reescrita (Lefevere, apud VIEIRA, 1996). Por fim, a visão de Ramon (2006) nos mostra que uma adaptação é sempre um processo de “transformação” porque está relacionada ao efeito interpretativo do tradutor, visto que toda obra literária é dotada de ambigüidade.

Levando em consideração as visões desses estudiosos, também não podemos deixar de analisar as estruturas técnicas do teatro e cinema. Em *A Megera Domada* de Shakespeare, consideramos apenas o texto dramático da obra, visto que não analisamos a peça em sua encenação. Todavia, as adaptações da obra para o cinema estão revestidas de outros elementos que vão além do texto dramático. Faz-se necessário, portanto, discutirmos esse universo teatral e cinematográfico, para que conheçamos um pouco mais suas especificidades e estruturas. Além disso, analisaremos as personagens nesses dois mundos, frutos do autor-criador e do tradutor-adaptador.

1.3 O Universo Teatral e a Personagem.

O teatro, arte que surgiu com a tragédia grega do século V a.C., tem sido alvo de estudos devido à sua grande dimensão no que diz respeito ao enredo e à caracterização de personagem. De acordo com Moisés (1977), o teatro é vinculado a outras artes, sendo dessa forma uma arte heterogênea assim como o cinema. Ele passou a promover a síntese de elementos artísticos que contribuem para o fenômeno teatral, como a literatura, a cenografia (pintura, escultura, arquitetura), a música, a dança, a iluminação e figurinos (CIVITA, 1976). A linguagem permitiu que o teatro superasse o improvisado do autor e se constituísse como literatura (CIVITA, 1976, p.22). Portanto, de acordo com Moisés (1977, p.203),

O teatro participa das expressões literárias à medida que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. Ora, sabemos que uma peça somente alcança sua integral razão de ser ao transformar-se em espetáculo. Diante disso, a conclusão é imediata: o Teatro caracteriza-se por sua ambigüidade, por um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça.

Todavia, estaremos tratando no devido trabalho de uma peça teatral, no caso *A Megera Domada*, enquanto texto, não espetáculo. Torna-se inerente o papel do leitor, como construtor de sentido, e dependemos de sua imaginação para preencher as lacunas que sobram nesse espetáculo.

Existem também três elementos fundamentais numa peça teatral: o enredo, que movimenta a ação, as personagens e a mensagem (MOISÉS, 1977). Em algumas peças, há o predomínio do enredo, como na *commedia dell'arte*, sendo as personagens, de certo modo, subordinadas a ele. Em outras peças, como as de Shakespeare, há o predomínio da personagem, que comanda todo o enredo. E no último caso, o da mensagem, algumas peças do teatro experimental de Ionesco e Beckett, em que a mensagem surgiu para denunciar a incompetência e venalidade dos governantes (CIVITA, 1976). Apesar de ser uma questão de grau, nenhum desses elementos elimina os outros, havendo um eterno condicionamento entre essas forças.

Pelo fato de trabalharmos com o texto teatral, faz-se necessário levantarmos alguns pontos. Como caracterizar a personagem no texto teatral? Como superar as lacunas existentes pela falta de narração? Existe narração? E o improviso do ator? Não é ele quem usa o corpo e domina a voz, trazendo plenitude física ao texto? Como resposta a essas perguntas, analisemos primeiramente o conceito de Prado (2002) sobre caracterização da personagem teatral. O autor sugere três vias para essa caracterização, o que nos servirá de base para a presente pesquisa: 1) o que a personagem revela sobre si mesma, 2) o que faz, 3) o que os outros dizem a seu respeito.

No primeiro critério, o que a personagem revela de si, estão presentes os monólogos; apartes ou solilóquios, em que a personagem se afasta e fala ao público; e o confidente (MOISÉS, 1977). Obviamente essa não é uma regra imutável. Como veremos posteriormente, em *A Megera Domada*, a personagem revela sobre si por outros meios, sendo que essa revelação acontece nos diálogos com seus familiares, amigos e conhecidos.

Pela segunda via de caracterização, estudamos a ação da personagem em particular. De acordo com Prado (2002),

A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. (...) Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões por um certo tipo de voz, pela maneira de andar e olhar, pela expressão corporal, etc (PRADO, 2002, p.91).

Entretanto, como já foi frisado, não temos tanto acesso a todas as ações pelo texto teatral escrito. Além disso, tais ações da personagem refletem os seus interlocutores e suas respectivas ações. Moisés (1979, p.213), nessa perspectiva, afirma que análise de um protagonista engloba os terrenos vizinhos, onde reinam as demais personagens e ações, sempre em função do primeiro.

Por fim, temos a terceira via, o que os outros dizem sobre a personagem. Como havia sido mencionado que suas ações sempre refletem as ações dos outros, sendo elas encadeadas nas relações sociais, as opiniões dos outros funcionariam como uma reflexão, um espelho em que se duplicaria a imagem do personagem principal (MOISÉS, 1979).

Analizamos acima que o teatro é um mundo composto de enredo e personagem principalmente. Além disso, como só temos o texto dramático, perdemos muitos elementos de uma peça que poderiam nos ser de extrema importância, como cenário, musicalidade etc. No entanto, é importante ressaltarmos que a personagem tem um papel significativo na constituição da peça, não só do texto teatral. Ela é praticamente a sua totalidade. De acordo com Prado (2002), no romance a personagem é um elemento entre vários outros, ainda que não seja o principal, porém no teatro ela constitui quase a totalidade da obra. O autor cita o caso do teatro elizabetano, em que o próprio cenário acontece por seu intermédio. Portanto, o uso da palavra era um elemento muito forte na peça, diferentemente do cinema, em que muitas vezes a imagem diz mais. Como afirma Copeau (apud Prado, 2002, p. 84), como não havia o que ver, viam-se palavras.

Além disso, é necessário destacarmos que o teatro é uma forma de expressão de arte que se assemelha ao cinema. Hauser (1995, p.970) declara a sua importância e o compara ao cinema:

O Teatro é (...) o veículo artístico mais semelhante ao cinema; particularmente em virtude de sua combinação de formas espaciais e temporais, representa a única analogia verdadeira com o cinema. Mas o que acontece no palco é parcialmente espacial, parcialmente temporal. (...) A diferença mais fundamental entre o cinema e as outras artes é que, em sua representação do mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluidas – o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo, em certa medida, um caráter espacial. (...) É fluido, ilimitado, inacabado (...).

Discutimos acima algumas características no que tange à estrutura do teatro e da sua personagem. Vimos que sua personagem praticamente comanda a ação e que o teatro e o cinema têm alguns pontos em comum, segundo Hauser (1995). No entanto, podemos nos perguntar que elementos e estruturas o cinema dispõe e como sua personagem é realçada. Vejamos agora algumas peculiaridades dessa arte heterogênea.

1.4 O Universo Cinematográfico e a Personagem.

A memória de imagens pode ser mais forte e duradoura que a de frases e palavras (CARRIÈRE, 2006, p.15)

O cinema é uma arte heterogênea e sintética que engloba diversas artes. No entanto, se falamos de cinema, falamos principalmente de imagem. A imagem cinematográfica sintetiza muitas outras artes, como pintura, fotografia, escultura, e é através dela que essas artes vão se expressar na tela. Pellegrini (2003) nos diz que a cultura contemporânea é ligada ao visual: *video games*, videocliques, cinema, telenovela, propaganda, dentre outros. Segundo a autora, percebe-se pela vestimenta, caracterização e comportamento das personagens se o enredo se trata de um drama, comédia e em que época se passa, pelos significados visuais.

Cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavras. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (PELLEGRINI, 2003, p.15).

A imagem é sem dúvida a mais importante característica do cinema. Martin (2003) faz uma relação entre ela e a palavra, o que nos é interessante visto que estamos trabalhando com um texto teatral reescrito para o cinema. Segundo o autor,

a palavra tem uma noção geral e genérica e possui um nível de abstração maior, enquanto a imagem tem uma significação precisa e limitada:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e (...) uma realidade particularmente complexa. Sua gênese é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2003, p. 23).

Por meio da imagem nasce a personagem cinematográfica. Gomes (2002), faz algumas considerações relevantes sobre a personagem no cinema e atrela sua construção à imagem. Segundo o autor, existem personagens feitas exclusivamente de palavras, como personagens que nos são relatadas por meio de outros personagens. Todavia, de modo geral, no cinema, a cristalização definitiva da personagem fica condicionada ao contexto visual.

Sabemos, assim, que o contexto visual auxilia na caracterização da personagem. Mas como o cinema pode caracterizá-la pela imagem? Que recursos cinematográficos auxiliam na caracterização de uma personagem? Analisaremos as personagens nos filmes trabalhados utilizando alguns recursos presentes no cinema, visto que uma análise mais profunda das técnicas cinematográficas seria de utilidade maior apenas para um trabalho posterior. Trabalharemos com dois tipos de elementos para caracterizar a personagem no filme: os elementos específicos do cinema, como câmera, enquadramento e planos; e com os elementos não específicos do cinema, pois estão presentes em outras artes, como iluminação, vestuário, cor, cenário e música (MARTIN, 2003). Por não estarmos analisando o enredo e sim a personagem, não nos faz necessário, por exemplo, a análise de outros recursos como elipses, relação espaço-temporal e montagem.

Analisemos brevemente sobre os elementos específicos do cinema. Martin (2003) nos fala da importância criadora da câmera, após ter permanecido tanto tempo na imobilidade fixa. Ela se tornara móvel como o olho humano. Através dela, a personagem cinematográfica pode se libertar da influência do teatro, onde a personagem se dirigia ao espectador para criar um efeito dramático maior, por exemplo. A câmera, desse modo, aproxima a personagem do público, podendo atingi-lo.

Os usos da câmera também permitem dois recursos que poderão nos ser significativos para auxiliar na caracterização da personagem: o enquadramento, o mais imediato e necessário recurso da tomada de posse do real pela câmera (MARTIN, 2003, p.36); e o uso de planos (primeiro plano ou *close-up* e plano geral), que têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso, o que nos auxilia nessa tarefa. Obviamente que existem outros recursos como ângulos e movimento de câmera, como veremos posteriormente.

Martin (2003) também menciona os recursos não específicos do cinema. A iluminação é um deles, pois é um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem (MARTIN, 2003, p. 36). O vestuário, de igual modo, é para o autor um elemento fundamental de expressividade. Segundo Eisner (apud MARTIN, 2003), ele não é um elemento artístico isolado. Ele põe em evidência gestos e atitudes da personagem, conforme sua postura e expressão (MARTIN, 2003, p.61). A cor também é um elemento importante, pois complementa o vestuário, ajudando a expressar sentimentos e emoções, e o cenário, por ter mais importância no cinema do que no teatro pelo fato de que neste a personagem é realçada, havendo muitas peças sem cenários (MARTIN, 2003).

A música, de igual modo, auxilia na construção da personagem no cinema. A audição é um veículo de sentido mais sensível que a visão (ROUBINE, 1982, p.134). De acordo com o autor, há muito tempo os encenadores teatrais já tiravam proveito dos aperfeiçoamentos das técnicas de reprodução e difusão do som. Segundo o autor,

Os naturalistas foram os primeiros a se interrogarem sobre a sonoridade do espaço cênico. E se a tradicional música de cena habitualmente usada para manter um certo clima durante as pausas impostas pelas mudanças de cenários lhes aparecia como um artifício parasitário do qual era necessário se livrar, a sonoplastia, pelo contrário, era capaz de intervir com eficiência e reforçar a ilusão visual através de sua verdadeira paisagem sonora (ROUBINE, 1982, p.134).

Martin (2003) faz considerações importantes sobre a música e o som. Segundo o autor, a música tem um papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, o que reforça o poder de penetração da imagem. Desse modo, ambos são uma perfeita combinação. Assim como Roubine (1982), ele destaca o papel da audição, ao afirmar que o nosso campo auditivo, com efeito, engloba a todo momento a totalidade do espaço ambiental, enquanto nosso olhar não consegue cobrir mais de

sessenta graus de uma só vez, sendo que apenas trinta de maneira atenta (MARTIN, 2003, p.22).

No entanto, podemos indagar: como a música ou o som ajudaria na caracterização de uma personagem cinematográfica? De diversas formas. A música pode nos revelar as emoções da personagem. Ela possui um papel lírico, ao reforçar a importância e a densidade dramática de um momento (MARTIN, 2003, p. 25). Uma música alegre, por exemplo, sugere a alegria do estado de espírito da personagem, enquanto que uma música triste e lenta pode denotar um momento de fragilidade ou tristeza. Além disso, a música tem potencial narrativo. Muitas vezes a letra também revela sobre a personagem. Em suma, como afirma Pudovkin (apud, MARTIN, 2003, p.123), assim como a imagem é uma percepção objetiva dos acontecimentos, a música exprime a apreciação subjetiva dessa objetividade.

Nossa intenção foi demonstrar algumas características da personagem no cinema, sem desvinculá-la do fato de que recursos cinematográficos também a constroem. No entanto, estamos tratando, no caso, de uma reescrita de uma personagem shakespeareana no cinema. Nessa perspectiva, é necessário observar que tais personagens têm características da personagem Katherine de Shakespeare e têm um forte vínculo com a personagem teatral. Em outras palavras, a literatura igualmente nos serve de base de apoio para vermos como essas personagens foram delineadas.

No presente trabalho, analisaremos primeiramente a Katherine de Shakespeare. Em seguida, veremos como essa personagem foi reescrita para o cinema. Como seria a Katherine das versões cinematográficas de Taylor (1929), Zeffirelli (1967) e Junger (1999)? Em outras palavras, como seria a Katherine dos anos 20, 60 e 90?

Alguns trabalhos foram feitos sobre a caracterização da personagem numa adaptação fílmica, assim como inúmeros trabalhos sobre adaptações fílmicas das obras de Shakespeare. Brilhante (2005), tomando por base os conceitos de Jakobson de tradução intersemiótica e de Prado (2002) de construção da personagem, analisa as diferenças que afetam a construção da personagem principal da peça *Equus*, de Peter Shaffer, na tradução da peça para o filme homônimo dirigido por Sidney Lumet. Nossa metodologia foi, assim, inspirada no seu trabalho. Diniz (1999), a seu turno, analisa a tradução da obra shakespeareana *Rei Lear* para três diferentes versões cinematográficas, dirigidas por Kozintsev

(1970), Brook (1971) e Kurosawa (1984). Na sua pesquisa, ela considera a tradução como cultural e diferencia as traduções ao tratar da ordem que seguem. Desse modo, o filme de Kozintsev trata da ordem social, o de Brook, da ordem existencial e o de Kurosawa, da ordem familiar. Inspiramos nosso trabalho no seu conceito de tradução, ligado ao aspecto cultural. Brode (2000), por sua vez, em *Shakespeare in the Movies*, trata das características cinematográficas das peças de Shakespeare e rejeita toda e qualquer canonização de seu texto ao afirmar que o próprio autor editava o que escrevia. Brode não separa a vida pessoal do autor de suas obras, sugerindo possíveis análises e vendo a tradução dessas obras para as telas. De igual modo, muitas vezes sugerimos aspectos do convívio do autor com sua sociedade. Brito (2006) também analisa diversas adaptações de Shakespeare para as telas. O autor destaca a importância de algumas adaptações, que, em sua maioria, prezam pelo texto cinematográfico de Shakespeare. Tal aspecto é diferente do nosso trabalho, visto que não levamos em conta somente o texto do bardo na tela, mas outros elementos traduzidos que ajudam a construir a personagem.

Ao ver vários estudiosos analisando obras literárias e suas respectivas adaptações para o cinema, tivemos por intenção dar nossa contribuição, ao analisar as estratégias utilizadas por diretores para reescrever a megera Katherine. Desse modo, a presente pesquisa se justifica pela sua contribuição tanto para o campo de tradução intersemiótica quanto para os estudos teóricos e críticos sobre a obra de Shakespeare, principalmente no que diz respeito à construção de personagens. Além do aspecto literário e cinematográfico, a presente pesquisa contribui para o campo da análise do discurso, ideologias e construção de sujeito. Trabalharemos com a construção de uma personagem teatral e seu redimensionamento para a tela. Porém, nesse redimensionamento, utilizaremos como foco a questão feminina na obra de Shakespeare. Observaremos como o bardo trata a condição da mulher na sua obra e como os três diretores traduzem esse discurso para seus filmes.

Nessa perspectiva, a partir das questões teóricas apresentadas nesse trabalho, desenvolveremos a análise da tradução da peça shakespeariana *A Megera Domada*. Vejamos, nesse momento, os procedimentos metodológicos utilizados na presente análise.

1.5. Procedimentos metodológicos.

1.5.1. Constituição do corpus.

O *corpus* é constituído pela peça *A Megera Domada*, de William Shakespeare, e suas respectivas traduções filmicas:

- *A Megera Domada* (1929), direção de Sam Taylor.
- *A Megera Domada* (1967), direção de Franco Zeffirelli.
- *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), direção de Gil Junger.

1.5.1.1. *A Megera de Shakespeare.*

A peça *A Megera Domada*, escrita provavelmente entre 1592 e 1594 por William Shakespeare. O enredo acontece em Pádua, Itália, e trata de um viúvo fidalgo italiano, Batista Minola, que tem duas filhas, Bianca e Katherine. Bianca, mais jovem, é um exemplo de boa filha perante a sociedade. Katherine é considerada uma megera, por ter uma língua afiada e afastar todo e qualquer homem que ouse fazer-lhe a corte. Bianca, cercada de pretendentes, não podia se casar, já que, pela tradição, a filha mais velha deveria se casar primeiro. Dessa forma, os pretendentes de Bianca se unem para achar um homem que pudesse domar a megera e casar-se com ela. Surge, então, o grosseiro Petruccio, que deseja casar-se e fazer fortuna em Pádua. Após muita luta entre os dois, Katherine apresenta-se no final como uma mulher aparentemente domada, ao aconselhar as mulheres a obedecerem a seus maridos e lhes serem fiéis.

A peça apresenta características típicas das comédias shakespearianas, como o humor, o sarcasmo, a sátira e a inversão de papéis, assim como também traz alguns temas como a falsidade humana, por Shakespeare. *A Megera Domada* é a segunda obra escrita pelo autor e é a primeira a trazer uma personagem feminina marcante: Katherine Minola. De forte personalidade e ambigüidade, Katherine é uma das suas primeiras personagens femininas construída à frente de seu tempo.

1.5.1.2. A Megera de Taylor.

Em 1929, o diretor Sam Taylor adaptou *A Megera Domada* para as telas. Segundo Brode (2000), a *United Artists* havia filmado simultaneamente duas versões: uma falada (a que será trabalhada) e outra muda, visto que apenas metade dos cinemas americanos apresentava sistema de áudio.

No entanto, o filme analisado se assemelha muito com um filme mudo por dois motivos: 1) o texto cinematográfico não é um elemento importante do filme, 2) os atores continuam atuando como se estivessem num filme mudo. Há muitas cenas de brigas, vasos e objetos voando, criadas pelo diretor para expressar a fúria da megera. O filme trouxe Mary Pickford, estrela do cinema mudo, e seu marido, na época, Douglas Fairbanks, como casal principal. Sam Taylor optou pela escolha do casal para os papéis de Katherine e Petruccio, visto que os atores eram famosos na época por suas brigas.

A Megera Domada de Sam Taylor é um filme curto, estilo comédia *slapstick*, cujo foco principal é dado em Katherine e Petruccio e se passa na Renascença. O sub-enredo de Bianca e seus pretendentes é distorcido e resumido.

1.5.1.3. A Megera de Zeffirelli.

Em 1967, o diretor italiano Franco Zeffirelli adaptou a obra do bardo para o cinema hollywoodiano. O filme tem como casal principal, Katherine e Petruccio, formado por dois astros do cinema, Elisabeth Taylor e Richard Burton, que, assim como na versão de Sam Taylor, também eram casados e famosos por suas brigas.

Para alguns críticos, tal adaptação foi vista como uma bela personificação da obra de partida, visto que as falas são bem fiéis às da obra de Shakespeare. Diferentemente do filme de Sam Taylor, assim como o enredo principal, o sub-enredo é destacado. Tem uma bela trilha sonora e cenografia e conta com um bom figurino. A história acontece no auge da Renascença, assim como a de Shakespeare.

1.5.1.4. A Megera de Junger.

Em 1999, a obra *A Megera Domada*, foi adaptada para as telas pelo diretor americano Gil Junger como uma comédia romântica adolescente, *10 Coisas que Eu Odeio em Você*. Por ser um filme que se insere no contexto atual, muito da história e geografia da obra Shakespeareana foram atualizadas. O enredo do filme acontece em Chicago, mais especificamente numa escola, *Padua High School*, onde a trama começa.

A tensão social está inserida no universo adolescente, que tem como foco principal relacionamentos, diversão e popularidade. Katarina Stratford é vista como uma garota tempestuosa por não conseguir se adequar ao convívio com colegas da escola e por ser completamente anti-social. É auto-suficiente, e independente. Sofre a ausência da mãe e tem uma relação pouco amigável com a irmã Bianca. Seu objetivo maior é ir para uma universidade em outro estado, de modo que possa se libertar de seu pai superprotetor. Se em *A Megera Domada* o pai de Katarina temia que o nome de sua família ficasse manchado por não casar as filhas, nessa adaptação fílmica ele temia a gravidez delas, afastando-as de seus pretendentes. Para Katarina não havia nenhum problema, visto que ela não demonstrava interesse algum em ter qualquer tipo de relacionamento amoroso naquele momento. Porém, Bianca queria ter uma vida social, namorar e ir a festas, enquanto que Katarina menosprezava todos esses eventos. O pai das duas lança a seguinte regra para manter as filhas em segurança: Bianca poderia namorar e ir a festas quando Katarina o fizesse, o que de fato era impossível. Dessa forma, os pretendentes de Bianca unem-se para encontrar um homem que a conquistasse e acham na figura de Patrick Verona, tido como perigoso e misterioso, o homem para o tal feito. Patrick, grosseiro, vaidoso e sedutor, usa seu charme para seduzir Katarina.

1.5.2. Análise dos Dados.

Nossa pesquisa tem caráter analítico-descritiva, visto que trabalha com a análise e a discussão da obra shakespeareana *A Megera Domada* e sua tradução para o cinema. Trabalhamos com a perspectiva de tradução intersemiótica de

Jakobson (1991), a qual foi sistematizada por Catrysse (1992) no que diz respeito à adaptação fílmica como tradução intersemiótica.

Como a análise é feita sob a ótica da adaptação fílmica como tradução, pautamos nossa fundamentação nos estudos descritivos da tradução, principalmente nas idéias de Lefevere (1992), que vê a tradução como um processo de reescrita e considera os aspectos histórico-culturais do pólo receptor.

Enfatizamos também a contribuição dos estudos literários e cinematográficos que servem de apoio na nossa análise, principalmente no que diz respeito à caracterização da personagem. Utilizamos o modelo proposto por Prado (2002) para a caracterização da personagem teatral: o que ela revela de si, o que faz, o que os outros dizem a seu respeito. Além disso, também trabalhamos com os estudos das interseções existentes entre cinema e literatura.

O foco do nosso trabalho está voltado para a questão da mulher-sujeito e discursos e ideologias que circundam sua participação social. Fizemos um breve histórico da mulher da Idade Média à contemporaneidade, segundo os estudos de Alves (2003), e trabalhamos com a noção de sujeito de Touraine (2007) e Possenti (2002), visto que analisamos uma personagem feminina, destacando, assim, sua subjetividade. Como a noção de sujeito está diretamente relacionada ao discurso (que por sua vez é ligado a ideologias), adotamos algumas reflexões à luz da AD Francesa, discutidas por Pêcheux (1983), Costa (2005) e Mussalim (2002), assim como noções de ideologia e interdiscurso, referentes a Bakhtin (1986) e Althusser (1970).

Com base nas teorias acima descritas, fizemos fichamentos da obra teatral e em seguida das três adaptações fílmicas, seguindo o modelo de Prado (2002). Na obra teatral, através dos fichamentos e o modelo de Prado, trabalhamos também com o aspecto lingüístico, analisando falas da peça e o discurso presente na obra. Analisamos como Shakespeare constrói uma personagem que reage ao discurso patriarcal da Renascença. Nos filmes, analisamos a caracterização da mesma personagem no cinema pelo mesmo modelo de Prado, visto que as personagens teatrais e cinematográficas possuem semelhanças, e observamos como os roteiristas e diretores trabalharam para reescrevê-las na tela. Obviamente que também analisamos as estratégias e recursos próprios do cinema e de outras artes

para ajudar nessa caracterização, como câmera, enquadramento e planos, iluminação, vestuário, cor, cenário e música.

Portanto, tivemos por intuito, no presente estudo, analisar as estratégias adotadas por diretores / roteiristas para reescrever a megera shakespeareana Katherine Minola em um novo contexto social e histórico. De igual modo, fez-se necessário vermos como os diretores lidaram com o discurso sobre a mulher na época em que seus filmes foram feitos.

Capítulo 2. O universo shakespeareano e o sujeito-mulher: conflitos?

O presente capítulo apresenta uma retrospectiva da história da mulher, da Idade Média aos dias atuais, para que possamos entender melhor sua participação na sociedade. Começamos por descrever um pouco sobre o universo de Shakespeare e suas personagens. Tal reflexão nos ajudou a melhor compreendermos, de modo introdutório, sua obra *A Megera Domada*. Unimos a esse conhecimento a noção de sujeito, para que possamos analisar a personagem Katherine como sujeito-mulher. Para estudarmos o sujeito, utilizamos alguns conceitos da AD sobre discurso, do qual o sujeito participa. Nessa perspectiva, temos fundamentos para iniciar nossa análise da personagem Katherine Minola na obra de Shakespeare e sua tradução para três filmes.

2.1 A personagem feminina em Shakespeare.

A grande originalidade de Shakespeare está na representação do personagem (Bloom, 1995, p.53).

Apesar de Shakespeare ter vivido há mais de 400 anos, seus trabalhos continuam sendo estudados e muitas de suas peças ainda são representadas nos palcos mundo afora. Segundo Wilson (1958, p.95), a cada década pode-se achar um novo aspecto de Shakespeare, visto que ninguém pode decifrá-lo por completo. Dessa forma, temos esse escritor como uma eterna descoberta.

O teatro Shakespeareano se divide no geral em três categorias: histórias, tragédias e comédias (DOZIER et al, 2006). Shakespeare escreveu ao todo, contando com colaboradores, dezoito comédias, dez tragédias e onze peças históricas. Entretanto, para Santos (2006), apesar do mundo acadêmico ter realçado suas tragédias e peças históricas por muito tempo, o gênio do autor inclinava para a comédia e o humor.

A autora classifica suas comédias em tragicomédias, comédia de costumes, e comédias românticas. No entanto, qualquer tentativa de classificação, segundo características estilísticas ou temáticas, é, de acordo a autora (2006, p.68), um tanto frustrante. O único critério de classificação plausível seria o cronológico, que as

classifica em: comédias da fase inicial, na qual se enquadra a peça analisada no presente trabalho; comédias da fase intermediária; e comédias da fase final. As comédias da fase inicial também são chamadas por alguns críticos de comédias românticas. São as dez primeiras escritas por Shakespeare: *Os dois cavaleiros de Verona* (1592-1593), *A comédia dos erros* (1592-1594), *A megera domada* (1593-1594), *Trabalhos de amor perdidos* (1594-1595), *Sonho de uma noite de verão* (1595), *As alegres comadres de Windsor* (1596), *O mercador de Veneza* (1596-1597) (por alguns críticos considerada tragicomédia ou comédia sombria), *Muito barulho por nada* (1598-1599), *Como quiseses* (1599) e *Noite de reis* (1601-1602).

No geral, as comédias shakespeareanas possuem dois enredos e dois casais, acontecendo vários casamentos ao fim das peças. Segundo Santos (2006), elas apresentam conflitos (pais e filhas/ namorados e namoradas / marido e esposa) e obstáculos. A ação geralmente se desenrola fora da Inglaterra. De acordo com a autora (SANTOS, 2006, p. 69), tal distanciamento permite a Shakespeare discutir temas que interessavam aos seus contemporâneos e que iam além do amor e do casamento, até mesmo questões de éticas, como nas comédias sombrias.

Algumas outras características básicas das comédias do autor são os elementos metateatrais (teatro falando de teatro), os mecanismos de disfarce, em que muitas vezes um personagem se passa por outro, mulheres se vestem de homens etc e a inversão, na qual personagens assumem postos de outros personagens. Além disso, as comédias shakespeareanas têm uma forte influência olvidiana, apresentando características como inversões de expectativas, coincidências e equívocos (SANTOS, 2006).

Segundo alguns autores, outro aspecto de grande riqueza no teatro de Shakespeare é suas características cinematográficas quatro séculos antes da invenção do cinema. Wilson (1958, p.97), por exemplo, declara que em suas peças havia uma rápida mudança de cena e ação, tão natural quanto o cinema. A diferença seria que, no cinema, de acordo com o autor, as imagens são mais importantes. Quanto a Shakespeare, eram as palavras as essenciais e, principalmente, o som delas. Para Brode (2000), sua unidade de construção era cinematográfica, não teatral. Em *A Megera Domada*, por exemplo, a divisão é feita mais por cena que por atos. Cada um dos cinco atos apresenta duas ou três cenas. Além disso, ele mesmo usava uma técnica bastante presente no cinema: a edição. Shakespeare e seus

colaboradores encurtavam ou aumentavam suas cenas a cada apresentação, adicionando, apagando ou alterando tons de comédia etc. Toda essa edição destinava-se a um público variado, uma mistura de intelectuais, aristocratas e membros de classes menos privilegiadas, bem semelhante ao público presente nos nossos cinemas atuais.

Apesar das críticas existentes à possibilidade de traduzir Shakespeare para o cinema, devido à sacralização do seu texto literário, Brode (2000) acredita que o cinema aproximou o dramaturgo do povo. Depois das adaptações, o mundo pôde ver Shakespeare. Segundo Brito (2006, p.33), ele foi um dos autores mais filmados na história do cinema e é, na literatura, o segundo maior intertexto do mundo, o primeiro sendo a Bíblia Sagrada.

Pelo fato de Shakespeare ser um cânone literário, novas pesquisas sobre o autor sempre se justificam pela busca de novos aspectos e temas de sua obra. Contudo, nosso foco principal na análise será no que há de mais sutil e humano na sua criação: a personagem. Para Bloom (2000), Shakespeare nitidamente preferia personagens femininos. Corroborando essa afirmativa, segundo Resende (2006, p.214),

⁸A maioria de suas personagens femininas apresenta tamanha virtuosidade verbal e presença de espírito, uma incrível rapidez de reação e um discernimento tão claro e decidido dos seus dilemas que seus antagonistas masculinos, assim como leitores/ platéia, ficam perplexos pelo poder sobre os acontecimentos.

Podemos ilustrar brevemente o papel de algumas mulheres que permearam a obra do autor. Começemos por uma comédia: *O Mercador de Veneza*, por muitos vista como uma comédia sombria, pelo fato de trazer alguns aspectos anti-semitas. Antônio decide ajudar Bassânio a conquistar a bela Pórcia. Para isso, os dois pedem dinheiro ao avaro judeu Shylock para que Bassânio pudesse viajar e vestir-se bem, para assim conquistá-la. Shylock, por seu turno, faz Antônio assinar que se a dívida não for paga no prazo, ele teria uma libra de sua carne arrancada. O que de fato quase acontece. Bassânio consegue casar-se com Pórcia, mas, logo sabendo que seu amigo está em dívida com Shylock, vai ao julgamento, onde certamente sua

⁸Most of his female protagonists display such verbal virtuosity and presence of mind, such astounding quickness of reaction and such clear and decided grasp of their predicament that their male antagonists/ suitors as well as the readers/ audience are puzzled by their power over the events.

carne seria cortada. Genialmente, sua mulher Pórcia e sua ama Nerissa aparecem na corte trajadas de homens. Pórcia apresenta-se como advogada e brilhantemente reverte todo o discurso de Shylock, salvando o amigo de seu marido. Ela, que não era a personagem principal, comanda a história. Somente pela inteligência de uma mulher um homem bom se salva. Sem Pórcia a história não teria um final feliz. A personagem feminina é então realçada.

Em *Macbeth*, a personagem feminina também comanda a ação, no entanto, a tragédia acontece por causa dela. Lady Macbeth convence seu marido a matar o rei, que se hospedará em sua casa, para que Macbeth assuma seu trono, o que de fato acontece. Macbeth hesita a princípio, mas é fortemente influenciado pela esposa. Sem Lady Macbeth a história não aconteceria. A mulher, nessa obra, segundo alguns críticos, foi realçada como a causa da tragédia dos homens, desempenhando papel oposto ao de Pórcia. Então, para o bem ou para o mal, a mulher shakespeareana tem sempre um lugar de destaque em suas peças.

Em *Othelo*, Shakespeare nos traz duas figuras femininas importantes: Desdemona e Emilia. Desdemona, filha de um rico senador, afronta a sociedade ao declarar seu amor por Othelo, um homem mais velho, negro e estrangeiro. A personagem consegue casar-se com seu amado, deixando a sociedade perplexa e despertando a fúria e a inveja de muitos que desejavam casar-se com ela. Shakespeare cria um personagem como Othelo, cheio de qualidades e virtudes, em oposição a seus inimigos brancos aristocratas, o que já era uma crítica do autor à sociedade. Tais inimigos de Othelo o fazem acreditar que Desdemona o havia traído e ele acaba por assassiná-la, tomado por ódio e ciúme, logo após descobrindo sua inocência. No entanto, após a morte de Desdemona, que havia lutado bastante para não ser morta, sua criada Emilia surge em cena criticando abertamente a sociedade patriarcal, afirmando que os homens são somente estômagos, enquanto as mulheres não passam de alimentos, por eles devoradas quando eles querem. Emilia faz, assim, um discurso final intrigante contra os homens.

Em *Muito barulho por nada*, Shakespeare constrói uma personagem semelhante a Katherine Minola de *A megera domada*. De modo sofisticado, ele constrói uma megera inteligente e de língua afiada, que critica o casamento, valores patriarcais e a sociedade. A diferença entre as duas é o temperamento. Beatrice fala muito, mas se comporta como uma dama durante toda a história.

Em *Cleópatra*, há a presença de uma personagem sensual e manipuladora. Cleópatra manipula Marco Antonio até o final da peça, quando ela finge estar morta, ocasionando o suicídio de seu amante. Apesar de ter sido assassinada, a personagem de Shakespeare é realçada, assim como Lady Macbeth, mesmo como causa de uma tragédia, ao sugerir que as mulheres têm o controle das situações e do destino dos homens.

Somente em algumas peças shakespearianas a figura feminina não foi enfatizada, como em *Hamlet* e algumas peças históricas. Todavia, nas comédias, a personagem feminina comanda toda a ação. Não poderíamos, entretanto, deixar de analisar o papel feminino na sociedade renascentista. Será de grande relevância destacarmos tal papel, pois aqui não separamos a literatura do seu contexto histórico-social. Além disso, a discussão sobre a mulher e seu papel na sociedade são elementos fundamentais nessa pesquisa.

2.2. A megera e o papel social da mulher na Renascença.

⁹*Poucas mulheres nas peças de Shakespeare seguem os ideais renascentistas de feminidade (RESENDE, 2006, p.214).*

A obra *A Megera Domada (the Taming of the Shrew)*, de William Shakespeare, foi escrita, acredita-se, entre 1592 e 1594. Pertence ao famoso estilo Shakespeareano de uma peça dentro de outra, tendo sido adaptada de uma antiga peça, tendo por título *The Taming of a Shrew* (CIVITA, 1979).

A peça conta a história do bêbado Sly, que, enganado por um Lorde que gostava de pregar peças, é levado a acreditar que é um rico nobre que estava lunático. A peça *A Megera Domada* é então encenada para entretê-lo. Sua história trata da megera Katherine, que se recusa a casar-se, contrariando a sociedade e a família. Sua irmã mais nova, cercada de pretendentes, não poderia se casar antes dela, pois, segundo a tradição, a filha mais velha deveria se casar primeiro. Dessa forma, os pretendentes de Bianca, vendo a dificuldade em esposá-la, unem-se para encontrar um homem para casar e domar a megera.

De acordo com Paiva (2000, p.56), a megera era uma personagem da época, e muitas peças haviam sido escritas com esse tema. É um termo pejorativo para

⁹ Few women in Shakespeare's plays comply with Renaissance ideals of femininity.

caracterizar as mulheres independentes, impacientes, rebeldes e de língua afiada. Segundo a autora, o discurso e comportamento dessas mulheres eram considerados subversivos. Muitas vezes elas agrediam fisicamente vizinhos e maridos. Sob tal viés, elas representavam uma completa inversão à ordem social. Na sociedade de cunho patriarcal inglesa, a mulher ideal seria calada, pura e submissa. A megera, por seu turno, desafiava a sociedade e o poderio patriarcal e machista. Portanto, muitas peças foram escritas nessa época, ridicularizando e muitas vezes punindo severamente a megera, provavelmente como forma de proteger a moral elizabetana e evitar que outras mulheres seguissem esse modelo. Sendo temida e odiada, ela se insurgia contra o sistema, usando a única arma de que dispunha: seu discurso (PAIVA, 2004, p.61).

Dessa forma, podemos nos perguntar: como Shakespeare construiu sua megera? Que elementos teatrais de construção de personagem ele teria utilizado para criar uma personagem tão forte e ambígua? Qual intenção o teria movido ao construí-la? Teria sido punir a mulher e corroborar a ideologia dominante da época? No intuito de discutirmos tais questionamentos, vejamos um pouco sobre o teatro renascentista, assim como o histórico sócio-econômico da Inglaterra e o papel da mulher no teatro.

Para Martins (2002), existiriam duas posições antagônicas envolvendo tal obra. Uma delas é de que *A Megera Domada* seria uma declaração da dominação patriarcal e a outra é de que esta seria uma representação irônica enfraquecendo tal poder. Segundo Brode (2000), Shakespeare casara-se com uma mulher vista como uma megera na época. Desse modo, pode-se pensar que ele secretamente questionaria como um homem poderia ser capaz de domá-la. Ao mesmo tempo, segundo o autor, havia uma preocupação com o reino da Inglaterra. Elizabeth não se casara, e o medo de perder todo o brilho da Renascença conquistado por ela alastrava-se, visto que ela não havia nomeado nenhum sucessor ao trono inglês. Poderia então haver uma mensagem de incentivo ao casamento, sutilmente imbutida na proposta da peça. Desse modo, segundo a visão do autor, Shakespeare combinara pela primeira vez sua esposa insuportável com a querida rainha, resultando em sua primeira grande personagem feminina, Katherine Minola.

Suposições existem a esse respeito, mas o que podemos afirmar é que a figura da rainha Elizabeth é peça fundamental na constituição das personagens do bardo, por isso a preferência deste por personagens femininas.

Segundo Resende (2006), a rainha, dotada do que a autora chama de androginia, desempenhava papéis masculinos e femininos. Ao mesmo tempo em que usava sua autoridade, era, segundo moralistas, libidinosamente sensual, além de inteligente e dotada de vários talentos. Ela rejeitava o casamento, assim como as personagens Katherine, de *A Megera Domada*, e Beatrice, de *Muito Barulho por Nada*. Acredita-se que a rainha temia perder seu poder de autoridade ao casar-se. Por esse motivo, Elisabeth permaneceria solteira e desempenharia papéis dúbios (RESENDE, 2006). Ainda de acordo com a autora,

¹⁰A androginia de sua imagem, realçada por seus discursos públicos, ecoa nas representações do mundo de cabeça-para-baixo que acontece na literatura e no teatro – e, conseqüentemente, no trabalho de Shakespeare. Elizabeth representava os papéis de homem e mulher e, assim fazendo, compartilhava com as pessoas as ansiedades próprias de um tempo de transformação, trazendo com tal troca o agente curador o qual seu povo precisava para sentir-se seguro – apesar de temporariamente – não apenas como uma comunidade socio-política, mas também como um povo regido por uma mulher num mundo chauvinista (RESENDE, 2006, p.211).

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que foi essa rainha, dotada de brilho e personalidade, que teria influenciado as mais famosas personagens do autor. Estas seriam mulheres que, por certas vezes, teriam a força masculina, querendo fugir daquele sistema e ter sua liberdade.

Além da influência pessoal da rainha, a Renascença havia sido um período de estímulo às artes (SANTOS, 2004). Nesse período pós-guerras, a Inglaterra alcançara o poder econômico. O povo devia toda essa estabilidade à figura de Elizabeth. É, então, nesse cenário que Shakespeare dá vida às suas obras. O autor escrevia suas peças, como afirmamos previamente, para uma imensa massa de intelectuais, aristocratas, a camada popular e, como vimos, para a própria rainha. Segundo o autor, o teatro elizabetano localizava-se nos limites da cidade de Londres, onde ficavam os leprosários, as casas de jogos e de prostituição. Era um dos poucos lugares democráticos, onde quem se dispusesse a pagar, poderia ocupar o lugar que quisesse. Além disso, era um dos poucos locais públicos em que as mulheres podiam circular livremente:

¹⁰ The androgyny of her image, reinforced by her public speeches, reverberates in the world-upside-down representations that recur in literature and the theatre – and, consequently, in Shakespeare's work. Elizabeth performed the roles both of a man and a woman and in so doing exchanged with the people the anxieties proper to a time of transformations, bringing with such exchange the curative agent needed by her subjects to feel safe – through temporarily – not only as socialpolitical community but also as people governed by woman in chauvinistic world.

No teatro a mulher podia estar em circulação e, ainda que acompanhada por um homem (pai, irmão ou marido), ela podia ser olhada e desejada e, principalmente, olhar e desejar. Outro aspecto importante era o fato de que no teatro, por vezes, a mulher entrava em contato com idéias que iam de encontro à ideologia do patriarcado. (...) Nesse sentido, o teatro, com todas as suas possibilidades e práticas, era uma ameaça ao controle do homem sobre a mulher. No espaço do teatro as mulheres exercitavam sua autonomia olhando e julgando o que ocorria à sua volta, e essa autonomia estava intrinsecamente ligada à possibilidade de comprar o seu lugar (SANTOS, 2004, p.42).

É nesse espaço democrático que Shakespeare constrói a sua megera. Obviamente ele não a construiu simplesmente para satisfazer seus desejos pessoais. O autor está fortemente ligado a seu contexto social. De acordo com Candido (2000, p.74), o público é peça chave na constituição de uma obra, sendo ele quem dá sentido e realidade a ela. Sem o público, o autor não se realizaria, pois é, de certo modo, o espelho que reflete sua imagem como criador. Para Candido (2000), o autor-criador pode até expressar sua originalidade, mas esta está sempre vinculada ao interesse de seu público.

O escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional, correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores (CANDIDO, 2000, p.74).

Sob esse viés, Shakespeare combina sua noção de megera com a de seu público. Como havíamos mencionado, a megera era um símbolo da época e muitos escritores utilizavam essa temática em suas peças. No entanto, as megeras de outros autores eram bem diferentes de Katherine. Segundo Saccio (1984), a dominação de Katherine é bem menos violenta e abusiva do que a de histórias de megeras pré-shakespeareanas. Em uma das outras fontes, o marido espancava sua mulher insensatamente e enrolava seu corpo ensangüentado na pele de seu cavalo. Portanto, podemos observar que Shakespeare havia suavizado a noção de *megera*.

Mencionamos anteriormente que as mulheres tinham livre acesso às peças teatrais. Nesse contexto, algumas viam peças sobre megera, provavelmente também escritas para ensinar a mulher seu lugar na sociedade, ou seja, o de marginalizada sem qualquer poder de decisão. A sociedade patriarcal não admitia qualquer tipo de subversão ao sistema. Por essa razão, Shakespeare não tinha

muita opção. Ao contar a história de uma megera, esta não poderia vencer o seu marido abertamente. Se Katherine, por exemplo, dominasse o marido claramente, a sociedade patriarcal iria reagir. Como ficaria a carreira de dramaturgo do autor? Portanto, entendemos por que Candido (2000) nos fala que o escritor tem um vínculo com a sociedade e é ela quem influencia sua obra. A saída de Shakespeare foi criar uma personagem que reclama por seu lugar, sofre com a preferência do pai pela irmã, é rejeitada e, no final, faz um discurso bastante ambíguo em que se mostra domada. Além disso, ele criara uma peça dentro de outra, o que veremos mais adiante, na qual a megera está dentro de outra peça. Dessa forma, toda a domaça da personagem não seria nada mais que teatro representado para o entretenimento de um homem enganado.

Ao entrar também na questão da sociedade, de acordo com Garber (apud Resende, 2004, p.21),

Shakespeare usa as crenças e práticas do mundo que o cerca para informar sua própria visão dramática, não copista, mas como intérprete, transformando o costume social em um instrumento temático para revelar a natureza de suas personagens e das situações que vivem.

Segundo Resende (2004), em *Cleópatra*, por exemplo, ele lança mão dos clichês de seu tempo e sugere outras possibilidades de outros aspectos do feminino, desestruturando assim valores machistas e dominadores. O dramaturgo, desse modo, percebia a força e o brilho de suas, superando, assim, a banalidade pejorativa da mulher, amplamente divulgada pela ideologia patriarcal (PAIVA, 2004).

É importante ressaltarmos que estamos trabalhando com o que acreditamos ser a visão pessoal de Shakespeare. É impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possa ter sido, como afirma Arrojo (2000, p.40). De acordo com a autora, o autor passa a ser mais um elemento que utilizamos para construir uma interpretação coerente do texto. Desse modo, unimos autor, sociedade e nossa própria visão pessoal do universo autoral da obra.

Portanto, após discutirmos o papel da mulher na sociedade renascentista numa tentativa de entender a visão de Shakespeare em relação ao papel da mulher na sociedade e sua construção, é necessário, em sequência, trabalharmos com a

noção de discurso, ideologia, feminismo e sujeito, para que possamos entender um pouco mais sobre a personagem Katherine Minola e suas reescritas para a tela, visto que essa construção está fortemente ligada ao papel social e às ideologias presentes nos diversos discursos existentes.

2.3. Feminismo, sujeito, ideologia e discurso.

2.3.1. A mulher e o feminismo: uma luta de séculos.

Para melhor compreendermos a caracterização de uma personagem tão importante como Katherine Minola, é necessário entendermos o papel da mulher na sociedade Renascentista. De igual modo, será indispensável fazer um histórico da mulher desde a Idade Média até a contemporaneidade, para ressaltarmos como a condição histórico-social da mulher tem mudado e para verificarmos se o discurso negativo sobre a mulher é ainda existente.

Um termo bastante usado por feministas ou autores que escrevem sobre gênero é o “discurso patriarcal”.

Em todo o mundo as mulheres têm, através da história da humanidade, sofrido sob o jugo do discurso patriarcal, um discurso que as diferencia, separa, humilha, subjuga. Esse discurso, partindo de uma diferença biológica, constrói diferenças sociais marcantes que se encontram, ainda hoje, presentes nas mais avançadas metrópoles do globo (SANTOS, 2004, p. 34).

Analisemos o papel da mulher a partir da Idade Média para termos uma melhor noção sobre a relação entre o discurso patriarcal e o discurso feminista com a chegada da Renascença.

Durante a Idade Média, a mulher ocidental teve uma parcela de participação social um tanto significativa, algo que não existia na maioria das sociedades anteriores. No campo da educação, há registros de mulheres freqüentando universidades (ALVES, 2003, p.18), inclusive medicina. Segundo a autora, a primeira feminista conhecida pela história pertence ao século XIV: Christine de Pizan (1364 – 1430). A escritora defende em seu livro, *A Cidade das Mulheres*, a igualdade entre os gêneros e a luta contra a sociedade machista e a misoginia clerical, ao afirmar que homens e mulheres são iguais por natureza (ALVES, 2003,

p.19). Nesse período medieval, existiu também o direito da propriedade para as mulheres e de sucessão, além de atuação política em assembléias.

Contudo, ao invés de cada vez mais a mulher conquistar seu espaço, há um considerado retrocesso na sociedade renascentista em relação ao seu papel. As mulheres não mais freqüentam universidades, não participam do mundo do trabalho (somente os homens) e é, nessa época, que há o maior símbolo de retrocesso misógino: a caça às bruxas. Segundo Alves (2004, p.21),

Existe, nessa perseguição às “feiticeiras” [grifo da autora], um elemento claro de luta pela manutenção de uma posição de poder por parte do homem: a mulher, tida como bruxa, supostamente possuiria conhecimentos que lhe confeririam espaços de atuação que escapavam ao domínio masculino.

Desse modo, pelo fato de que a mulher havia, na Idade Média, conquistado algum espaço, a própria Igreja Católica, defendendo os valores patriarcais, via isso como uma ameaça ao poder. Seria mais viável então considerá-las bruxas e limitar seus poderes. A mulher, a partir desse momento, vai perdendo os direitos de adquirir bens por herança, de reger seus próprios bens e representar-se na justiça (ALVES, 2004). Passa, então, a ser afastada do cenário social, político e econômico até o século XVIII, o século das revoluções.

A Revolução Francesa, no século XVIII, foi o marco do início de um grande questionamento sobre a condição da mulher. Segundo Alves (2003, p.32),

As mulheres revolucionárias francesas dirigiam-se à Assembléia, peticionando a revogação de institutos legais que submetem o sexo feminino ao domínio masculino. Reivindicam, assim, a mudança da legislação sobre o casamento que, outorgando ao marido direitos absolutos sobre o corpo e os bens de sua mulher, aparece-lhes como uma forma de despotismo incompatível com os princípios gerais da Revolução Francesa.

Contudo, apesar do acesso da mulher à esfera pública ter sido fechado por meio das idéias de Rousseau, principal ideólogo da revolução (ALVES, 2003), é, nesse período, pelas lutas das mulheres unidas aos ideais liberais, que há a legislação do casamento civil e do divórcio.

No século XIX, com a consolidação do sistema capitalista e a Revolução Industrial, as mulheres voltam ao mercado de trabalho devido à grande oferta de mão-de-obra. Segundo Alves (2003, p.38),

compartindo com o homem as terríveis condições de trabalho vigentes naquele período, como jornadas de 14, 16 a 18 horas, as mulheres sofrem ainda uma superexploração advinda das diferenças salariais. (...) A justificativa ideológica para esta superexploração era de que as mulheres necessitavam de menos trabalho e menos salários do que os homens porque, supostamente tinham ou deveriam ter quem as sustentasse.

Partem, desse contexto, as primeiras uniões das mulheres aos movimentos operários, num século marcado pela estruturação das bases da teoria socialista. Ainda segundo a autora, a partir da análise das relações de produção do sistema capitalista, entende-se a condição da mulher como parte das relações de exploração na sociedade de classes (ALVES, 2003, p.40). Tais contestações estendem-se ao século XX, após movimentos importantes como o ocorrido em Nova York no dia 8 de março de 1857, liderado pelas operárias da indústria têxtil, repreendido violentamente pela polícia e repetido em 1908 no mesmo dia 8 de março em Nova York, em que as operárias ainda denunciavam as mesmas condições degradantes de trabalho e acrescentando às suas reivindicações a exigência de legislação protetora do trabalho do menor e o direito de voto às mulheres. Nascia assim a luta pelo sufrágio.

No século XX, principalmente no final da década de 20, os movimentos feministas ganham mais espaço. Há a chamada “primeira onda feminista”, que, de modo geral, caracterizou-se pela busca do reconhecimento legal da igualdade de direitos: direito ao voto, ao trabalho etc (TEIXEIRA, 2007). Segundo Moreira (2003, p.29),

Detentoras do conhecimento, as mulheres tomaram consciência de seu verdadeiro papel rompendo com o modelo androcêntrico imposto pelos homens. Assim, a primeira “onda” [grifo da autora] do feminismo vem a surgir da união de dois fatos importantes: uma consciência mais aguçada das mulheres (resultado da educação por meio da religião) e a chegada do livro de Mary Wollstonecraft “A vindication of the rights of women”.

Durante esse período, a mulher está no mercado de trabalho novamente, mas, dessa vez, ocupando cargos masculinos, pois, no contexto entre guerras, muitos homens serviam seus países, tendo que se afastar de seus cargos. Todavia, com o fim da Segunda Guerra Mundial, era necessário um movimento maior, pois as conquistas femininas estavam restritas ao âmbito legislativo. Ainda de acordo com a autora (ALVES, 2003), a luta pelo sufrágio se dava porque este foi uma das principais conquistas dos homens da classe trabalhadora do século XIX. No entanto,

o sufrágio dito universal não abrangia as mulheres nessa época. Nos Estados Unidos, ele foi concedido em 1920, após uma luta de 70 anos. No Brasil, no governo de Getúlio Vargas, ele foi concedido apenas em 1932.

Os anos 30 e 40 representam, ainda de acordo com Alves (2003), um período em que formalmente as reivindicações femininas haviam sido atendidas, pois elas já poderiam votar e ser votadas, ingressar nas instituições escolares e participar do mercado de trabalho. No entanto, com o final da guerra, a ideologia da condição feminina ligada ao espaço doméstico é reativada. Segundo a autora, mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizam a imagem da “rainha do lar” (ALVES, 2003, p.50). Dessa forma, somente na década de 60, influenciado pelos livros *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e *A Mística Feminina* (1963), de Betty Friedan, o movimento feminista ganha a sua força.

Beauvoir (1949), em *O Segundo Sexo*, afirma que a divisão dos sexos nada mais é do que um fator biológico, pois nunca ocorreu por meio de uma luta, de um evento histórico. É nisso que a mulher se diferencia do negro, judeu e do proletariado americano, segundo a autora, pois estes têm um passado, história e religião própria. A supremacia masculina sobre a feminina se dá desde o mito Adão e Eva, de acordo com Beauvoir. São Tomé havia dito que a mulher era “um homem imperfeito”, um “ser incidental”. O ser incidental, “inessencial” estaria em oposição ao ser essencial. Este, o homem, seria o Sujeito, absoluto, enquanto a mulher seria o Outro. Essa noção de Outro é adotada pela autora para explicar a posição marginalizada da mulher perante a sociedade. Ela cita as orações judias matinais, que diferenciam os homens das mulheres. Os homens dizem “¹¹louvado seja Deus que não me fez mulher”, enquanto as mulheres repetem “¹²louvado seja o senhor, que me criou de acordo com sua vontade”. Dessa forma, a mulher, como ser incidental e o outro, não teria o que fazer a não ser se adequar à supremacia masculina.

Friedan (1971), em *A Mística Feminina*, faz um ensaio sobre as mulheres da sociedade norte-americana nas décadas de 40 e 50, que sofriam de uma indefinida frustração. Em um dos seus ensaios, Friedan declara que, na juventude, várias mulheres não conseguiam se imaginar com mais de vinte e um anos (FRIEDAN, 1971, p.62). A autora entrevistara algumas mulheres que tinham em torno de vinte e

¹¹ Blessed be God... that He did not make me woman.

¹² Blessed be the Lord, who created me according to His will.

um anos que, na época, terminavam sua educação. Quando as perguntou sobre empregos e carreira profissional, muitas se calaram, impacientemente. Uma delas respondeu, sobre as amigas formadas:

Sabem que não vão ter ocasião de utilizar o que estudaram. Serão esposas e mães. Talvez até continuem a ler e a se interessar pela comunidade, mas não é a mesma coisa. A verdade é que se deixa de estudar. É um desapontamento parar agora, sabendo que é impossível utilizar o que aprendeu (FRIEDAN, 1971, p.63).

Friedan denuncia nesse *best-seller* o “problema sem nome” da sociedade norte-americana no que diz respeito às mulheres. Segundo a autora, por mais de quinze anos, artigos e livros haviam sido publicados, em que especialistas falavam sobre o papel da mulher, que seria a busca da satisfação ao se tornarem esposas e mães. De acordo com a autora,

a voz da tradição e da sofisticação freudiana diziam que não podia desejar melhor destino que **viver sua feminilidade** [grifo nosso]. Especialistas ensinavam-lhe como agarrar seu homem e a conservá-lo, a amamentar os filhos e orientá-los no controle de suas necessidades fisiológicas, a resolver problemas como rivalidade e rebeldia adolescente; a comprar uma máquina de lavar pratos, fazer pão, preparar receitas requintadas e a construir uma piscina com as próprias mãos; a vestir-se, parecer e agir de modo mais **feminino** [grifo nosso] e a tornar o casamento uma aventura emocionante; a impedir o marido de morrer jovem e aos filhos de se transformarem em delinquentes (...) Ficavam sabendo que a mulher verdadeiramente **feminina** [grifo nosso] não deseja seguir carreira, obter educação mais aprofundada, lutar por direitos políticos e pela independência e oportunidades que as antigas feministas pleiteavam (FRIEDAN, 1971, p.17).

Ao longo do seu ensaio, Friedan revela a insatisfação que as mulheres sentiam, apesar de viverem em belas casas suburbanas, terem bons maridos e filhos. Essa seria o que ela chama de “mística feminina”, isto é, a idéia de que a mulher se realizaria no seu casamento, com sua família, como uma rainha do lar. Muitas, segundo a autora, não entendiam o porquê de suas insatisfações, desde que suas vidas eram invejáveis e perfeitas.

O livro de Friedan nos mostra que a situação da mulher na sociedade norte-americana, apesar de na década de 40 e 50 elas já terem muitos direitos, ainda estava arraigada aos valores patriarcais. Quinhentos anos após a Renascença, a noção de mulher ainda estava relacionada ao lar, à família e à noção de feminidade. A repercussão da publicação do livro de Friedan aguçaria a crítica feminista, que,

segundo Moreira (2003), caminharia de forma paralela com o movimento feminista na sua “segunda onda”. Nesse período, a luta vai das leis aos costumes, ou seja, a busca da igualdade se estende aos costumes, às práticas do cotidiano e o foco é a discriminação de gênero e a sexualidade (TEIXEIRA, 2007).

De acordo com Smith (1994), uma gama de movimentos sociais surgira na década de 60 e 70, incluindo os movimentos contra a opressão da mulher, dos negros, dos homossexuais, movimentos em favor da ecologia e do desarmamento. O movimento feminista, por exemplo, que cresceu nesse período nos EUA, influenciou outros movimentos sociais como o SDS (Students for a Democratic Society), o movimento antiguerra, e se uniu à Nova Esquerda (New Left), movimento de igual modo criado por estudantes radicais para combater o imperialismo norte-americano no Vietnã. No entanto, após um tempo, as mulheres passaram a ser ridicularizadas nas convenções da SDS e da Nova Esquerda (New Left). Segundo a autora,

¹³O movimento de liberação da mulher primeiramente surgiu entre pequenos números de mulheres ativistas em 1967, inicialmente como parte da Nova Esquerda (New Left). Porém, as feministas começaram a se separar um pouco depois, devido à falta de igualdade entre as mulheres nos países de regime socialista, como China, Cuba e Rússia, como “evidência” que o socialismo não traz a liberação da mulher (SMITH, 1994, S/P).

Segue-se então uma ruptura com o stalinismo, o que gera o “feminismo separatista” (SMITH, 1994). A principal teoria dessa vertente é que a opressão, além de fazer parte do sistema capitalista, está ligada à teoria do patriarcado (MITCHELL, apud Smith, 1994). No entanto, houve uma extrema radicalização por parte de algumas feministas em seus manifestos. Em uma de suas coletivas, foi sugerido que apenas um terço das mulheres lá presentes se casassem, que as outras praticassem o celibato e que as que tivessem um filho homem o renunciasse. Segundo Smith (1994), a luta contra o patriarcado e a opressão feminina estava entrando no nível dos relacionamentos pessoais, ao pregar uma ruptura permanente entre os sexos.

¹³ The women's liberation movement first surfaced among small numbers of women activists in 1967, initially as a part of the New Left. But feminists began splitting soon thereafter--pointing to the lack of equality for women in state capitalist regimes such as China, Cuba and Russia as 'evidence' that socialism doesn't win women's liberation.

Tais teorias ficavam cada vez mais fragmentadas, ao perceberem que havia outras diferenças entre as mulheres (etnia e classe) e que os homens não eram somente opressores, mas também brancos, heterossexuais etc. Lésbicas também se uniam a esse movimento porque sofriam múltiplas formas de opressão. De acordo com Smith (1994), as reuniões das feministas radicais estavam fragmentadas e desmoralizadas principalmente pelo principal desacordo entre lésbicas e heterossexuais. Além disso, esse movimento separatista não atraía as mulheres negras ou latinas, visto que estas precisavam lutar ao lado dos homens contra as desigualdades sociais e o racismo. Portanto, o movimento feminista separatista foi se desintegrando ao longo dos anos, dando origem a outros movimentos (como o movimento gay, por exemplo).

O feminismo, no entanto, foi um precursor da política de identidade (SMITH, 1994), visto que ele apelava às mulheres, à política sexual dos gays e lésbicas, às lutas raciais aos negros, ao movimento antibelicista, aos pacifistas etc (HALL, 2006, p. 45). Apesar da desintegração do movimento, de acordo com Hall (2006, p. 45), o feminismo trouxe inúmeras contribuições. Ele abriu, para a contestação política, arenas inteiramente novas da vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico etc. Ele também enfatizou, segundo o autor, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/ mulheres, mães/ pais, filhos/ filhas). Além disso, ele questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a humanidade, substituindo-a pela questão da diferença sexual. Segundo Monteiro (apud Moraes, 2005), durante o período do feminismo (anos 60 e 70 / segunda onda), houve um movimento de redefinição do homem (ou mulher) enquanto sujeito, em virtude da necessidade de se confrontar com o surgimento de novos discursos e novos sujeitos. A contribuição desse movimento afeta, de maneira importante, a contemporaneidade e a noção de sujeito, que mudou bruscamente. Vejamos um pouco sobre a questão do sujeito até o período pós-feminista.

2.3.2. O sujeito-mulher.

Ainda que o mundo continue ensurdecido pelos gritos, pelas ordens e discursos preferidos pelos homens, descobrimos cada vez mais que as mulheres já se apossaram da palavra, ainda que os homens continuem detendo o dinheiro e o poder (TOURAINE, 2007, p.85).

Como podemos perceber acima, nas sociedades ocidentais, o feminismo foi responsável por algumas conquistas: o direito ao voto; o direito ao divórcio; o uso livre dos métodos contraceptivos (em alguns lugares o aborto, defendido por algumas frentes feministas); a inclusão da mulher no mercado de trabalho, apesar de os homens ainda ganharem mais do que as mulheres em alguns cargos; e muitas outras mudanças sociais. No entanto, uma das maiores contribuições desse movimento foi o enriquecimento da noção de identidade e de sujeito.

Segundo Hall (2006, p.10), existem três concepções resumidas de sujeito. O **sujeito do Iluminismo**, o qual estava baseado em um indivíduo centrado e unificado, cujo centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa; o **sujeito sociológico**, cujo núcleo interior era formado por relações interativas constantes com outras pessoas, sendo a identidade formada da interação do eu e da sociedade; e o **sujeito pós-moderno**, fragmentado e composto de várias identidades, sendo o processo de identificação mais provisório, variável e problemático.

Essas três concepções não seriam suficientes para chegarmos a uma conclusão categórica e definitiva sobre a subjetividade feminina, mas elas influenciaram todas as discussões seguintes sobre identidade e sujeito. O sujeito Iluminista, por exemplo, representou uma ruptura bastante importante com a noção de individualidade do passado (HALL, 2006). No período pré-moderno, a individualidade era vivenciada e conceptualizada de modo diferente, acreditando-se nas tradições como algo divinamente estabelecido. Podemos inferir, a partir disso, que a subjetividade feminina era ainda mais reduzida. Como afirma Touraine (2007, p.36), sobre as mulheres antigas: “não se lhes reconheciam a subjetividade; conseqüentemente, elas não tinham razão de dizer “eu” [grifo do autor].”

A conceitualização do sujeito como indivíduo centrado, por sua vez, rompia com os valores antes determinados. Todavia, o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino (HALL, 2006, p.11). Benveniste, lingüista

francês, adotou essa concepção de sujeito como ser único, central, origem e fonte de sentido (BRANDÃO, 2004, p.59). Na lingüística, a crítica a essa concepção se deu pelo fato de ser constatado que na voz do sujeito outras vozes falam, que havia a presença do interdiscurso. Para a sociologia, na medida em que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, elas adquiriam uma forma mais coletiva e social (HALL, 2006, p.29). Dessa forma, emerge a concepção mais social do sujeito. Tal concepção foi sustentada por uma série de descentramentos ou deslocamentos, que fragmentam a unicidade da identidade moderna. Butler, uma das grandes filósofas e apoiadoras do movimento feminista, também acreditava que a subjetividade e a noção de feminidade se construía nas práticas sociais (TOURAINÉ, 2007).

De acordo com Hall (2006, p.30), existiram cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas no século XX que descentraram o sujeito cartesiano (Iluminista): o marxismo, a descoberta do inconsciente por Freud, a lingüística de Saussure, o pensamento de Michel Foucault sobre poder e o impacto do feminismo. Obviamente não poderemos abordar todos os temas com profundidade, mas acreditamos que um estudo sobre a noção de sujeito nos guiará na nossa análise, visto que trabalhamos com um sujeito-mulher. Alguns desses avanços nos auxiliaram no que diz respeito à construção do sujeito no corpo social. Não fundamentamos totalmente nosso trabalho na noção de sujeito acima descrita, mas temos por intuito mostrar que não consideramos de forma alguma um sujeito totalmente centrado ou cartesiano. Vejamos, então, alguns pensamentos sobre sujeito que nos guiarão em nossa análise.

Bakhtin, que posteriormente influenciou os estudos da Análise do Discurso, postula uma concepção do ser humano em que o outro desempenha um papel fundamental. Para o autor, o ser humano é inconcebível fora das ligações que o ligam ao outro:

Não tomo consciência de mim mesmo senão através dos outros, é deles que recebo as palavras, as formas, as tonalidades que formam a primeira imagem de mim mesmo. Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o outro, através do outro e com a ajuda do outro (BAKHTIN, apud Brandão, 2004, p.62).

Tal concepção pode ser completada à do sujeito (sociológico) sob o viés da psicanálise lacaniana, após a descoberta do inconsciente por Freud. Tais

concepções teriam influenciado a Análise do Discurso Francesa, a qual retomaremos posteriormente. A descoberta do inconsciente quebra toda a lógica e razão existente no sujeito cartesiano no que diz respeito ao “penso, logo existo”. A leitura que Lacan faz de Freud, na interpretação de Hall, mostra que:

A imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. Na (...) “fase do espelho” [grifo do autor], a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer auto-imagem como uma pessoa “inteira” [grifo do autor], se vê ou se “imagina” [grifo do autor] a si própria refletida (...) o “espelho” do olhar do outro (HALL, 2006, P.37).

Sob esse ponto de vista, para Lacan, a identidade se forma ao longo do tempo, por longos processos inconscientes. Sempre há uma falta de inteireza, a qual será preenchida a partir do nosso exterior, por formas pelas quais imaginamos sermos vistos por outros (HALL, 2006, p.39). Na lingüística, mais precisamente na AD, estudiosos como Authier-Revuz incorporam essas teorias do inconsciente para melhor compreender o sujeito e seu discurso. Para a AD, o sujeito é heterogêneo, e sempre há a relação eu (consciente) e outro (inconsciente). Por essa razão, a escola adota uma posição anti-subjetivista, em que o sujeito não é senhor da própria vontade (MUSSALIM, 2001, p. 134), sendo o oposto do sujeito cartesiano. De acordo com Costa (2005, p.28),

A posição anti-subjetivista é um princípio de base da AD. Ela faz parte do próprio fundamento marxista da disciplina. É sabido que a concepção marxista da história põe em relevo o papel das forças matrizes da história (...) em relação à consciência real dos homens. Não que os homens não façam a história, mas que esse fazer é condicionado pela sua atividade material, ou seja, pela produção material de sua vida. Noutras palavras, as idéias, a consciência, o pensamento são resultados da realidade material, que tem suas leis específicas e independentes do espírito dos homens.

Tal teoria contribui para esse trabalho no sentido de que, muitas vezes, o sujeito aceita o que os outros constroem a seu respeito, e esse sujeito se constrói nas relações com os outros. No entanto, apesar de não concordarmos com essa teoria por completo, ela nos ajuda na medida em que podemos ver, por meio das falas da personagem, as marcas discursivas da presença do discurso do outro, que acaba por influenciar na sua caracterização. Por vezes, a personagem é

completamente dividida entre realmente ser e o que os outros dizem ser. É importante ressaltar que apenas em situações específicas como essas podemos aplicar tais princípios teóricos.

Entretanto, no presente trabalho, não adotamos a teoria do sujeito totalmente cartesiano ou do sujeito inconsciente e totalmente social. Fez-se necessário trabalharmos com uma noção de sujeito que não descarta as ações deste, mas que também mostra que, por vezes, o sujeito também pode ser determinado pela sociedade. Para isso, trabalhamos com a noção de sujeito de dois estudiosos, Possenti (2002) e Touraine (2006), nos quais baseamos nossa análise da construção da personagem na obra de Shakespeare e nos três filmes. Possenti (2002) faz uma crítica aos pensamentos sobre construção de sujeito com base na psicanálise, como a AD francesa. Segundo o autor (2002, p.94),

É necessário interrogar-se sobre se a descoberta do inconsciente exclui radicalmente qualquer manobra consciente dos sujeitos, (...) se o sujeito precisa saber o que é para saber o que diz, (...) se a existências de condições anula qualquer opção ou ação de sujeitos.

Possenti (2002) faz um ensaio interessante sobre o que seria a nova noção de sujeito, a qual complementaremos com as idéias do sociólogo francês Alain Touraine. Para o autor, haveria uma nova noção de sujeito, a qual melhor se encaixaria com a do sujeito pós-moderno de Hall (2006), modelo que ele propõe através de críticas ao reducionismo da AD francesa em relação ao sujeito e ao discurso pela psicanálise: 1) os sujeitos são integralmente sociais e históricos e integralmente individuais, 2) cada discurso é integralmente histórico e social e integralmente pessoal e circunstancial, 3) cada discurso é integralmente interdiscurso e integralmente relativo a um mundo exterior. 4) Cada discurso é integralmente ideológico e/ou inconsciente e integralmente cooperativo e interpessoal. 5) O falante sabe o que está dizendo e ilude-se se pensar que sabe o que diz ao mesmo tempo.

Nesse sentido, o autor trabalha com uma dualidade do sujeito. Não apenas a noção de sujeito clivado entre o consciente e o inconsciente, mas, para ele, o sujeito tem o inconsciente clivado.

Penso que a AD ganharia se propusesse a uma teoria psicológica, na qual o sujeito fosse “clivado pelo inconsciente” [grifo do autor], mas não fosse reduzido a uma peça que apenas sofre efeitos – da história e da linguagem. Certamente **há domínios em que os sujeitos**

fundamentalmente são efeitos, mas há outros em que sua atuação é demandada e verificável [grifo nosso] (POSSENTI, 2002, p.101).

Além desse aspecto, Possenti nos dá sua contribuição ao afirmar que o sujeito é “ação”:

Para que o sujeito possa ser concebido como algo mais que um lugar por onde o discurso passa, vindo das estruturas, é necessário fazer uma hipótese mínima de que ele age. Que, por exemplo, para compreender textos, não basta que ele ocupe um lugar; é necessário também que ele produza uma atividade (POSSENTI, 2002, p.100).

Esse conceito do autor nos ajuda à medida que trabalhamos com mulheres-sujeitos, que agem também. Elas são sujeito-ação. No nosso trabalho, a noção de sujeito pela psicanálise e aplicada à AD Francesa nos ajuda a entender que o sujeito é clivado e dividido entre sua consciência e inconsciência, e que muitas vezes sua consciência está repleta do discurso do outro. Contudo, tal noção seria muito reducionista, como afirma Possenti (2002), na medida em que o sujeito, em vários momentos, domina a sua ação e seu discurso. Ele é obviamente um ser singular, dotado de psiquismo, mas também é um indivíduo que ocupa uma posição na sociedade e que está inserido em relações sociais (COSTA, Apud Charlot, 2005). O autor sugere o que seria uma 4ª época da Análise do Discurso, em que os sujeitos não são apenas singulares e sociais, mas também são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições.

Faz-se necessário, conseqüentemente, entendermos melhor a noção de sujeito na geração pós-feminista. Isso se dá pelo fato de estarmos trabalhando com uma personagem de Shakespeare, um autor que trabalhava com temas que nos sugerem traços contemporâneos. A personagem Katherine Minola apresenta traços de contemporaneidade, por essa razão, é relevante a tradução de uma personagem para tal contexto. Dessa forma, Katherine poderia se encaixar na concepção de sujeito de Touraine (2007), a qual foi peça-chave para desenvolvermos nosso trabalho. Vejamos um pouco sobre a questão do feminismo e da construção da mulher, segundo o autor.

Touraine (2007), antes de estabelecer o que seria o sujeito-mulher na contemporaneidade, relata um pouco sobre o feminismo e a luta das mulheres, e a diferença entre aquelas da geração feminista e pós-feminista. Segundo o autor, ao referir-se ao feminismo,

Desde o princípio, a palavra das mulheres visa destruir a representação da *mulher-para-o-homem* [grifo do autor], tão fortemente interiorizada por muitas mulheres. O feminismo crítico, combate a imagem da mulher imposta pelo homem e, no entanto, é incapaz de fazer emergir uma imagem positiva para a mulher (TOURAINÉ, 2007, p.42).

O autor ressalta que o feminismo trouxe várias contribuições, mas nada relacionado a uma imagem positiva da mulher, uma construção para si mesma. Por essa razão, Touraine propõe a destruição do termo “gênero”, pois segundo ele:

A idéia de gênero efetivamente carregava consigo um determinismo social, e até mesmo ideológico, das condutas femininas. As mulheres eram obrigadas a agir em função de seu lugar na sociedade; sua subjetividade nada mais era do que um conjunto de reflexos e ilusões, e que as tornavam incapazes de uma ação autônoma (TOURAINÉ, 2007, p.18).

Ele nos fala então das mulheres de sua pesquisa: mulheres da geração pós-feminista. Touraine (2007) revela que o feminismo obteve vitórias jurídicas e morais de grande importância, mas que as mulheres da presente geração não são mais combativas e políticas. Elas dão importância aos problemas culturais e aqueles que mexem com a vida pessoal, relações interpessoais e normas morais. Assim, se muda-se a concepção de mulher, muda-se a concepção de sujeito. É isso que o autor se propõe a mostrar, a identidade da mulher para-ela-mesma.

Ao mostrar a identidade da mulher para-ela-mesma, o autor faz uma crítica à sociologia tradicional, com base na teoria marxista e na teoria do inconsciente:

De um lado, as mulheres são desestabilizadas por uma “estrutura” [grifo do autor] social, por relações de poder e instituições que lhes impõem normas, deveres e interesses, e pelas ideologias que transformam em “natureza da mulher” [grifo do autor] o que não passa de um modo de existência e de funcionamento de uma sociedade dominada pelos homens (...) e, de outro lado, se nos impõe a imagem de mulheres existindo por elas mesmas, imagem que o pensamento sociológico clássico tende a rejeitar (TOURAINÉ, 2007, p.34).

O autor também critica a visão de falsa consciência tão apoiada pela sociologia devido à psicanálise. Ele afirma que a consciência de si não desaparece nem é destruída mesmo quando as mulheres tomam consciência de existir para os outros. Ele demonstra o que seria o modelo para a subjetividade feminina:

Os que lutam defendem o que são ou o que possuem contra um poder que lhes foi imposto pela sociedade, pelas suas ordens e imposições. É preciso apoderar-se dessa **dualidade do eu** [grifo nosso], que é ao mesmo tempo determinado pela sociedade e pela ordem que ela mesma impõe, e que é portador de uma demanda de liberdade e de uma capacidade de construir a sociedade e as próprias relações sociais, ao invés de ser determinados por elas (TOURAINÉ, 2007, p.35).

Indo totalmente contra a noção de feminidade, a qual ele descreve como “um conjunto de comportamentos que seriam próprios das mulheres e que as separariam dos homens” (TOURAINÉ, 2007, p.29), o autor revela que as mulheres pós-feministas conquistaram sua subjetividade, pois antes era negado à mulher ter sua subjetividade, e elas são “atrizes” de sua própria história.

É evidente que hoje elas têm consciência desta função de atrizes morais, livres e responsáveis, e **não mais se consideram objetos carregados de significações impostas de fora** [grifo nosso], mas atrizes cujo objetivo principal é construir a si mesma como atrizes, como seres livres. (...) Nenhuma mulher, com efeito, ignora nem sua subordinação aos homens nem as funções que a sociedade lhe atribui (...) A identidade que as mulheres afirmam não é somente a rejeição da dominação social; ela é, sobretudo, a afirmação da experiência vivida da própria subjetividade que emergiu e, conseqüentemente, a confirmação da sua capacidade de pensar, agir, de esperar ou de sofrer por si mesma (TOURAINÉ, 2007, pgs. 31-32).

Em suma, segundo a visão do autor, a mulher pós-feminista tem objetivos positivos, não somente objetivos negativos, de luta contra a dominação masculina. As mulheres se definem em relação a elas mesmas, não em relação aos homens (TOURAINÉ, 2007, p.81).

Obviamente que quando falamos em construção de sujeito estamos ligando-o indiretamente à época em que ele está inserido. Quando dissemos que na época antiga era negado à mulher ter sua subjetividade, não necessariamente a mulher não a tinha, mas ela era praticamente proibida de revelá-la. No período do sujeito cartesiano, o homem estava ligado à idéia de razão, de questionamentos. Dessa forma, o sujeito também seria centrado. No entanto, nesse período, a subjetividade defendida pelos iluministas surgia somente na figura de um homem, estando a mulher ainda afastada da idéia de subjetividade.

Com o surgimento do socialismo e das idéias de Marx, juntamente com a complexidade do mundo moderno, o sujeito passaria a ser mais social, vítima da sociedade. O movimento feminista aliou-se a esse movimento social na luta contra a dominação masculina, como já foi dito previamente. No entanto, os socialistas,

segundo Touraine (2007), só viam o protesto contra a desigualdade e a violência, o que é um objetivo negativo. O único objetivo deste com as mulheres era abolir a diferença delas em relação aos homens, o que mais tarde foi defendido como uma falsa idéia, pois a diferença tinha que ser trabalhada de modo positivo. A igualdade entre os dois seria somente uma forma de moldar a mulher ao homem. Dessa forma, foi o movimento das mulheres que fez emergir um novo modelo geral de ação coletiva e de experiência individual (TOURAINÉ, 2007, p.53).

A pesquisa de Touraine (2007) nos auxilia no que diz respeito à construção do sujeito-mulher. A concepção do sociólogo francês se une à de Possenti (2002), quando este classifica os sujeitos como integralmente sociais e históricos e individuais. Em nenhum momento, queremos descartar a influência da sociedade na construção do sujeito. Pelo contrário, sabemos que o discurso do outro, repleto de ideologias, ajuda a construir identidades. No entanto, queremos enfatizar a importância do sujeito-ação, o sujeito-mulher, que sabe construir-se por si só. Apesar de Touraine ter tratado das mulheres da geração pós-feminista, como afirmamos previamente, não descartamos seus princípios teóricos porque trabalharmos com apenas uma personagem pós-feminista (no caso, Katarina Stratford de *10 Coisas que Eu Odeio em Você*). A Katherine de Shakespeare também adequar-se-ia a esse conceito, apesar de estar inserida na Renascença, pelo fato de que Shakespeare é considerado um escritor contemporâneo por muitos autores, por tratar de temas que se adequam à época atual. Dessa forma, analisaremos como esse sujeito-mulher foi inserido em três épocas diferentes do século XX, a década de 20, a década de 60 e a de 90. Obviamente consideramos o sujeito-ação (POSSENTI, 2002), a mulher como “atriz de si” (TOURAINÉ, 2007). Entretanto, nos será necessário observar como os discursos (feminista, misógino, patriarcal) afetam a construção dessas personagens e como as ideologias operam nessas formações discursivas. Para isso, é necessário analisarmos agora o conceito de ideologia e discurso que trabalharemos no presente trabalho.

2.3.3. Discurso e Ideologia.

Não podemos falar em sujeito sem definirmos a noção de ideologia e discurso a qual ele está envolvido. Nem tampouco deixar de fazer um pequeno esboço sobre

a escola francesa de análise do discurso, que trouxe muitas contribuições para a presente pesquisa.

A AD é, segundo Maingueneau (Apud Lima, 2003), a disciplina que, em vez de proceder a uma análise lingüística do texto em si, ou uma análise sociológica ou psicológica do seu contexto, visa articular sua enunciação sobre certo lugar social. Ela está relacionada, de acordo com o autor, aos gêneros de discurso trabalhados nos setores do espaço social, como, por exemplo, um café, uma escola, uma loja, a vizinhança etc ou a campos discursivos (político e científico). Portanto, ela se aplica bem ao nosso trabalho, pois trabalhamos com o texto e o espaço social.

Essa escola, fundada pelo lingüista Jean Dubois e pelo filósofo marxista Michel Pêcheux, tem por fundamento a lingüística, o marxismo e a psicanálise. Por volta dos anos 60, Pêcheux e pesquisadores propõem uma análise cuja metodologia associava a lingüística estrutural a uma teoria da ideologia, inspirada na releitura da obra de Marx por Althusser e na psicanálise de Lacan (LIMA, 2003). A relação entre o ideológico e a lingüística evitaria reduzir o discurso à análise da língua ou de dissolver o discursivo no ideológico.

De modo geral, a AD busca examinar como a ideologia opera por meio do texto ou do discurso e de que modo essas operações atuam na constituição dos sujeitos sociais. Quanto à noção de sujeito, denuncia-se a idéia de que este está na origem do discurso, já que é informado e constituído pela estrutura da ideologia.

A noção de discurso trabalhada pela AD pode se referir a toda e qualquer produção de linguagem, pois, segundo Mussalim (2001, p.101), qualquer produção de linguagem pode ser considerada discurso. O cinema, por exemplo, pode trazer diversos discursos, que manifestam as ideologias vigentes da época em que os filmes são feitos. Dessa forma, essa noção de discurso da escola francesa parece ser a que mais se aplica ao nosso trabalho, à medida que trabalharemos com uma personagem envolvida entre dois discursos: o misógino e o feminista.

Todavia, não podemos começar a falar de discurso se não definirmos melhor a noção de ideologia. É na primeira fase da AD, que Pêcheux propõe que o discurso é a materialidade da ideologia (COSTA, 2005). Portanto, sem ela não existe discurso. As idéias do filósofo Althusser (Apud Costa, 2005), baseadas em releituras marxistas, revelam o funcionamento da ideologia por meio de práticas materiais. Nessas práticas materiais, em que também se inserem os discursos, existem os aparelhos ideológicos do estado (AIE) e os aparelhos repressivos do estado (ARE).

Os aparelhos repressivos seriam a polícia, a administração, o exército, tribunais etc, enquanto que os aparelhos ideológicos, por seu turno, seriam instituições como a escola, os meios de comunicação em massa, a religião, a família etc (MUSSALIM, 2002). Para Althusser, os aparelhos repressivos funcionariam pela violência, enquanto que os ideológicos funcionariam pela ideologia. Pela maneira que esses aparelhos ideológicos se estruturam e agem (AIE) – por meios de suas práticas e discursos – é que se pode depreender como funciona a ideologia. A Lingüística apresenta-se, então, como um horizonte para o projeto de Althusser à medida que, como a ideologia deve ser estudada na sua materialidade, a linguagem é o lugar em que esta se materializa (MUSSALIM, 2002, p.104).

Uma outra idéia sobre esses AIEs é que, segundo Costa (2005, p.19),

(...) funcionariam por meio da interpelação ao indivíduo para que ele cumpra uma função na estrutura das classes da sociedade. A ideologia “assujeita” [grifo do autor] os indivíduos, isto é, subtrai sua individualidade e lhes confere um lugar na sociedade de classes, convertendo-os em sujeitos ideológicos.

São essas idéias e conceitos que estabilizam a primeira fase da AD, apesar de continuar firme nas fases posteriores, que explora mais os discursos políticos estabilizados, por permitirem uma menor variação de sentido. Seria a análise de discursos fechados, em um espaço mais homogêneo e estável, dentro de posições ideológicas e de lugares sociais menos conflitantes, como por exemplo, um discurso de manifestação comunista em que estão presentes marxistas e liberais (MUSSALIM, 2002).

A partir dessa discussão, é sugerida a noção de “máquina discursiva”, uma estrutura fechada responsável pela geração de processos discursivos. Pêcheux (1983, p.313), conclui que:

A AD-1 é um procedimento por etapa, com ordem fixa, restrita teórica e metodologicamente a um começo e fim predeterminados, e trabalhando num espaço em que as “máquinas discursivas” constituem unidades justapostas.

Sob esse viés, a noção de máquina discursiva explode na segunda fase da AD com o papel desestabilizador de Michel Foucault e a noção de formação discursiva aliada à formação ideológica. Segundo Maingueneau (1997, p.14), o conceito de formação discursiva pode ser definido como:

(...) o conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa.

Nessa perspectiva, a formação discursiva de Foucault sempre seria invadida por elementos que vêm de outro lugar, de outras formações discursivas (MUSSALIM, 2002, p.119). Há, segundo Costa (2005), o “primado da relação”, em que uma formação discursiva se relacionaria com seu exterior. Adota-se então a noção de interdiscurso para se referir a este exterior. Os discursos vêm de outros discursos, que lhe são prévios e que são retomados de formas diversas (POSSENTI, 2002). Entretanto, a única inovação nessa fase relaciona-se às condições de produção. Estas são vistas como sendo menos homogêneas, como se houvesse ao invés de uma máquina discursiva várias máquinas.

Segundo Mussalim (2002), somente na terceira fase da AD haveria a total desconstrução da maquinaria discursiva. De acordo com a autora, a AD-1 concebia a relação entre os discursos como uma relação entre máquinas discursivas justapostas, cada uma autônoma e fechada sobre si mesma. Na AD-2, há a existências de várias formações discursivas (FD). Porém, elas eram constituídas independentemente umas das outras para depois serem postas em relação. E por fim, na AD-3 há o primado do interdiscurso sobre o discurso bem mais que na AD-2:

Na AD-3, por sua vez, adota-se uma perspectiva segundo a qual os diversos discursos que atravessam uma FD não se constituem independentemente uns dos outros para serem, em seguida, postos em relação, mas se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso (MUSSALIM, 2002, p.120).

Nessa perspectiva, o discurso seria constituído de vários outros discursos, não haveria somente uma troca com o exterior, mas essa troca aconteceria no interior do interdiscurso. Haveria então uma dialogização interna. Uma contribuição de suma importância para essa fase diz respeito à noção de heterogeneidade ou dialogismo. Ilustremos algumas idéias de Bakhtin e de Authier-Revuz, que podem contribuir para nosso trabalho.

Polifonia, dialogismo ou heterogeneidade são termos utilizados para definir o discurso em constante contato com outras vozes, numa heterogeneidade em que não se sabe o que é nosso ou o que vem do outro. Não significa diálogo face a face,

mas uma dialogização interna do discurso, em que não há palavra neutra, ela vai estar sempre recheada, atravessada, ocupada, habitada por palavras de outros, pois o meu discurso é um efeito de outros discursos (ALMEIDA, 2007, p.90). Bakhtin critica o sistema monológico da língua defendido por Saussure e afirma que a verdadeira substância da língua é constituída pelo fenômeno social da interação verbal, sendo o ser humano inconcebível fora das relações que o ligam ao outro (MUSSALIN, 2002).

Segundo Costa (2005, p.29),

(...) a hipótese teórica do Círculo de Bakhtin sustenta que o discurso é essencialmente heterogêneo. O sujeito do discurso utiliza sempre as palavras dos outros e as utiliza ora passivamente, através das palavras que ele aprendeu socialmente e que herdou das gerações anteriores, ora ativamente, na medida em que ele cita as palavras dos outros intencionalmente, mesmo que não marque de maneira explícita essa citação em seu discurso, e também na medida em que seu discurso é sempre resposta a outros discursos passados e futuro.

Todavia, segundo Orlandi (Apud Almeida, 2007, p. 91), existem dois tipos de heterogeneidade discursiva, a constitutiva e a mostrada. A heterogeneidade constitutiva seria o processo real de constituição do discurso explicitada pela teoria do dialogismo de Bakhtin: o discurso é um produto de outros discursos, onde não há palavra neutra (ALMEIDA, 2007, p.90). A heterogeneidade mostrada, por seu turno, realiza-se através de diferentes formas lingüísticas que o falante utiliza (intradiscurso) para negociar com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso. Para focalizar o discurso, trabalha-se com a materialidade lingüística, e essa materialização se dá pela polifonia – apropriação de outros discursos, através de vozes relatadas, vozes que são percebidas simultaneamente nos enunciados (ALMEIDA, 2007, p.91).

Segundo Mussalim (2001), tais teorias do dialogismo contribuem para que entendamos o discurso não como o espaço fechado, estável e homogêneo. No entanto, apesar da heterogeneidade e da presença de outros discursos no interdiscurso, nada redime a heterogeneidade de estar inserida em um espaço controlado e demarcado pelas possibilidades de sentido que a formação ideológica pela qual é governado lhe concede. Segundo a autora (MUSSALIN, 2001, p.121):

(...) uma formação discursiva, apesar de heterogênea, sofre as coerções da formação ideológica em que está inserida (...). Para a Análise do discurso,

o que está em questão não é o sujeito em si; o que importa é o lugar ideológico de onde enunciam os sujeitos.

Essa é a perspectiva da AD e do nosso trabalho. Analisar o discurso/ interdiscurso partindo do princípio de que os textos (ou o contexto) estão repletos da ideologia histórico-social de sua época. Podemos citar, assim, a visão de Foucault (Apud Fisher, 2001, p.197) sobre o que seria analisar o discurso:

(...) analisar o discurso seria dar conta exatamente disso: das relações históricas, de práticas sociais muito concretas que estão "vivas" [grifo da autora] nos discursos, na medida em que os textos são uma produção histórica, política; na medida em que as palavras são também construções, na medida em que a linguagem também é constitutiva de práticas.

É essa a perspectiva do nosso trabalho. Ver o discurso mais ligado às relações históricas e sociais. Toda a noção de dialogismo ou heterogeneidade está presente na nossa análise. Podemos, assim, resumir nosso conceito de discurso, com a definição de Pinto (2004, p.107):

Todo discurso é um pronunciamento sobre uma dada realidade. (...) O produtor do discurso trabalha com as idéias de seu tempo e da sociedade em que vive. No entanto, uma sociedade não produz uma única forma de ver a realidade. Como ela é dividida pelos interesses antagônicos dos diferentes grupos sociais, produz discursos contrários entre si. (...) A mesma sociedade que produz discursos sexistas produz também discursos não sexistas.

Nessa perspectiva, analisemos agora a construção da personagem Katherine Minola de Shakespeare, no meio do discurso patriarcal renascentista, o qual ela reage por meio de seu discurso feminista. Vejamos também como essa personagem é traduzida para filmes que trazem diferentes discursos por estarem inseridos em outros contextos histórico-sociais.

Capítulo 3. Analisando as megeras.

O presente capítulo se propõe a apresentar algumas reflexões sobre a construção da personagem Katherine Minola na obra de Shakespeare *A Megera Domada*. Veremos como se deu essa construção na Renascença e se a personagem reage a preceitos ideológicos vigentes a esse período no que diz respeito à mulher. Faremos o mesmo com os filmes *A Megera Domada* (1929), de Sam Taylor, *A Megera Domada* (1967), de Franco Zeffirelli e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), de Gil Junger. Analisaremos como os diretores reescreveram essa personagem em um contexto diferente, com novas noções sobre o conceito de mulher, e se estas personagens reagem ou corroboram o discurso sobre a mulher na época em que os filmes foram feitos.

3.1. A Megera de Shakespeare.

Sabemos que Shakespeare construiu uma personagem, Katherine Minola, considerada uma megera pelo discurso patriarcal e misógino. No entanto, podemos nos questionar se a personagem reage a esse meio ou não. Katherine Minola reforça ou quebra o paradigma social renascentista no que diz respeito à condição da mulher?

Para melhor nos guiarmos na análise, que também nos servirá de parâmetro para analisar as versões cinematográficas, utilizamos as três vias de caracterização de Prado (2002) para a personagem teatral: 1) o que os outros dizem a seu respeito, 2) o que faz, 3) o que ela revela sobre si. Utilizamos tal sequência visto que, por esses blocos, podemos melhor entender as reações e atitudes de Katherine e sua construção ao longo da obra. Primeiramente julgamos importante analisar a opinião dos outros no que tange à personagem, pois há nesse discurso toda a ideologia misógina da época, a qual Shakespeare intenciona mostrar, não necessariamente concordando com ela. Em sequência, faz-se necessário ver como a personagem age e o que ela revela de si, pois, por essas revelações, podemos ver se condizem ou não com a opinião da sociedade a seu respeito e se possuem ou não a sua própria subjetividade, quebrando ou não paradigmas da época renascentista.

A criação da personagem Katherine Minola, como foi discutido anteriormente, está ligada ao âmbito da sociedade patriarcal, em que a mulher havia perdido seu

direito à total expressividade. Durante a Renascença, houve um enorme retrocesso na condição da mulher, se a compararmos com o início da Idade Média, por exemplo, em que há registro de mulheres freqüentando universidades e como proprietárias de terras (ALVES, 2003). A Renascença calou de vez a voz e a vontade feminina, reflexo da caça às bruxas, que começou na Idade Média e se estendeu até esse período. Quanto aos casamentos, estes eram em sua maioria arranjados, embora nesse período houvesse alguns padres e líderes religiosos que lutavam contra essa postura (SACCIO, 1984).

No início de *A Megera Domada*, a sociedade tenta construir Katherine. Ou seja, esta não nasce megera. Ao contrário, ela tem sua identidade construída por uma sociedade, que a rotula de megera pelo fato de ela não se encaixar em certos padrões sociais. A sociedade usa a linguagem para construí-la.

Poderíamos sugerir, nesse sentido, que Katherine representaria um estereótipo de megera, termo impregnado de sentimentos negativos e desprezo, um signo ideológico da época, na definição de termo de Bakhtin (1986). Pela visão do autor, poderíamos inferir que a sociedade confere estereótipos a Katherine, por meio do discurso negativo em relação a ela, o que reflete no seu comportamento. Dessa forma, Katherine torna-se megera em alguns momentos. Uma pessoa, nessa perspectiva, pode ser construída pelo discurso de outrem, pois a ideologia também assujeita o indivíduo (ALTHUSSER, apud Costa, 2005, p.19). Não necessariamente ela está condenada a ser construída pelas pessoas, mas podemos inferir que a ideologia pode ter uma certa influência sobre o indivíduo. Não podemos, entretanto, esquecer de que o sujeito também pode se afirmar (TOURAINÉ, 2007) e ser ator (no caso atriz) de si. No entanto, a opinião dos outros sobre uma personagem tem um papel importante na caracterização desta. De acordo com nossa análise, por meio dos fichamentos, percebemos que das três vias de caracterização de personagem teatral (PRADO, 2002), a mais presente foi a terceira: “o que dizem a seu respeito”. De fato, essa via é tão utilizada que o material que coletamos dela foi superior às outras duas. Vejamos alguns exemplos que ilustrarão a opinião que a sociedade tem a respeito de Katherine, de modo que, ao longo do trabalho, possamos ver se a personagem realmente revela-se uma megera tão terrível como é apresentada *a priori*. Após compreendermos melhor o seu caráter, poderemos verificar se Katherine se constrói apenas pela opinião do outro ou se quebra ou corrobora os paradigmas e

padrões renascentistas que submetem a mulher a uma posição interior e subalterna na sociedade.

3.1.1 O que os outros dizem sobre a megera.

O discurso negativo sobre a personagem Katherine Minola é uma constante na obra. Desse modo, para melhor organizarmos a análise, fragmentamos esse tópico em quatro categorias: 1) o que a família diz sobre Katherine, 2) o que a sociedade (pretendentes de Bianca, vizinhos, empregados de Petruccio) diz sobre Katherine, 3) o que Petruccio diz sobre ela e 4) a inversão do discurso sobre Petruccio.

No primeiro momento, analisamos a questão do discurso familiar. Na Renascença, como já discutimos anteriormente, era uma tradição casar a filha mais velha, antes da mais nova. Se não acontecesse dessa forma, a filha mais velha não teria mais valor. A mulher era negociada abertamente entre as famílias como mercadoria (PAIVA, 2004). Na cena abaixo, percebemos que Batista, pai de Katherine, tem medo de perder o seu negócio e comenta com seu empregado Tranio sobre a possível desvalorização das filhas.

Ex.1:¹⁴Batista: (...) estou fazendo agora o papel do comediante que se arrisca loucamente num negócio desesperado.

Tranio: Era uma mercadoria abandonada que deteriorava a vosso lado. Ou ela vos trará, agora, lucro ou perecerá no mar. (II.i.324).¹⁵

Pelas falas desse trecho, percebemos que Batista assume seu papel de mercador e que vê Katherine como mercadoria velha e Tranio ressalta que esta pode dar lucro ou se perder de vez. Portanto, é interessante percebermos esse aspecto, visto que o fato de a sociedade pressionar Katherine ao casamento e considerá-la como uma mercadoria velha, já a torna uma pessoa deslocada e subjugada, o que vai determinar o seu mau comportamento perante a sociedade.

¹⁴Batista: (...) Now I play a merchant's part, and venture madly on a desperate mart.

Tranio: 'Twas a commodity lay fretting by you. 'Twill bring you gain, or perish on the seas.

¹⁵ Todas as traduções do texto de Shakespeare são de autoria de F. Medeiros e Oscar Mendes (CIVITA, 1981). Utilizamos sua tradução por acreditarmos que o vocabulário traduzido apresenta-se de modo consistente e bem trabalhado. O texto em inglês pertence à edição de Wells (1986).

Assim como Batista a considera uma mercadoria, ele usa adjetivos negativos para descrevê-la. Na primeira cena do ato II, Katherine, após bater em Bianca, ele a repreende:

Ex.2: ¹⁶Não tens vergonha, mesquinha de espírito endemoninhado? (II.i.25)

Podemos perceber, por essa fala, que não só a sociedade falava sobre Katherine, utilizando termos negativos para descrevê-la. Na sua própria casa ela é construída pelas palavras de seu pai, que a despreza. Sua exclusão por sua família, nessa perspectiva, pode ter uma influência direta no comportamento de Katherine.

Veremos agora o discurso da sociedade sobre a personagem. Na primeira cena já vemos o desprezo da sociedade em relação a Katherine.

Pelo fato de Katherine rejeitar o casamento, o que deixa sua irmã Bianca solteira, os pretendentes desta se unem para encontrar um marido para Katherine. Gremio fica espantado com a idéia de Hortensio e comenta:

Ex.3: ¹⁷Gremio: Um marido? Ou um demônio?

Hortensio: Estou dizendo um marido.

Gremio: E eu um demônio! Acreditas, Hortensio, que apesar da fortuna do pai haverá homem tão louco para procurar casamento no inferno? (...) Preferiria ser açoitado todas as manhãs na cruz (I.i.120).

Observamos, na cena inicial do primeiro ato, como Katherine era vista. Hortensio enfatiza, durante o seu diálogo com Gremio, que por um bom dinheiro ¹⁸“há no mundo bons rapazes que a aceitariam com todos os seus defeitos”. Katherine, nessa perspectiva, continua sendo vista como mercadoria. É detestada e excluída por todos, a ponto de Gremio dizer que preferia o chicote a conviver com ela. Tudo o que precisa é de um bom dinheiro para desencilhar.

¹⁶ For shame, thou hilding of a devilish spirit!

¹⁷ Gremio: A husband? A Devil!

Hortensio: I say a husband.

Gremio: I say a devil. Think'st thou, Hortensio, though her father be very rich, any man is so very a fool to be married with hell? (...) I had as leif take her dowry with this condition: to be whipped at the high cross every morning.

¹⁸ (...) there be good fellows in the world, an a man could light on them, would take her with all faults, and money enough.

Essa relação entre a mulher e o dinheiro reflete o que acontecia na sociedade Renascentista, embora ela já vinha de outras épocas e ainda continuou acontecendo por muito tempo. Todo esse jogo de interesses, apresentado ao longo da obra, parece irritar Katherine, o que acaba por realçar seu caráter revoltado e a faz ser considerada uma megera. As megeras, portanto, reagiam contra esse discurso patriarcal e não se adequavam ao sistema (PAIVA, 2004). Nessa perspectiva, os homens abominavam uma mulher que não fosse passiva e comportada.

Vejamos mais uma cena em que Hortensio oferece ajuda a Petruccio para que ele se case, pois podemos perceber claramente várias opiniões a respeito de Katherine.

Ex.4: ¹⁹Hortensio: (...) Posso arranjar-te, Petruccio, uma esposa bastante rica, formosa e educada, como convém uma dama de qualidade. Seu único defeito - e bastante grave - consiste em ser intoleravelmente brusca, irritada e voluntariosa.

(...)

Seu nome é Katherine Minola, famosa em Pádua por sua língua viperina. (...)

Grumio: Katherine, a amaldiçoada! Lindo título para uma donzela.

(...) Após a chegada de Gremio.

Gremio: (...) Ele já está ciente de todos os defeitos dela, Hortensio?

Petruccio: Sei que ela é uma insuportável faladeira. Se for só isso, senhores, não vejo perigo algum.

(...) Gremio: Mas ides fazer a corte a essa gata selvagem? (I.ii. 58)

Esses trechos resumem o que a sociedade pensa a respeito de Katherine. Podemos notar uma sequência de vários adjetivos acima (brusca, amaldiçoada, irritada, insolente, brigona, insuportável etc) em poucas falas para descrevê-la. Ao final, ela chega até a ser comparada a uma gata selvagem, um animal perigoso. No entanto, pela fala de Hortensio, temos uma breve descrição sobre a personagem em que ele nos diz que Katherine é educada e bonita como uma dama. Provavelmente Katherine sabe se portar, visto que é filha de um rico fidalgo, mas tem um comportamento subversivo ao ter a língua afiada. Isso nos ajuda a perceber que

¹⁹ Hortensio: (...) I can, Petruccio, help thee to a wife. With wealth enough, and young and beauteous, brought up as best becomes a gentlewoman. Her only fault – and that is faults enough – is that she is intolerable curst, and shrewd and froward.

(...)

Her name is Katherine Minola. Renowned in Pádua for her scolding tongue.

(...) Grumio: Katherine, the curst! A title for a maid, of all titles the worst.

(...) Gremio: Hortensio, have you told him of all her faults?

Petruccio: I know she's an irksome bawling scold. If that be all, masters, I hear no harm.

(...) Gremio: But will you woo this wildcat?

Katherine não era simplesmente uma megera com maus modos. Ao contrário, ela poderia ser uma mulher astuta que reagia diante da condição de submissão a qual é exposta.

No entanto, apesar de Petruccio ter se referido a Katherine como uma “²⁰insuportável faladeira”, seu discurso a respeito dela se apresenta de modo diferente do discurso familiar e social. Após conhecê-la, ele adota uma estratégia para lidar com ela: se ela grita e o despreza com suas palavras, ele a elogia. Ao conhecer Katherine e sua fúria, Petruccio a elogia:

Ex.5: ²¹Disseram-me que éreis brusca, indômita e desagradável. E agora vejo que eram grandes mentiras. Acho-te deliciosa, jovial, extremamente cortês. (...) Por que o mundo fala que Kate é coxa? Ó mundo caluniador! Kate é ereta e esbelta como o talo da aveleira, morena como a noz e mais doce que as amêndoas. Oh! Deixa-me ver-te andando! Anda para que eu aprecie o teu andar. Tu não és coxa! (II.i.238)

Nota-se que, nesse diálogo, Petruccio tenta mostrar-se diferente dos outros homens. Porém, ao mesmo tempo em que faz elogios a Katherine, ele a lembra de sua condição de megera e do discurso dos outros a seu respeito, para que ela não se esqueça de como é vista. Ele parece ter como intenção mostrar que é diferente dos outros e vê Katherine de outro modo. Ele usa os comentários negativos das pessoas para fingir que não partilha da mesma opinião sobre Katherine. Além disso, o que Petruccio fala de agradável sobre Katherine parece pura ironia, visto que seus comentários são repletos de metáforas que podem ser entendidas de diversas formas.

Em seu discurso, Petruccio começa a transformação de Katherine. Ele não faz nenhum comentário negativo após tentar conquistar Katherine e diz que eles dois são dois fogos violentos que consomem tudo que lhes alimenta a fúria. Ele ironicamente fala bem a seu respeito, conforme os exemplos supracitados, que sugerem ironia para descrevê-la também, mas acreditamos que, no dado contexto, o faz simplesmente por diversão. O que ele intenciona mesmo é mostrar que sabe como lidar com ela.

²⁰ an irksome brawling scold

²¹ Twas told me you were rough, and coy, and sullen. And now I find report a very liar, for thou art pleasant, gamesome, passing courteous. (...) Why does the world say that Kate doth limp? O slanderous world! Kate like the hazel twig is straight and slender, and as brown as hazel nuts, and sweeter than the kernels. (...) Oh let me see thee walk. Thou dost not halt.

Tal atitude de Petruccio pode ter duas conseqüências. Uma é que Katherine, apesar de no início reagir à sua corte, não o trata tão mal quanto os outros, somente pela falta do discurso negativo sobre ela. Ela se torna menos megera com ele do que com a sociedade. A outra é que, ao mudar o discurso, Petruccio traz o foco para ele. Ele começa a ser visto como insuportável e louco, enquanto a sociedade acha Katherine uma pessoa dócil se comparada a ele. Vejamos algumas situações esclarecedoras.

Após o casamento com Katherine, Petruccio, querendo demonstrar seu poder, diz a Katherine que eles devem partir. Katherine resiste, o que faz Petruccio simular uma cena, fingindo estar protegendo a esposa. Ele pede a seu empregado que defenda Katherine, pois estariam cercados de ladrões. A partir desse momento, as pessoas começam a vê-lo como um louco, assim como Katherine. Quando Lucentio pergunta a Bianca sua opinião sobre Katherine, após a encenação de Petruccio, esta responde:

Ex.6: ²²Bianca: É uma louca, unida a outro louco. (III.iii.116)

Muitos comentam sobre Katherine e Petruccio, após o casamento. Nota-se agora que não é somente ela a criticada. Há a dita inversão Shakespeareana, em que os personagens se revelam e assumem outros postos. Do mesmo modo, Tranio e Gremio conversam sobre eles logo após a cerimônia.

Ex.7: ²³Tranio: Ele é pior do que ela? Vamos, é impossível!

Gremio: Ora, ele é um demônio, um demônio, o próprio cão.

Tranio: Ora, ela é um demônio, um demônio, a mulher do cão.

Gremio: Nem diga isso, ela é uma ovelha, uma pomba, uma tolinha na frente dele. (III.iii.27).

Podemos ver de modo claro a mudança de foco sobre o que dizem sobre Katherine. Antes comparada a um gato selvagem, ela agora é chamada de ovelha e

²² That being mad herself she's madly mated.

²³ Tranio: Custer than she? Why, 'tis impossible.

Gremio: Why, he's a devil, a devil, a very fiend.

Tranio: Why, she's a devil, a devil, the devil's dam.

Gremio: Tut, she's a lamb, a dove, a fool to him.

pomba, por causa de Petruccio. Grumio e Curtis, empregados de Petruccio, comentam sobre os dois também, após a viagem de volta para casa.

Ex.8: ²⁴Curtis: Ela é uma megera tão terrível quanto dizem?

Grumio: Ela era, amigo Curtis, antes da nevada. Mas você sabe, o inverno amansa o homem, a mulher e a fera.

Curtis: Pelo o que ouço, ele é mais ²⁵ megera que ela. (IV.i.18)

Portanto, por esse trecho, percebemos que Petruccio havia puxado para ele as tendências negativas de Katherine, propositalmente, em especial a denominação de “megera”, utilizada mais para mulheres. A expressão “Pelo que ouço” é usada para mostrar que as pessoas já estavam falando de Petruccio. As suas ações, como bater nos empregados, insultar a todos, intimida Katherine e a sociedade. É interessante observarmos, sob essa perspectiva, que Katherine vai aos poucos se transformando pelo fato de que os outros não falam tão mal a seu respeito. A própria falta do discurso negativo, ajuda-a a descaracterizar seus ditos defeitos.

Vale realçar novamente a idéia de que as palavras são depósitos ideológicos da sociedade (BAHKTIN, 1986). Katherine não nasceu megera, ela se tornou momentaneamente, pois todo signo ideológico é criado por uma sociedade e transmitido por processos de interação da fala. Todo o conceito ideológico sobre Katherine a torna um signo ideológico, a megera, pois o próprio termo megera é ideológico. Este tem uma encarnação material e só emerge na comunicação entre a consciência de um indivíduo e seu encontro com outras consciências, ou seja, no processo de comunicação e interação social. Percebemos que Katherine é construída pelo discurso incessante dos outros. Por seu comportamento subversivo, todos a criticam, o que acaba por salientar seu caráter. Sua consciência está ligada à consciência dos outros, logo, se todos a acham desprezível, ela assim se torna, sendo de algum modo construída pela sociedade. As palavras usadas para descrevê-la eram depósitos ideológicos. Assim como uma criança negra e uma criança branca nascem iguais, sendo a sociedade o módulo que transforma as suas

²⁴ Curtis: Is she so hot a shrew as she's reported?

Grumio: She was, good Curtis, before the frost. But thou know'st, winter tames man, woman and beast.

Curtis: By the reckoning, he is more shrew than she.

²⁵ Shrew.

identidades, assim acontece com Katherine que é transformada em megera. Nessa passagem, Bakhtin nos fala sobre o signo:

Cada domínio possui seu próprio material ideológico e formula signos e símbolos que não são aplicáveis a outros domínios. O signo, então, é cuidado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra, em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica estética, científica, moral, religiosa. (BAKHTIN, 1986, p.36)

Sob esse viés, constatamos que a megera pertencia àquele domínio, no caso a Renascença Elizabethana, apesar de não ser uma figura nascida propriamente nessa época. O próprio nome megera não teria o mesmo significado nos dias atuais, pois estamos regidos por outros materiais ideológicos. O termo, de acordo com o dicionário Aurélio (FERREIRA, 1999), possui três significados: 1) Mulher de mau gênio, cruel, 2) mãe desnaturada e 3) Bruxa (sin). No contexto renascentista, provavelmente megera seria a mulher de língua afiada e de mau gênio, que insulta a todos e não se comporta como uma dama. Nos dias atuais, talvez uma megera poderia ser uma mulher cruel ou de má índole. Uma mulher que recusa o casamento e faz o que quer não é necessariamente uma megera no contexto atual, havendo a possibilidade, de acordo com a sociedade na qual se insere, de haver outros termos para designá-la.

Dessa forma podemos indagar se Katherine teria sido construída completamente pelo discurso negativo dos outros ou se ela teria sua própria subjetividade, sendo uma atriz de si mesma. Analisamos o discurso do outro para vermos se este realmente teria causado uma certa influência nas suas atitudes, pois de acordo com Bakhtin (1986) e Fiorin (2003), a palavra comporta ideologias que constroem e criam identidades e estereótipos. Já revelamos de antemão que o comportamento dessa personagem era subversivo para a época, mas intencionamos ver se o fato de haver um discurso negativo constante acaba por corroborar seu mau comportamento e observar como Katherine lida com esse discurso e o transforma. Nessa perspectiva, poderemos saber se ela quebra ou não os paradigmas da era renascentista ao se deixar construir ou não pelo discurso do outro. Para isso, faremos uma breve discussão sobre as ações da personagem e o que ela revela sobre si, numa tentativa de analisarmos se o discurso do outro condiz ou não com seu comportamento.

3.1.2. O que a megera faz.

Além da recusa ao casamento, considerada anticonvencional na Renascença, Katherine apresenta algumas atitudes subversivas em relação à sociedade em que se insere. Ilustremos algumas delas para que possamos melhor compreendê-las.

No início do ato II, há uma cena de suma importância em que Katherine bate em Bianca. No entanto, é necessário observar o que leva Katherine a tomar tal atitude. Esta amarra as mãos de Bianca para que ela responda à sua pergunta sobre por qual dos seus pretendentes ela tem mais afeição. Sua irmã responde, com um certo fingimento, que ainda não encontrou o rosto que lhe fizesse ficar apaixonada. Vejamos a cena:

Ex.9: ²⁶Katherine: Mentos, pequena. Não é Hortensio?

Bianca: Se vós o amais, irmã, juro interceder em vosso favor para que o consigais.

Katherine: Oh! Então, creio que preferis um mais rico. Gremio vos agradaria para que vos fizesse bela.

Bianca: Por causa dele tendes inveja de mim? Vamos, estás brincando e agora bem percebo que nada mais fizestes do que brincar. Peço-vos, Catarina, soltai-me as mãos.

Katherine: Se isto é uma brincadeira, o resto também era. (Bate em Bianca) (II.i.13)

A atitude de Katherine é anticonvencional, pois esta parte para a agressão física. Seu pai comenta tal feito da filha, chamando-a de “²⁷espírito endemoninhado”. No entanto, ao analisarmos tais linhas percebemos a razão pela qual Katherine bate na irmã. Bianca pergunta dissimuladamente se Katherine gosta de Hortensio, mesmo sabendo que esta despreza os homens. Depois ainda pergunta se Gremio é o motivo de sua inveja. Por esse motivo, Katherine se impacienta com a irmã e joga nela toda sua fúria. Ela sente que Bianca é a preferida (retornaremos a essa questão no tópico seguinte) e não sabe lidar com isso, pois está certa de que sua irmã é dissimulada e os outros não conseguem ver isso.

²⁶ Katherine: Minion, thou liest. Is't not Hortensio?

Bianca: If you affect him, sister, here I swear I'll plead for you myself but you shall have him.

Katherine: O then, belik you fancy riches more. You will have Gremio to keep you fair.

Bianca: Is it for him you do envy me so? Nay, then, you jest, and now I well perceive you have but jested with me all this while. I prithee, sister Kate, untie my hands.

Katherine: If that be jest, then all the rest was so. (strikes her)

²⁷ Devilish spirit.

Vejamos um outro exemplo que revela suas atitudes de megera. Hortensio e Lucentio se vestem de professores para ensinar às filhas de Batista, apesar de que este o havia contratado a princípio somente para Bianca. Katherine, ainda irritada com a briga que teve com sua irmã e a discussão com seu pai, desconta no falso professor de música (Hortensio) toda sua ira e assume mais uma vez o papel da megera. Hortensio sai de uma sala com a cabeça quebrada e Batista pergunta se Katherine tem talento para música. Hortensio responde:

Ex.10: ²⁸Acho que ela se mostrará melhor como soldado. O ferro pode resistir melhor com ela, mas não os alaúdes.

(...)

Foi ela quem quebrou o alaúde em mim. Eu lhe dizia simplesmente que estava enganada nas notas, e segurei-lhe a mão para retificar-lhe o dedilhado, quando, com um movimento de impaciência diabólica, me disse: “Chamais isso de notas? Pois tocai-as então.” E, com essas palavras, bateu-me com tanta força que o instrumento me atravessou a cabeça. E eu fiquei perplexo (...) enquanto ela me chamava de velhaco arranhador, músico fracassado e de vinte outros nomes injuriosos, como se tivesse estudado uma lição para melhor insultar-me. (II.i.145)

Por meio da descrição acima, percebemos o caráter mais indomável de Katherine. Além de quebrar o instrumento na cabeça do professor, ela ainda o insulta. É interessante observarmos que ela também usa o mesmo artifício utilizado pela sociedade contra ela: as injúrias. Segundo Hortensio, mais de vinte nomes injuriosos foram proferidos por ela. Essa é a característica que a revela como uma mulher de língua afiada, como veremos posteriormente. Katherine age dessa forma também porque conscientemente ela desempenha o papel que a sociedade a deu: o de megera. Analisemos como ela se comporta perante Petruccio, que no caso tem um discurso diferente a seu respeito.

Na cena em que Katherine e Petruccio se encontram pela primeira vez, os dois trocam farpas. Petruccio é esbofeteado por Katherine, que o desafia:

Ex.11: ²⁹Petruccio: (...) Ora, vinde aqui. Sou um cavalheiro, bondosa Kate.

²⁸ I think she'll sooner prove a soldier. Iron may hold with her, but never lutes.

(...)

She hath broke the lute to me. I did but tell her she mistook her frets, and bowed her hand to teach her fingering, when, with a most impatient devilish spirit, “Frets, call you these? Quoth she, “I’ll fume with them”. And with that word she struck me on the head, and through the instrument my pate made way, and there I stood amazed for a while (...) while she did call me rascal, fiddler, and twangling jack, with twenty such vile terms, as she had studied to misuse me so.

Katherine: Vou então experimentar. (Bate nele)

Petruccio: Juro que vos esmurrarei, se baterdes de novo.

Katherine: E perderíeis as armas de cavalheiro. Se me baterdes, não sois cavalheiro, e se não sois cavalheiro, não precisais de armas. (II.i.217)

Katherine ainda revela-se astuciosa nessa passagem, pois ela é quem dá a fórmula para que Petruccio ganhe a sua confiança: o cavalheirismo. Brilhantemente, ela sugere que Petruccio é quem deve se adaptar aos seus preceitos e não o contrário. Petruccio, de certo modo, acata essa sugestão de Katherine. Acreditamos que seria inadmissível para um homem ser esbofeteado por uma dama naquela época, em que havia leis que permitiam os homens o direito de bater nas suas mulheres e empregados (MARTINS, 2002). Katherine sabe que Petruccio poderia revidar também, mas não se intimida. Petruccio, por mais grosso e impertinente que parecia ser, não revida o ato, provavelmente por Katherine tê-lo desarmado com suas palavras. Ele bate nos empregados, mas não nela. Além disso, ele quer mostrar-se diferente dos outros homens, o que já vimos anteriormente.

Todavia, nota-se que, mesmo com o tapa de Katherine em Petruccio, que tal ato não toma proporções tão grandes quanto a surra em Bianca e Hortensio. Existe entre os dois o diálogo, a troca de discurso. Dessa forma, podemos perceber que, pelo fato de Petruccio não insultá-la nem agir de modo hostil para com ela, Katherine não age tanto como uma megera. Somente em mais uma cena vemos Katherine agindo como tal: quando ela bate no empregado de Petruccio. Entretanto, ela o faz pelo fato de que o empregado não lhe dá comida, visto que ele obedecia às ordens do seu patrão de mantê-la em jejum. Atitude explicável visto que esta passara fome.

No entanto, não podemos falar das atitudes de Katherine sem ressaltarmos mais uma vez o papel de Petruccio. Vimos no item anterior que este havia revertido o discurso de Katherine sobre ele. De igual modo, Petruccio desempenha o papel de “megera” bem mais que sua esposa em suas ações. Ele afronta a sociedade bem mais do que ela. Este chega ao casamento horivelmente trajado e com o cavalo infectado, o que faz Batista pedir que troque o seu traje, tendo a recusa deste. Gremio descreve a cena da igreja, durante o casamento:

²⁹ Petruccio: Nay, come again, Kate, I am a gentleman.

Katherine: That I'll try. (strikes him)

Petruccio: I swear I'll cuff you if you strike again.

Katherine: So may you lose your arms. If you strike me you are no gentleman, and if no gentleman, why then, no arms.

Ex.12: ³⁰Gremio: (...) Quando o padre perguntou se aceitava Katherine como esposa, ele gritou: “Sim, pelas chagas do Diabo!”. E começou a praguejar tão alto que o padre, espantado, deixou cair o livro. Quando curvou-se para apanhá-lo, o louco do noivo lhe deu um sopapo tão grande que foi ao chão padre e livro, livro e padre, e ele ainda gritou: “Agora que os levante, quem tiver coragem.

(...)

(...) Quando a cerimônia terminou, ele pediu vinho: “À saúde de todos”, gritou ele. (...) Bebeu um golão do moscatel e atirou o resto na cara do sacristão pela simples razão de que sua barba rala parecia tão seca que implorava um trago. Depois segurou a mulher pelo cangote e beijou-lhe os lábios tão fortemente que, ao separarem, o estalo ecoou em toda a igreja. (...) (III:iii:31) ³¹

Há nessas linhas um exemplo da inversão shakespeareana, em que personagens trocam de papéis. Tais ações de Petruccio refletem na personalidade de Katherine, visto que todos poderiam esperar que ela se comportasse de tal forma. Entretanto, Katherine não age nenhuma vez como uma megera durante o casamento. Ela até chora quando Petruccio se atrasa, mas nada faz. Assim como Petruccio havia invertido o discurso de Katherine sobre ele, é também através de suas ações que ele mostra que ele era pior que Katherine, como dizia Gremio, ³²“ela é uma ovelha, uma pomba, uma tolinha na frente dele” (Ex.7). Petruccio já era grosseiro, mas ele enfatiza suas ações para que Katherine vá mudando aos poucos. Esta, intimidada pelas ações do louco marido, começa a se comportar” e agir como uma dama, defendendo os empregados de Petruccio, por exemplo. Quando este os bate, acusando-os, ela os defende piedosamente, mas não para afrontá-lo, mas por justiça. Isso significa que Katherine não era tão megera como supunha a sociedade local, mas agia daquela forma para afrontar a sociedade e a família. Contudo, ela sabe ter bons modos perante a sociedade quando há uma real necessidade.

Nessa perspectiva, vemos que Katherine age a princípio como uma mulher que não seguia os paradigmas sociais, visto que naquela sociedade uma mulher de

³⁰ Gremio: (...) when the priest should ask if Katherine should be his wife, “Ay, by Gog’s woun’s”, quoth he, and swore so loud that all amazed the priest let fall the book, and as he stopped again to take it up, this mad-brained bridegroom took him such a cuff that fell down priest, and book, and book, and priest. ‘Now take them up’, quoth he, ‘if any list’.

(...)

(...) After many ceremonies done he calls for wine. ‘A health’, quoth he (...) Quaffed off the muscatel and threw the sops all in the sexton’s face, having no other reason but that his beard grew thin and hungerly and seemed to ask him sops as he was drinking. This done, he took the bride about the neck and kissed her lips with such a clamorous smack that at the parting all the church did echo. (...)

³¹ Tradução de Millor Fernandes.

³² she’s a lamb, a dove, a fool to him.

língua afiada, grosseira e agressiva era vista como megera. No entanto, faz-se necessário ver porque ela age assim. Na nossa visão, pensamos ser por conta do seu relacionamento com sua família e com Petruccio. Podemos perceber também que o que a sociedade diz sobre ela não condiz necessariamente com sua natureza, apesar de seu comportamento ser por vezes agressivo, visto que há razões para que Katherine aja daquela forma. Não há, portanto, muitos indícios da personagem que faça jus a tantos adjetivos negativos, pelo menos sob o nosso olhar. Tais ações simplesmente nos ajudam a perceber que ela é muitas vezes construída pelo discurso dos outros, o que a faz agir dessa forma e, em algumas vezes, se corroborar os preceitos ideológicos formados sobre ela.

Entretanto, precisamos ver o que a personagem revela sobre si, para constataremos se ela, pelo seu discurso, quebra ou condiz com os parâmetros sociais. Somente suas ações não são suficientes para termos essa resposta. Em seu discurso, Katherine revela bem mais sobre si.

3.1.3. O que a megera revela sobre si.

Existem, no romance, vários meios pelos quais a personagem se revela. O próprio narrador (em terceira pessoa), nesse contexto, define sua personagem. Ele a expõe por seus pensamentos, sonhos, devaneios, desejos e sentimentos mais íntimos. A personagem não precisa dizer nada. Nós sabemos o que pensa e como se sente.

É certo que o teatro não conta com recursos narrativos tão fortes quanto os do romance. Entretanto, ele também apresenta os seus: apartes, monólogos, e, muitas vezes, uma personagem que sirva de confidente, para que a outra revele mais sobre si mesma (MOISÉS, 1976). Na obra *A Megera Domada*, Shakespeare cria a personagem Katherine como uma moça solitária. Em outras obras shakespearianas, todas as personagens femininas têm uma amiga ou ama e confidente. Pórcia, em *o Mercador de Veneza*, tem Nerissa. Hero sempre é acompanhada por Beatrice, em *Muito Barulho por Nada*. Julieta, em *Romeu e Julieta*, tem sua ama. Desdemona, em *Othelo*, tem Emília, e assim por diante. Quanto a Katherine, esta está completamente deslocada da sociedade e de sua família e é isso que Shakespeare intenciona mostrar, para que entendamos melhor o seu comportamento. Sua relação com Bianca não é boa e nem com seu pai, que

mostra preferência explícita pela mais nova. Não existem nem monólogos nem apartes e nem confidentes na obra.

Nesse sentido, Katherine revela-se por suas ações e principalmente por suas falas. Isso implica que, por meio delas, poderemos entender a realidade da personagem, seus sentimentos de afeição, angústia, medo etc. As ações, como analisamos, muitas vezes são apenas reflexos do discurso negativo do outro sobre Katherine. Nessa perspectiva, acreditamos que, ao analisar em algumas cenas o discurso da personagem, teríamos mais embasamento para conferir se esta apresenta sua subjetividade, algo negado à mulher há séculos atrás (TOURAINÉ, 2007), ou se deixa ser construída apenas pelo discurso do outro.

Selecionamos alguns trechos dessas falas, que nos mostram um pouco mais sobre Katherine. Começamos pela questão do relacionamento familiar. Nas duas cenas abaixo, Katherine encontra-se revoltada com a preferência explícita do pai pela irmã mais nova. Na primeira cena, Batista se desfaz dos pretendentes, ao afirmar que não podia casar a filha mais nova sem que a mais velha o fizesse. Ele justifica-se para Bianca e declara o seu amor, o que faz Katherine se revoltar e revelar seu ciúme.

Ex.13: ³³Batista: (...) Bianca, para dentro. E não fique aborrecida com minha decisão, pois nunca deixarei de te amar, minha filha.

Katherine: Que linda boneca! É só enfiar-lhe um dedo no olho e deixará de ser tão delicada. (I.i.75)

De igual modo, em outra cena, Katherine mostra sua revolta, após ter sido chamada de “³⁴espírito endemoninhado” por seu pai, por ter batido em Bianca.

Ex.14: ³⁵Como? Não podeis suportar-me? Agora eu vejo. Ela é vosso tesouro. Deve arranjar um marido. ³⁶Pois eu dançarei descalça no dia do casamento dela e, pelo seu amor por ela, levarei macacos para o inferno. Não faleis comigo. Vou trancar-me e chorar até que encontre uma ocasião para vingar-me. (II.i.31)

³³ Batista: (...) Bianca, get you in. Ad let it not displease thee, good Bianca. For I will love thee ne'er the less.

Katherine: A pretty peat! It is best put a finger in the eye, an she knew why.

³⁴ Devilish spirit.

³⁵ What? Will you not suffer me? Nay, now I see. She is your treasure, she must have a husband. I must dance barefoot on her wedding day, and for your love to her lead apes in hell. Talk not to me. I will go sit and weep till I can find occasion of revenge.

³⁶ As irmãs mais velhas e solteiras dançavam descalças no casamento da mais moça. As solteironas levavam macacos para o inferno por não terem tido filhos para educar. (CIVITA, 1979, p. 404)

Notamos, por essa declaração, que Katherine se nega a casar como forma de insulto à irmã, pois tem seu orgulho ferido. Toda a sua ação de recusa anterior se explica por essa cena. Ela se sente injustiçada, de modo que a única coisa que pode fazer é chorar por conta de seu orgulho. Como já havíamos mencionado, Katherine é solitária. E sua característica de megera afasta seus possíveis pretendentes. Entretanto, por mais megera que ela seja, não se pode inferir que ela queria ser rejeitada. Além disso, podemos perceber no seu discurso uma heterogeneidade, uma relação dialógica à medida que ela cita o discurso do outro, ao dizer que vai levar macacos para o inferno, o que era uma crença renascentista.

Tais vozes criavam nessa crença um temor para as mulheres, para que essas se sujeitassem a casar. Por mais que Katherine rejeitasse o casamento, o fato de ela citar tal voz significa que esta causa algum tipo de efeito nela (medo, insegurança etc), o que nos mostra que ela muitas vezes é influenciada pelo discurso dos outros.

Além dessa rejeição por parte da família, podemos notar, em outra cena, a rejeição por parte da própria sociedade. Seu pai, Batista, oferece a mão de sua filha Katherine aos pretendentes de Bianca. Katherine, com visível embaraço, reclama ao pai:

Ex.15: ³⁷Katherine: Eu pergunto, senhor. É seu intuito transformar-me em brinquedo desses pretendentes?

Hortensio: Pretendentes? O que queres dizer? Não há pretendentes para vós, enquanto não fordes mais amável e dócil.

Katherine: Lhe garanto, senhor, não precisa ter medo, pois não está nem a meio caminho do meu coração. Mas se estivesse meu cuidado maior seria pentear vossa cabeça com uma tripeça, borrar-vos a cara e tratar-vos como idiota. (I.i.57)

Essa é a cena inicial em que Katherine revela, por suas palavras, seu caráter de megera, uma mulher impertinente e de língua afiada. Contudo, também percebemos, pela fala de Hortensio, que Katherine sente o desprezo deste e de

³⁷Katherine: I pray you, sir, is it your will to make a stale of me amongst these mates?

Hortensio: 'Mates', maid? How mean you that? No mates for you, unless you were of gentler, milder mould.

Katherine: I'faith, sir, you shall never need to fear. Iwis it is not half-way to her heart. Buit if it were, Doubt not her care should be to comb your noddle with a three-legged stool, and paint your face, and use you like a fool.

todos, retribuindo-lhes com injúrias. Ele a destrata na frente de todos ao afirmar “Pretendentes? O que queres dizer?”, para ressaltar que nenhum homem sequer queria cortejá-la. Desse modo, podemos inferir que ela se comportava de tal forma porque se sentia rejeitada.

Katherine desempenha com a sociedade e, inicialmente, com Petruccio o papel da megera dado pelos outros. Todavia, percebemos que esse seu comportamento vai mudando e começamos a ver uma outra Katherine.

O ato III, cena II, marca uma intrigante mudança no comportamento de Katherine. No dia do seu casamento, o noivo se atrasa. Katherine, surpreendentemente, mostra o pavor de ser abandonada no altar. Seu pai, Batista, pergunta a Lucentio o que ele acha da afronta que todos estão passando. Katherine, revoltada, responde:

Ex.16: ³⁸Sou eu a afrontada. Coagida a conceder minha mão, apesar de meu coração, a um louco grosseiro, mal-humorado que, (...) afirm de se passar por um homem simpático, faria corte a mil mulheres, fixaria a data do casamento, reuniria amigos e proclamaria os banhos (...). Agora o mundo apontará a pobre Katherine e dirá: “Olhai! Ali vai a mulher do louco Petruccio; se lhe convier, voltará para casar-se com ela”.

(...)

Quem dera que Katherine nunca o tivesse visto. [sai chorando]. (III.ii.8)

Katherine apresenta fragilidade nessa cena. Primeiramente ela explicita o pavor do abandono porque está preocupada com o que os outros dirão. Se Katherine fosse realmente uma megera como dizem e simplesmente não se importasse com a opinião da sociedade ao seu respeito, ser abandonada no altar não teria importância para ela. No entanto, tal preocupação ajuda-nos a desmascarar que o comentário dos outros afeta Katherine de algum modo. Se lhe dizem injúrias, por exemplo, ela no fundo se frustra com isso e muitas vezes incorpora esse discurso negativo.

Não só Katherine se preocupa com a sociedade, mas também com a ausência de Petruccio. Se ela fosse tudo aquilo que dizem dela, tal situação lhe

³⁸ No shame but mine. I must forsooth be forced to give my hand opposed against my heart unto a mad-brain rudesby full of spleen. (...) And to be noted for a merry man he'll woo a thousand, 'point the day of marriage, make friends, invite them, and proclaim the banns. (...) Now must the world point at poor Katherine and say 'Lo, there is mad Petruccio's wife, if it would please him come and marry her'. (...)

Would Katherine had never seen him, though.

seria perfeita. Ela não se casaria e ainda insultaria a todos, desempenhando brilhantemente seu papel de megera. No entanto, ela nos mostra uma intensa fragilidade com as palavras “quem dera que Katherine nunca o tivesse visto”. Se esta prefere não ter visto Petruccio, isso nos dá a entender que este, de alguma forma, causou algum efeito sobre ela. Mais uma vez, se ela realmente não se importasse com homem algum e não quisesse se casar, o fato de Petruccio não comparecer à cerimônia seria um alívio para Katherine, não motivo para choro e vergonha. Tal revelação é um forte contraste com o que é dito de início sobre ela pelo discurso negativo da sociedade.

Como analisamos, ela demonstra seu primeiro momento de fragilidade, mas revela que não é facilmente manipulada. Após o casamento, Petruccio se nega a ficar para o banquete de núpcias e Katherine implora para que fique. Ao ver que seu apelo não tem resultado, ela afirma ainda de modo seguro e decidido:

Ex.17: ³⁹Pois, então, faze o que quiseres. Hoje, não partirei, não; nem amanhã, até que tenha vontade. A porta está aberta, senhor. Ali está vosso caminho. Podeis ir a trote, enquanto vossas botas estiverem novas. Quanto a mim, só sairei daqui quando me convier. Parece que sereis um marido bem grosseiro, já que assim começais tão francamente.

(...)

Senhores, vamos ao banquete nupcial. Vejo que uma mulher se arrisca a ficar louca, se não tiver gênio para resistir. (III.iii.80)

Notamos que há um princípio de discurso ⁴⁰feminista na fala de Katherine, à medida que esse discurso bate de frente com as idéias misóginas da época, em que a mulher deveria ser submissa e obedecer ao marido. A personagem mostra resistência e vontade própria, mas em nenhum momento usa palavras ofensivas ou termos tão negativos quanto os referidos a ela. Sutilmente ela ainda critica o modo

³⁹ Nay, then,
Do what thou canst, I will not go to-day;
No, nor to-morrow, not till I please myself.
The door is open, sir; there lies your way;
You may be jogging whiles your boots are green;
For me, I'll not be gone till I please myself:
'Tis like you'll prove a jolly surly groom,
That take it on you at the first so roundly.

⁴⁰ Quando usamos o termo feminista no presente trabalho, compactuamos com a visão de Alves (2003, p.9), que afirma que o que se refere a “feminista” não necessariamente se relaciona com movimento político e/ou social, mas se revela também na esfera doméstica e trabalho, onde as mulheres buscam recriar as relações interpessoais sob um prisma em que seus aspectos femininos não sejam desvalorizados.

como o marido age, dando, mais uma vez, a forma para o seu comportamento, assim como ela o ensinou a agir como cavalheiro. Katherine revela traços do seu caráter que incomodam a sociedade. Esses traços não condizem com termos dados a seu respeito, como “espírito endemoninhado”, “gata selvagem” ou o próprio “demônio”. Mas podemos perceber que o que realmente incomoda a sociedade é seu espírito aguerrido. Como já foi dito, a mulher ideal na Renascença era calada e passiva (PAIVA, 2002).

Apesar desse comportamento, após o casamento, Katherine se revela como uma mulher complacente e sensata. Após ela e seu marido chegarem em casa, depois do casamento, Petruccio, para intimidá-la, começa a gritar com seus empregados. Quando este pede água para sua esposa, um deles a traz e a derrama sem querer. Petruccio furiosamente bate no empregado e Katherine intercede a seu favor:

Ex.18: ⁴¹Paciência, por favor. Foi sem querer. (IV.i.42)

Percebe-se, por essas linhas, que Katherine apresenta um caráter complacente e generoso. Tal atitude impulsiva indica piedade para com os fracos, o que contrasta completamente com o que diziam sobre ela. Em momento algum, ela não tem vergonha de pedir a Petruccio por calma, deixando o orgulho de lado para satisfazer somente seu senso de justiça.

No entanto, apesar de mostrar seu lado generoso quando se casam, Katherine ainda resiste um pouco em relação a Petruccio. Quando seu marido contrata um alfaiate para vesti-la, Katherine escolhe um chapéu o qual Petruccio diz não gostar. Ela faz, sem muita irritação e impaciência, um pequeno discurso sobre o porquê de ela ter direito a suas próprias escolhas. Vejamos seu argumento por causa do chapéu:

Ex.19: ⁴²Petruccio: (...) É um caramujo, uma casca de noz, um brinquedo, um tijolo, um gorro de criança. Fora com isso, me mostra um maior.

⁴¹ Patience, I pray you, 'twas a fault unwilling.

⁴² Petruccio: (...) Why, 'tis a cockle or a walnut-shell. A knack, a toy, a trick, a baby's cap. Away with it! Come, let me have a bigger.
Katherine: I'll have no bigger. This doth fit the time and gentlewomen wear such caps as these.
Petruccio: When you are gentle you shall have one, too, and not until then.
(...)

Katherine: Eu não quero um maior. Este está na moda e assim estão usando as damas elegantes.

Petruccio: Quando fordes delicada, tereis um igual, mas, não antes.

(...)

Katherine: Sabei, senhor, se posso ter a liberdade de falar e quero falar, pois não sou criança, nem bebê. Pessoas melhores que vós agüentaram a minha franqueza, e se não quiserdes suportá-la, é melhor que fecheis os ouvidos. Minha língua exprimirá o ressentimento de meu coração ou, se ou prendesse, meu peito arrebataria e, antes que isto suceda, quero ser livre e falar como quiser.

Petruccio: Como! Estás dizendo a verdade. Este gorro é horrível, uma crosta de creme, uma quinquilharia, uma torta de seda. Gosto tanto de ti que não posso ver-te com isto.

Katherine: Gostes ou não de mim, eu gosto do gorro e ficarei com este ou nenhum outro.

Petruccio: Teu vestido? Ah! Sim. Vinde, alfaiate. Deixai-nos vê-lo. (...) (IV.iii.73)

Mais uma vez, nessa passagem, Katherine demonstra que sabe lutar pelos seus direitos sem ter que agir de modo grosseiro, como fazia com a sociedade. Ela simplesmente quer ter o direito de dizer o que pensa. É interessante ver que as falas de Katherine de certo modo afetam Petruccio. Este tenta dissimular a situação, dizendo que Katherine também não havia gostado do chapéu. Quando ela decididamente diz aquele era sua escolha, Petruccio muda de assunto e pede ao alfaiate para ver o vestido. E a discussão em torno do chapéu termina. Possivelmente, Petruccio recua ao ver Katherine se apropriar de um discurso seu, no qual ele afirma que vai casar com ela: “⁴³Queira ou não, eu vou casar com você (Ex.20)”. E Katherine diz que ele gostando ou não, querendo ou não, ela fica com o chapéu. Ela revela autoridade e personalidade própria, de modo que seu marido se desarticula, não sabendo lidar com isso. Teria Katherine vencido uma pequena batalha? A disputa entre os dois personagens apenas começara.

Entretanto, Katherine vai percebendo ao longo do tempo que precisa dissimular seu comportamento e fingir-se de domada. Se ela resiste toda hora, não consegue o que quer. Não que estivesse domada, mas ela faz o que Petruccio quer, fazendo-o pensar que a domina. Numa cena representativa, quando o casal está na estrada de volta para casa de Batista para o casamento de Bianca, Katherine faz

Katherine: Why, sir, I trust I may have leave to speak, and speak I will. I am no child, no babe. You betters have endured me say my mind, and if you cannot, best you stop your ears. My tongue will tell the anger of my heart, or else my heart concealing it will break, and rather than it shall I will be free even to the uttermost as I please in words.

Petruccio: Why, thou sayst true. It is a paltry cap, a curd-muffin, a bauble, a silken pie. I love thee well in that thou lik'st it not.

Katherine: Love me or not, I like the cap and it I will have, or I will have none.

Petruccio: Thy gown? Why, ay. Come, tailor, let us see't.

⁴³ Will you, nill you, I will marry you.

tudo para agradar Petruccio. Este chama o sol de lua e Katherine a princípio o corrige. Petruccio diz que se não concordar com ele, nunca chegará à casa de seu pai. Katherine, a partir desse momento, começa a ter um comportamento dissimulado:

Ex.21: ⁴⁴Prossigamos o nosso caminho, por favor, já que viemos de tão longe. Que seja a lua ou o sol, ou o que desejardes. Se quiseres chamar uma lamparina de sol, juro que será para mim. (IV.V.12)

Seu posicionamento nessa cena entra em contradição com o primeiro discurso que fez, por causa do chapéu, ao dizer que sempre iria expressar o que seu coração estava sentindo. Todavia, Katherine percebe que, ao agir dessa forma, contrariando o marido, dificilmente vai conseguir o que quer. Ela quer ir ao casamento de Bianca, mas se não concorda com Petruccio, sabe que lá não chega. A solução é dissimular e fingir-se de domada.

O ápice dessa dissimulação ocorre ao fim da peça, após o casal chegar ao banquete do casamento de Bianca. Hortensio esposara uma viúva, ao nosso ver, de caráter bem mais agressivo que o de Katherine. Enquanto todos jantavam, esta ironiza Petruccio, que brinca dizendo que Hortensio casou com uma mulher bem difícil. A viúva responde ironicamente a Petruccio e Katherine conversa com ela:

Ex.22: ⁴⁵Katherine: “Quem é tonto pensa que o mundo gira ao redor”? Gostaria que me explicásseis o que entendeis por essas palavras.

Viúva: Vosso marido, importunado por uma megera, mede as penas de meu marido pelas suas. Agora sabeis o que quero dizer.

Katherine: Uma opinião bem baixa.

Viúva: Isto mesmo, referia-me a vós. (V.ii.28)

Nota-se que Katherine não gosta de ser alvo de críticas e o comentário da viúva reflete no seu discurso final. Tal comportamento nos deixa mais claro que ela se preocupa com a sociedade, não sendo aquela megera tão terrível quanto dizem.

⁴⁴ Forward, I pray, since we have come so far, and be it moon or sun or what you please, and if you please call it a rush-candle henceforth I vow it shall be so for me.

⁴⁵ Katherine: ‘He that is giddy thinks the world turns round’ – I pray you tell me what you mean by that. Widow: Your husband, being troubled with a shrew, measures my husband’s sorrow by his woe. And now you know my meaning. Katherine: A very mean meaning. Widow: Right, I mean you.

A viúva, nessa perspectiva, mostra-se mais megera que Katherine, assim como Bianca, que, após o casamento, mostra que não é tão inocente e submissa como parecia. Após Gremio comentar que todos estão trocando boas cabeçadas, Bianca sutilmente critica:

Ex.23: ⁴⁶Bianca: Cabeça e marrada! Uma pessoa de réplica pronta diria que, para dar marradas, é preciso, como vós, possuir cornos.

Vicentio: Sim, senhora recém-casada, isto vos fez acordar?

Bianca: Sim, mas não me inquietou. Assim, vou dormir de novo. (V.ii.42)

Selecionamos esse trecho apenas com o intuito de mostrar, ao final da obra, outro exemplo de inversão shakespeareana. Bianca era sempre vista em oposição a Katherine, mas percebemos por essa fala que ela não era tão inocente assim. Ela fingia ser uma mulher totalmente passiva para conseguir seu objetivo: casar-se. Tal aspecto é importante para que nós espectadores/ leitores possamos perceber a sutileza de Shakespeare ao sugerir a verdadeira realidade das pessoas e as máscaras sociais. No caso, a máscara que cai é justamente a de Bianca, tão desejada pelos pretendentes e querida por seu pai.

Toda a discussão termina, entre os homens, com uma aposta: qual das três mulheres, Katherine, Bianca ou a viúva, era a mais obediente. As três saem e os maridos pedem que Biondello vá chamá-las, dizendo que estes as ordenam que venham a seu encontro. Bianca recusa-se a vir, dizendo estar ocupada. A viúva faz o mesmo, dizendo ao marido que vá encontrá-la se a ele convier. E por fim, Katherine obedece e vem de encontro ao marido.

Katherine faz um discurso aconselhando as mulheres a obedecerem a seus maridos. Seu discurso é heterogêneo no sentido de que traz outras vozes nele. No presente caso, a personagem fala como se estivesse no lugar do outro, naquela sociedade patriarcal e misógina que tem sua opinião formada sobre o papel da mulher em relação a seu marido. Ela sabe exatamente o que dizer e como dizer, provando que sabia manipular para sobreviver naquele contexto sem abrir mão de seus princípios. Selecionamos alguns trechos para discutirmos.

⁴⁶ Bianca: Head and butt? Na hasty-witted body would say your head and butt were head and horn.
 Vicentio: ay, mistress bride, hath that awakened you?
 Bianca: Ay, but not frightened me, therefore I'll sleep again.

Ex.24: ⁴⁷Teu marido é teu senhor, tua vida, teu guardião, tua cabeça, teu soberano; é quem cuida de ti, quem se ocupa de teu bem-estar. É ele que submete seu corpo aos trabalhos rudes, tanto na terra como no mar. De noite, vela no meio da tempestade; de dia, no meio do frio, enquanto tu dormes calidamente em casa, segura e salva. (V.ii.151)

Nesse trecho de seu discurso, a personagem enaltece o valor do marido. Entretanto, percebe-se que Katherine satiriza Petruccio nessa passagem, ao dizer que a mulher fica aquecida e protegida em casa, enquanto o marido trabalha penosamente. A maioria dos que estavam presentes não sabia das grosserias de Petruccio para com Katherine assim que se casaram, como o fato de ele não a ter deixado dormir, descansar e alimentar-se. Além disso, Katherine sofreu o frio junto com Petruccio, na viagem de volta para casa. Katherine brilhantemente se põe no lugar do outro, que fala para Petruccio qual era o papel do homem na sociedade. A seguir Katherine continua:

Ex.25: ⁴⁸(...) Só implora de ti o tributo do amor, da doce e fiel obediência: paga bem pequena para tão grande dívida. (...) (V.ii.157)

A personagem continua ironizando, ao falar de dívida. Diz que a mulher paga muito pouco pelo esforço do homem. É importante lembrar que Petruccio, assim como os outros homens da época, negociam abertamente a mulher como mercadoria, pois querem casar com elas pela fortuna. No caso do casal principal da obra, Petruccio foi quem ganhou com o casamento, não Katherine. Isso nos dá a entender que ele é quem estaria em dívida com ela.

Ex.26: ⁴⁹Causa-me vergonha ver as mulheres declararem, ingênuas, a guerra, quando deveriam implorar a paz; pretenderem o mando, a supremacia e o domínio estando a servir, amar e obedecer.

⁴⁷ Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,
And for thy maintenance commits his body
To painful labor both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Whilst thou liest warm at home, secure and safe,

⁴⁸ And craves no other tribute at thy hands
But love, fair looks, and true obedience,
Too little payment for so great a debt.

⁴⁹ I am ashamed that women are so simple
To offer war where they should kneel for peace,
Or seek for fule, supremacy, and sway
When they are bound to serve, love, and obey.

Nossos corpos são tão delicados, frágeis e tenros, impróprios para as fadigas e agitações do mundo (...). (V.ii.166)

Katherine, mais uma vez, reforça a condição que a mulher deve ser tratada, ao dizer que seus corpos não estão preparados para a fadiga. Isto contrasta com as atitudes do seu marido, que a deixou cansada. Contudo, Katherine também revela sua fragilidade:

Ex.27: ⁵⁰Também já tive um gênio difícil, um coração ruim. E mais razão talvez para revidar palavra por palavra, ofensa por ofensa. Percebo hoje que nossas lanças são de palha. Nossa força é fraqueza, nossa fraqueza, sem remédio. E quanto mais queremos ser, menos somos. (V.ii.175)

Nessa passagem, Katherine parece mais sincera, visto que o que diz realmente é verdade. Ela desabafa ao afirmar que as suas “lanças” são na verdade de palha. No fundo a personagem sabe que não adianta a mulher ser tão voluntariosa, pois a sociedade patriarcal não a permite ser assim. Podemos inferir que Katherine não estava dominada. Ela aprendera a lidar com Petruccio. Para conseguir o que queria bastava ser dócil, amável e em tudo concordar com ele. É essa a mensagem que no fundo ela tenta deixar para as mulheres, pois a única saída é fingir obedecer.

Nessa perspectiva, apesar do discurso final, em que muitos estudiosos, de acordo com Saccio (1984), já se referiram como o ponto de derrota de Katherine, observa-se que Katherine sabe muito bem diferenciar o papel da mulher na sociedade e dentro do lar. Entendemos que o comportamento dela no final da peça não necessariamente condiz com o que acontece no seu lar. Katherine brilhantemente ilude a todos e, desde o princípio, não corresponde às expectativas sociais de ser uma mulher passiva e obediente. Ela contraria a família ao recusar se casar e continua fazendo isso até o fim da peça. Depois de ter aprendido a lição, ao saber como lidar com Petruccio para que tenha o que quer, Katherine opõe-se mais uma vez à sociedade no seu discurso final. Quando os homens fazem a aposta para

Why are our bodies soft and weak and smooth,
Unapt to toil and trouble in the world
⁵⁰ My mind hath been as big as one of yours,
My heart as great, my reason happily more,
To bandy word for word and frown for frown;
But now I see our lances are but straws,
Our strength as weak, our weakness past compare,
That seeming to be most which we indeed least are.

saber qual das mulheres era a mais obediente, eles têm certeza de que Katherine não seria a vencedora. Desse modo, as expectativas se revertem: todos querem que ela seja a megera para que Petruccio perca a aposta. Obviamente Katherine não seria tola de fazer o que a sociedade quer e faz um discurso (cheio de ironias) aconselhando a mulher a como se comportar perante o marido.

Katherine, por meio desse discurso, não deve ser compreendida como uma mulher vencida pela sociedade machista. Acreditamos que Shakespeare intenciona, desde o princípio, mostrar como a sociedade pode precipitar-se com julgamentos. E todos julgam Katherine. No primeiro ato, como vimos, mal temos chance de analisarmos o caráter de Katherine, pois nossa opinião acaba sendo formada pela opinião do outro. À medida que a peça vai se estendendo, vemos uma megera mais humana, um tanto imatura, que se revolta por infantilidade, assim como uma criança que tem ciúmes do pai com a irmã. Uma megera que chora ao ver que o noivo pode tê-la abandonado e se preocupa com o que vão dizer sobre ela. Uma megera que defende os empregados das maluquices do seu marido, não para irritá-lo, mas por senso de justiça.

Nessa perspectiva, percebemos que Shakespeare constrói Katherine Minola transitando numa zona limiar entre dois discursos, o feminista e o patriarcal, o que a torna um “contraponto ideológico” (MUSSALIN, 2001, p.123), que seria um sujeito inserido no meio de dois discursos opostos. Shakespeare pode ser considerado, nessa perspectiva, um dos representantes das primeiras vozes antimisóginas da Renascença, visto que sua temática contraria os paradigmas sociais da época no que diz respeito ao papel social da mulher. Por vezes, Katherine assume o papel de megera dado à sociedade, mas ela também reage a esse papel. Quando Katherine quebra o instrumento na cabeça de Hortensio, por exemplo, e o insulta com “vinte nomes injuriosos”, ela aceita a condição de megera que a sociedade lhe atribui. A sociedade pode chamá-la de “megera”, mas se ela assume tal posto é porque é construída pelo discurso do outro. Como afirma Fiorin (2003, p.55), “a linguagem também influencia sobre os comportamentos do homem”. Isso reflete nas suas ações também, como quebrar objetos, insultar, bater na irmã etc. Tais atos são apenas reflexos da construção social da personagem.

Entretanto, podemos perceber, pelos exemplos dados, que não só pelo discurso do outro a personagem se constrói. Katherine Minola é dotada de uma grande subjetividade. Como afirma Costa (2002, p.66), no patriarcado, nunca foi

permitido à mulher a condição de sujeito. Contudo, a personagem mostra que tem sua subjetividade, que não é totalmente construída pelo discurso do outro, e que as ideologias até podem ajudar na construção dos indivíduos, mas não os determinam. Conforme diz Touraine (2007, p.35), o sujeito, que é ao mesmo tempo determinado por uma sociedade, é portador de uma demanda de liberdade e de uma capacidade de construir a sociedade e as próprias relações sociais ao invés de ser determinado por elas.

Percebemos ao longo da obra, que, aos poucos, a personagem vai revelando seu verdadeiro caráter, o que torna o julgamento inicial que temos a seu respeito falso. Ela revela qualidades que contrastam com o termo “megera”. Katherine Minola é uma mulher bem à frente de seu tempo, que reclama por seus direitos, como por exemplo, ao afirmar: “⁵¹minha língua exprimirá o ressentimento de meu coração ou, se o prendesse, meu peito arrebataria e, antes que isto suceda, quero ser livre e falar como quiser (Ex.19)”. Este seria um bom exemplo de um discurso feminista. Assim é o discurso de Katherine, que tenta recriar sua identidade sob a ótica de que não tenha que se adaptar a modelos hierarquizados no que diz respeito a ser mulher, mas ela quer pensar e agir por convicções próprias.

Com base nessa discussão, podemos ver que seu discurso feminista tem firmeza e convicção. O que a personagem quer é somente ser ouvida. Como a Renascença calou de vez a voz da mulher, ela se transformara por um momento em uma megera, na expectativa de que, agindo daquela forma, poderia chamar a atenção e conseguir fazer-se ouvir, pois ela certamente ansiava por algo mais que um simples casamento.

Sob esse viés, notamos que a personagem é dotada de grande subjetividade, à medida que não se deixa construir totalmente pelo discurso do outro e mantém sua personalidade firme até o fim da obra. Tal característica nos faz concluir que Katherine quebra paradigmas da Renascença no que diz respeito à situação da mulher. Segundo Touraine (2007), as mulheres antigas eram despidas de subjetividade, o que não acontece com as mulheres da geração pós-feminista. Nessa perspectiva, Katherine seria uma personagem contemporânea, pois não se deixa construir pela sociedade e é uma atriz de sua história (TOURAINÉ, 2007), construída no âmbito renascentista e no meio do discurso patriarcal. Katherine foi a

⁵¹ My tongue will tell the anger of my heart, or else my heart concealing it will break, and rather than it shall I will be free even to the uttermost as I please in words.

primeira personagem de Shakespeare a desestruturar todo o conceito misógino, incorporando outras noções do feminino. Após Katherine vieram Julieta (*Romeo e Julieta*), Pórcia (*O Mercador de Veneza*), Lady Macbeth (*Macbeth*), Desdemona (*Othelo*) etc.

Tendo em vista essa construção particular da personagem, analisaremos como essa se dá nas traduções da obra do bardo para as versões cinematográficas *A Megera Domada* (1929), de Sam Taylor, *A Megera Domada* (1967) de Franco Zeffirelli e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999). Analisaremos como a Katherine das três versões, assim como a de Shakespeare, é caracterizada nos filmes e que estratégias de tradução dessa personagem os diretores adotaram para reescrevê-la. Nessa perspectiva, poderemos observar se as personagens no cinema quebram algum tipo de paradigma social da época em que os filmes foram produzidos, adaptados a um novo público em um novo contexto histórico-social.

3.2 A Megera de Taylor.

Mary era tudo, menos megera (BRODE, 2000, p.20).

A *Megera Domada* (1929) de Sam Taylor, produzida em um contexto no qual os cinemas passavam de mudo para sonoro e no auge da Grande Depressão, recebeu boas críticas por ser tão “dinâmica” que até esquecemos que é Shakespeare (SCHEUER, apud Brode, 2000, p.19). Foram filmadas duas versões ao mesmo tempo, uma muda e outra falada, atitude taticamente comercial de Hollywood, já que nem todos os cinemas tinham áudio na época. Além disso, todos queriam ver a então ⁵²*America's Sweetheart*, Mary Pickford, contracenando com seu marido Douglas Fairbanks, que na época eram tão famosos como Liz Taylor e Burton por suas brigas.

A comédia de Shakespeare é encurtada e modificada quase que por completo, por um gênero de comédia *slapstick*. Tal gênero reforçava o humor físico e verbal. Hobi (2007) o define ao descrever o humor físico da série *Os Três Patetas*:

Os três patetas usam comédia *slapstick*, que é bastante física e com bastante tombos, bem forçada e realmente pateta. O que é considerado “over the top” [grifo da autora] são tapas (slaps) com um grande barulho ou tombos bem forçados, caras de pateta, coisas caindo na cabeça etc...

O gênero *slapstick* estava presente na maior parte dos filmes mudos, o que causou uma certa estranheza no cinema sonoro. Pickford e Fairbanks se comportavam muitas vezes como se estivessem num filme mudo, gesticulando exageradamente, fazendo caras etc, mesmo na versão falada, com a qual estamos trabalhando. Retomando a questão do estilo, segundo Brode (2000), acredita-se que Charles Chaplin, que também adotava muitas vezes o estilo *slapstick*, que havia fundado a United Artists com Pickford, Fairbanks e Griffith, apesar de não ter seu nome nos créditos, havia ajudado na produção do filme, dando-lhe tom, atmosfera e sensibilidade cômicos.

Essa é a postura adotada pelo diretor, fazer um filme bem dinâmico e bem preso ao humor físico e visual, o que veremos adiante. Após o filme ter sido editado, passaram a ser creditados apenas sessenta e seis minutos. O sub-enredo de Bianca e seus pretendentes, por exemplo, não é destacado. Nesta adaptação, Bianca casa-

⁵² Namoradinha da América.

se com Hortensio, não Lucentio e Gremio não é seu pretendente, mas ajuda Hortensio a achar um marido para Katherine. Sam Taylor também recriou o texto do bardo, acrescentando diálogos (BRODE, 2000).

Nesta versão, os atores se esmurram e brigam bem mais do que falam, vemos muitos objetos voando e Mary Pickford aparece sempre com um belo vestido preto, segurando um chicote, como na descrição de Hall (1929):

⁵³Katherine nas primeiras cenas aparece mais louca do que ela pretende ser. Ela não só tem um chicote poderoso e joga móveis naqueles que atizam sua ira (o que na verdade não é difícil), mas também esmaga espelhos, janelas, seja o que for. E, trajada em um longo vestido preto de veludo, essa Katherine quase se assemelha aos seus atos tempestuosos.

Entretanto, tal característica desse gênero de comédia é comum ao cinema da época em que o filme foi feito. De acordo com Pells (apud DEBONA, 2000), no período da Grande Depressão, o novo tratado de Roosevelt tentava abafar a revolução ao introduzir a reforma social. O uso da mídia para massas foi de extrema importância, pois este era um período de estresse e tumulto, o que levava muitas pessoas à fuga nos livros e a reviver romances históricos. Charles Dickens, por exemplo, foi um dos grandes nomes entre as adaptações para o cinema da época, pelo fato de seus romances inspirarem a luta das pessoas sofridas (sem meios revolucionários) e sua recompensa.

O filme de Taylor não podia ser diferente. Trazer a comichão de Shakespeare para a tela seria uma saída ideal para um período tão difícil. A fama e o carisma de Mary Pickford parecem ter sido ideais para o diretor reescrever a megera.

Todavia, segundo Brode (2000), Pickford não se assemelhava a uma megera nos moldes renascentistas, já que isso ia contra seus dons naturais. Além disso, de acordo com o autor, o fato de o filme ter sido filmado no contexto da Grande Depressão trouxera um final mais feliz e pacífico para os dois, como se Katherine fosse um pouco mais fácil de se lidar do que a personagem shakespeariana. Entretanto, é importante mencionar que o filme também se passa num contexto social em que a mulher começa a lutar por seus direitos e o movimento feminista

⁵³ Katherine here in the early scenes is more mad than she was ever intended to be. She not only wields a mighty whip and hurls furniture at those who arouse her ire (which, be it known, is not difficult to do), but she shatters mirrors, windows and what not. And, arrayed in a black velvet gown of considerable length, this Katherine looks almost equal to the tempestuous acts.

(primeira onda), embora ainda tímido, começa a ganhar força ao lutar pelo sufrágio. Portanto, podemos nos questionar: que estratégias Taylor utiliza para reescrever a megera ao fim dos anos 20, no contexto da Grande Depressão e na chamada primeira onda feminista? Ela reforça ou quebra os paradigmas sociais da década de 20?

De igual modo, perguntas como essas serão feitas durante a análise das outras adaptações fílmicas, *A Megera Domada* (1967), de Zeffirelli e *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, de Junger (1999), numa tentativa de vermos que estratégias esses diretores utilizam para lidar com a diferença entre o discurso misógino da Renascença na peça e o discurso feminista contemporâneo nos filmes. Usaremos o mesmo parâmetro utilizado na análise da obra de Shakespeare para apreendermos de melhor modo o caráter da personagem, pelo que os outros dizem a seu respeito, as suas ações e o que a megera revela sobre si.

3.2.1. O que os outros dizem sobre a megera.

Percebemos na análise da megera de Shakespeare o quanto a opinião da sociedade era forte e construída a respeito da personagem Katherine. Todavia, na tradução de Taylor, esse discurso negativo não foi enfatizado sobre Katherine. Em algumas cenas, vemos a sociedade falando a seu respeito, como, por exemplo, na qual Petruccio, Grumio, Gremio e Hortensio estão reunidos. Os dois últimos tentam convencer Petruccio a casar-se com uma bela moça rica. Quando Gremio diz “⁵⁴O seu nome é Katherine Minola”, Grumio, empregado de Petruccio, solta um grito. Ele afirma que Katherine é uma “⁵⁵megera amaldiçoada”, e que não casaria com ela por uma mina de ouro, utilizando uma expressão de Shakespeare.

Notamos que alguns trechos da peça são utilizados, mas inferimos que não há ênfase na verborragia de Shakespeare, principalmente no que diz respeito ao discurso social sobre Katherine. O texto de Taylor é adaptado para um modo mais simples, rápido e de fácil compreensão. O diretor trabalha de modo muito sutil a intenção do autor de mostrar o que a sociedade diz sobre Katherine, mas não de forma tão exagerada, visto que seria impossível para o cineasta usar de maneira tão aguçada o texto de Shakespeare num período em que o cinema havia acabado de

⁵⁴ Her name is Katherine Minola.

⁵⁵ A curst shrew.

se tornar sonoro, não havendo tanta estrutura para o uso de sons nos filmes. Como discutimos anteriormente, foram filmadas duas versões simultâneas de *A Megera Domada* (1929). A sonora obviamente ainda conserva traços do cinema mudo.

Desse modo, o diretor recorre ao acréscimo como estratégia para melhor traduzir a opinião da sociedade sobre a personagem. Tal acréscimo se dá tanto pelo uso da fala (de modo simplificado) quanto, em especial, o de sons. Essas edições refletem no humor, sendo que, em toda cena em que são usados, há um efeito cômico bem maior. Isso se deve ao fato de o diretor apostar numa comédia mais física e dinâmica que verbal, visto que provavelmente o discurso dos outros encontrado no texto do bardo não causaria o efeito cômico desejado, pois a platéia estaria mais acostumada ao humor físico, com muita pancadaria, gritaria e brigas. Portanto, o uso de gritos, ruídos e falas mais simplificadas cairia melhor com o gênero *slapstick* do que um texto extenso.

Como exemplo, vejamos uma cena em que Batista, pai da personagem, alerta o falso músico Hortensio sobre a filha:

Ex.28: ⁵⁶Batista: Signior Licio, você ensinaria minha filha Katherine?

Hortensio (Licio): Sim, senhor.

Batista: Que Deus o proteja, meu filho⁵⁷.

“Que Deus o proteja” seria uma expressão (de fácil compreensão para o público) utilizada nesse contexto para alertar as pessoas que chegariam perto de Katherine, como se ela fosse bastante perigosa. Apenas em cenas como essa, vemos o discurso do outro atuando sobre a personagem, pois todos a viam como uma mulher perigosa.

Além dessa cena, apenas em um outro momento percebemos a presença de um discurso negativo sobre Katherine. Grumio pergunta a Petruccio se ele faria corte a uma ⁵⁸gata selvagem.

Nesse sentido, podemos inferir que a Katherine de Sam Taylor não parece ser tão construída por essa sociedade, dada a inexistência de um discurso negativo tão forte sobre a personagem como há no texto de Shakespeare, como, por

⁵⁶ Batista: Signior Licio, would you teach my daughter Katherine?

Hortensio (Licio): Ay, sir.

Batista: God save you, son.

⁵⁷ As traduções de todos os textos fílmicos na presente análise são de nossa autoria.

⁵⁸ Wild cat.

exemplo, quando a personagem é chamada de “⁵⁹mesquinha de espírito endemoninhado”, “⁶⁰amaldiçoada”, dentre outros. Dessa forma, suas atitudes iniciais de megera não se justificam por causa desse discurso negativo. A partir desse momento, já observamos uma personagem com uma subjetividade maior à medida que parece agir por convicção própria. Podemos então nos perguntar se Sam Taylor teria reescrito uma personagem feminista. Para entendermos mais sua caracterização no filme, vejamos as ações de Katherine e o que ela revela sobre si.

3.2.2 O que a megera faz.

A Katherine de Sam Taylor é caracterizada como uma personagem frenética no início do filme (MARTIN, 2003). Ela respira de forma exagerada, bate nas pessoas e quebra objetos a todo instante. Entretanto, mesmo que as imagens cinematográficas construam também um discurso sobre a personagem, consideramos que não seria tão contundente quanto o da peça, contrapondo-se a Shakespeare. Obviamente Sam Taylor enfatiza suas ações numa tentativa de reescrever num novo conceito de megera nos anos 20, já que esse signo ideológico pertencia mais ao domínio renascentista. Portanto, acreditamos que ele tem por intenção criar uma personagem que bate, grita e quebra objetos, bem característico do humor físico da comédia *slapstick*, pois era por isso que a platéia da década de 20 ansiava, como já mencionamos sobre o período da Grande Depressão.

Um exemplo disso é a primeira cena em que Katherine aparece, exageradamente apresentada como se fosse louca. Seu pai, conversando com Hortensio e Gremio, diz “⁶¹Se algum de vocês ama Katherine...”, e nesse momento ouve-se um grito desesperado de um empregado (um dos acréscimos de Taylor). Uma grande confusão se instala na casa, ao som de uma música engraçada que enfatiza o efeito cômico da cena: um espelho se quebra, objetos voam, gato e cachorro se desesperam. Vejamos algumas cenas da confusão na casa de Batista:

⁵⁹ Hilding of a devilish spirit.

⁶⁰ Curst.

⁶¹ If either of you love Katherine.



Cena 01: confusão na casa de Batista.

Notamos, além do uso do humor físico, uma outra estratégia de Taylor para mostrar essa confusão: a música. Pela música agitada, o efeito cômico das cenas é realçado, corroborando o estilo de comédia *slapstick*.

Uma outra estratégia do cineasta para realçar as ações da personagem (assim como o que ela revela sobre si) é o efeito *contre-plongée*, que nos dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo (MARTIN, 2003, p.41). Após essa cena da confusão, em que sabemos que Katherine estava enfurecida, vê-se uma escadaria e, ao som de uma música mais tensa, a câmera vai subindo. Ao subir a escadaria, em outra tomada, vemos Katherine, respirando exageradamente, com seu vestido preto e seu chicote. O vestuário da megera é também outra estratégia do diretor para reforçar seu caráter rebelde. Vejamos:





Cena 02: Subindo ao encontro de Katherine.

É interessante observar que Katherine sempre está dentro desse quarto acima da grande escadaria, o que dá esse tom de superioridade e intocabilidade da megera e faz os outros a temerem. Todos têm que subir até ela, como Bianca e Hortensio o fizeram logo em seguida. É através dessa escada que muitos empregados e Hortensio são empurrados por Katherine. Hortensio, por exemplo, é levado por Bianca até ela e é derrubado pelas escadas com um instrumento atravessado na cabeça.

Taylor continua reforçando o caráter *slapstick* até o encontro de Katherine e Petruccio. Quando este é apresentado a ela, esta demonstra surpresa e se irrita com o pai, andando furiosamente de braços cruzados de um lado para o outro. Batista os deixa a sós e a guerra entre os dois começa. Para enfatizar as ações da megera, deixando o filme assim mais cômico, Taylor traduz uma cena que pode ser considerada uma das mais engraçadas do filme. Petruccio diz as célebres linhas: “⁶²És agradável, jovial e extremamente cortês”. A cada elogio, Katherine o esbofeteia. Quando seu pai volta e pergunta se eles se deram bem, Petruccio responde afirmativamente, levando chicotadas e mais chicotadas da megera. Quando o pai pega a mão da filha para entregar a Petruccio, Katherine morde a mão do pai e, depois que Petruccio parte, ela também chicoteia o pai.

Observamos, em cenas como as que analisamos, estratégias adotadas pelo diretor para reescrever a megera em seu aspecto lúdico apenas. Ela é caracterizada exageradamente no início do filme para dar um tom de comédia maior à narrativa. No entanto, até esse momento inicial do filme não compreendemos qual parece ser a luta da personagem (contra o discurso misógino ou qualquer outro tipo de discurso) nem o porquê de suas atitudes de megera, o que de antemão reforça a hipótese de Hall (1929) de que o filme não tinha maiores pretensões além do cômico.

⁶² thou art pleasant, gamesome, passing courteous.

Entretanto, Katherine parece ir se construindo por si e vai mudando ao longo do filme. Suas ações por vezes também entram em conflito com o que ela revela sobre si, o que veremos no próximo item. Analisemos o que a megera revela sobre si no intuito de compreendermos melhor o seu caráter, a fim de constatarmos se esta chegou a quebrar paradigmas sociais no contexto da década de 20.

3.2.3 O que a megera revela sobre si.

Katherine é bastante caracterizada por seus atos e não pelo discurso social. Entretanto, tais ações se tornam por vezes um tanto exageradas e às vezes contraditórias quando ela revela sobre si por seus olhares e algumas atitudes.

Na nossa visão, a grande lacuna do filme diz respeito à tradução do ambiente familiar da personagem na narrativa, pois não a compreendemos bem. Para quem não leu o texto de Shakespeare, provavelmente não saberá o motivo do comportamento de Katherine (que se relaciona à exclusão e rejeição da personagem). Não queremos dizer com isso que Taylor tivesse obrigatoriamente que traduzir por inteiro o ambiente familiar de Katherine e como ele afetava seu caráter. Contudo, o texto descontextualizado do diretor não nos dá as pistas necessárias para entendermos a personagem.

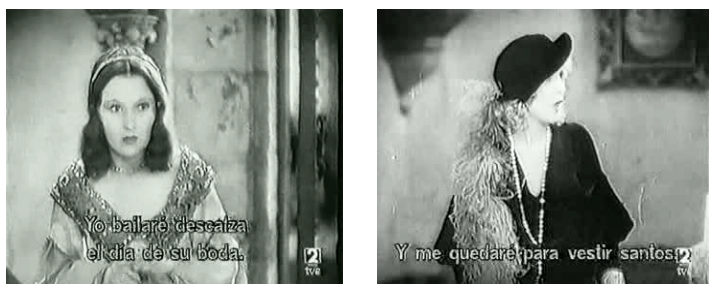
Há somente uma cena em que Katherine briga com seu pai e sua irmã, quando, conforme vimos, isso era uma constante no texto shakespeariano. Nessa cena, reescrita por Taylor, a personagem briga com o pai por conta de Bianca:

Ex.29: ⁶³Ela é o vosso tesouro. Ela deve arranjar um marido. Eu dançarei descalça no seu casamento. Eu me vingarei. (...) Vão para o inferno!

No entanto, na peça *A Megera Domada* há uma seqüência de falas e situações para que Katherine pronuncie as linhas acima, pois esta havia visto o pai declarar seu amor por Bianca, sua filha preferida, após Batista defendê-la de uma surra de Katherine. No filme, entretanto, já temos essa cena pronta e fechada, sem saber o que se passou antes. Não compreendemos a razão pela qual ela afirma ser Bianca a preferida e não sabemos se realmente há sua exclusão do convívio social.

Percebemos ainda que, enquanto Katherine faz o discurso acima, há uma seqüência de dois closes, um nela e outro em sua irmã. Vejamos:

⁶³ She is thy treasure. She must have a husband. I will dance barefoot on her wedding day. I will revenge. (...) To hell!



Cena 03: *Close-ups* em Bianca e Katherine.

Essas duas imagens em *close-up* servem para mostrar o contraste entre as duas irmãs, também mostrado pelo vestuário (oposição branco e preto), mostrando ao espectador nuances das suas personalidades. Bianca, interpretada por uma bela e jovem atriz, tem um ar bastante angelical e doce e está vestida de branco. Katherine, por seu turno, aparece zangada e vestida de preto. Tal aspecto nos serve apenas para realçar o caráter de megera de Katherine insinuado pelo diretor. Por meio desse *close-up*, Katherine não demonstra sentimento de rejeição ou tristeza, como percebemos pela fala da Katherine shakespeareana, mas somente uma fúria não explicadas nas cenas anteriores. Em seqüência, a megera, após brigar com o pai e a irmã, sobe as escadas e grita “Vão para o inferno”. Trata-se de um acréscimo de Taylor, o que faz com que a personagem apareça muito superior aos outros, sempre subindo escadas e deixando todos abaixo dela.

Nessa perspectiva, não parece haver uma grande luta da personagem contra o casamento forçado (atitude misógina da renascença). Pelo que percebemos, Katherine simplesmente assusta pretendentes por se comportar como uma mulher louca no começo do filme. Tudo isso nos remete, mais uma vez, à hipótese inicial de Hall (1929), de que este foi um filme feito para o lúdico somente.

Taylor reforça o caráter desafiador da personagem, ao longo do filme, embora ela mude após conhecer Petruccio. A partir do momento em que os dois se conhecem é que podemos ver traços do caráter da personagem que não nos são apresentados no início da narrativa. Como teria Taylor trabalhado a questão feminina e a relação de Katherine com Petruccio? Teria ela mudado após conhecê-lo e não se revelado tão megera quanto antes? Vejam alguns exemplos.

Na cena em que o casal principal se conhece, há um forte duelo de egos. Katherine e Petruccio passam vários segundos se encarando ferozmente. Petruccio tem como atitude dar uma gargalhada, ridicularizando Katherine. Esta mostra-se

muito surpresa e confusa com a visita do estranho. Ao final do acerto de contas entre o pai e Petruccio, que decide que se casará no domingo com Katherine, a megera fica enfurecida, andando de um lado para o outro, chicoteando. Nesse momento, Petruccio a beija. Ela resiste, mas depois se rende.

Tal cena é a primeira que mostra uma Katherine confusa, após ter sido apresentada no filme uma Katherine forte e rebelde. O fato de a personagem se render ao beijo de Petruccio já não a caracteriza tão megera como outrora. A atitude de Petruccio a toca, deixando-a confusa. Podemos inferir que a partir desse momento, Taylor antecipa ao público que Katherine não é tão megera como parecia ser, tendo Petruccio causado um efeito sobre ela.

Entretanto, apesar da confusão da personagem, em seqüência a essa cena, quando Petruccio a solta, ela diz orgulhosamente uma linha do filme (acréscimo de Taylor) que repercute até o fim deste:

Ex.30:⁶⁴Katherine domará esse selvagem. E se ela fracassar, eu amarrarei sua língua e arrancarei suas unhas.

Nesse momento, vemos a ambigüidade da personagem, que, apesar de ter ficado confusa, apresenta-se determinada e antecipa ao leitor o que ocorrerá no fim do filme (ela domará Petruccio). Todavia, apesar da confiança da personagem, ela vai perdendo o caráter de megera do início do filme. Um exemplo disso é a tradução do casamento de Katherine e Petruccio. Vejamos.

O casamento é um momento importante para reforçar a mudança de Katherine. É por meio de cenas como essas que vemos o quanto ela se importa com o que a sociedade diz. Petruccio atrasa, e ela exageradamente reata as frases de Shakespeare ao dizer que o mundo apontará Katherine como a mulher do louco Petruccio que nunca voltou. E termina por dizer: “⁶⁵Quem dera Katherine nunca o tivesse visto”, chorando desesperada. Podemos notar nessa parte do filme que Taylor traduz a preocupação da personagem com as convenções sociais e com o fato de ser abandonada no altar. Isso também continua após a chegada de Petruccio. Katherine fica chocada com sua atitude, de chegar usando um sapato velho na cabeça como chapéu e ficar encostado na parede devorando uma maçã na

⁶⁴ Katherine shall tame this haggard. Or If she fails, I'll tie up her tongue and pare down her nails.

⁶⁵ Would Katherine had never seen him, though.

hora do discurso do padre. Aqui Taylor reforça no uso de *close-ups*, estratégia para revelar os sentimentos da personagem:



Cena 04: Petruccio come uma maçã durante a cerimônia.



Cena 05: Katherine se assusta com a atitude de Petruccio.

Podemos citar o comentário de Brode (2000) ao afirmar que ser megera era contra o talento natural de Pickford. Quando há *close-ups* na personagem, como na cena que descrevemos acima, podemos perceber que ela realmente não se assemelha a uma megera, quando a comparamos com sua caracterização no início do filme. Além disso, suas atitudes também parecem contraditórias. Se Katherine fosse o que aparentava ser no início, a ponto de não se importar com o casamento, tal atitude de Petruccio causar-lhe-ia desprezo ou talvez um pouco de raiva, mas nunca vergonha. Ela fica tensa com toda essa situação porque no fundo está preocupada com a afronta à sociedade. Katherine parece mais desarmada e confusa. Quando o padre pergunta se ela aceita Petruccio como esposo, ela olha para os lados, mas não expressa nenhum olhar furioso, simplesmente de dúvida (reforçados por *close-ups*). Ela não chega a dizer sim, mas grita quando Petruccio pisa no seu pé, o que faz o padre terminar a cerimônia. É interessante perceber que, mesmo sem ter havido dito o sim, quando o padre vai encerrar a cerimônia os dois se ajoelham juntos, o que mostra que Katherine não chegou a resistir muito. Ela está mais conformada, porque sabe que nada pode fazer, somente casar. Teria a personagem se adaptado aos modelos patriarcais? Seria ela facilmente domada, como sugere Brode (2000)? Vejamos mais exemplos.

Um outro momento em que percebemos uma Katherine diferente é quando ela está em casa com Petruccio e os dois se preparam para a ceia. Petruccio, assim como no texto de Shakespeare, briga com os empregados por causa de uma carne, batendo neles e gritando loucamente. Katherine se desarma totalmente para defendê-los e se senta ao lado de Petruccio, pedindo docemente para que tenha paciência, porque a carne estava boa, numa cena semelhante à cena do texto de Shakespeare. Através dessa cena, já percebemos uma megera mais generosa, como vemos abaixo:



Cena 06: Katherine clama por paciência.

Com essa cena, pudemos observar o caráter generoso de Katherine. Nesta versão, a ambígua Katherine, que subitamente tornara-se confusa e frágil, fica depois doce e delicada.

Podemos inferir que tal mudança súbita no comportamento da personagem se dá por dois motivos. O primeiro é que esse é um filme curto, não havendo muito tempo para maiores detalhes. O segundo é que, como havíamos mencionado, todo o caráter de megera de Katherine no começo do filme parece apenas ser uma saída do diretor para fazer uma comédia *slapstick*, bem característica da época. Por esse motivo, não precisa haver uma complexa caracterização da personagem, visto que é somente uma comédia *slapstick*. Desse modo, Taylor não parece se preocupar em trabalhar a ambigüidade de Katherine para que o espectador tenha um posicionamento perante o seu caráter nem em traduzir a questão misógina da obra de Shakespeare, em que a personagem reagia à sociedade. Até esse momento do filme, todo o caráter megera de Katherine não parece apresentar um propósito, pois não sabemos porque age de tal forma.

Entretanto, apesar da sua mudança um tanto brusca de uma megera para uma mulher confusa, Taylor não deixa de reforçar no tema principal do filme: a guerra dos sexos. O diretor cria uma seqüência de cenas em que Katherine e

Petruccio disputam incansavelmente o poder. Podemos afirmar que apenas no momento em que Sam Taylor trabalha a questão da guerra dos sexos, o filme e sua personagem ganham vida. Katherine mostra-se sagaz e determinada a conseguir o que mais deseja: domar Petruccio. Haveria nessa batalha dos sexos alguma sugestão do diretor ao movimento feminista ou a uma reação ao discurso misógino? Ou teria sido essas cenas reescritas apenas para fins lúdicos sem sugerir um caráter combativo da mulher? Vejamos algumas cenas para melhor refletirmos sobre essas questões.

Uma cena que mostra a personalidade forte da personagem, após a mudança súbita de seu comportamento, é a que Petruccio e Katherine estão em casa, após passarem por uma chuva forte, o que a deixa fragilizada. Petruccio a observa da parte de cima de sua casa (efeito *plongée*), dando agora a idéia de sua superioridade em relação a ela. Katherine brinca com o chicote, olhando para o chão, porém diz orgulhosamente: “⁶⁶Eu o domarei”. O interessante é que Taylor reverte o efeito *contre-plongée* utilizado para Katherine, em que todos a viam acima, com ar superior, e usa o *plongée* na visão de Petruccio sobre Katherine, que, segundo Martin (2003), dá uma impressão de apequenar os indivíduos. Tal cena contrasta com a primeira do encontro de Katherine e Petruccio, em que ela se encontrava numa posição superior a ele. Vejamos a diferença entre as duas cenas.



Cena 07: Petruccio acima de Katherine.



⁶⁶ I shall tame you.

Cena 08: Katherine acima de Petruccio.

Taylor sugere, em cenas como essa, o caráter forte de sua personagem, que, mesmo mostrando-se desapontada com sua situação, pois havia perdido a primeira batalha para seu marido, afirma-se bastante confiante ao afirmar que vai domá-lo. Taylor parece preparar os espectadores para o que seria uma grande guerra dos sexos entre Katherine e Petruccio, através da qual conheceremos mais ainda o caráter da personagem.

Uma cena importante acontece um pouco antes de Katherine descobrir o plano de Petruccio em domá-la. Faz-se necessário ressaltá-la, pois nela a personagem revela-se mais ainda ambígua, contrastando seu orgulho e força de vontade de outrora. Após mostrar seu caráter determinado a dominar Petruccio, Katherine se desarma totalmente. Petruccio, após levá-la nos braços para o seu quarto, deixa-a por um instante e começa a jogar cartas. Katherine fica surpresa e inconformada com sua atitude, o que pode ser visto através de um *close-up*:



Cena 09: Katherine surpresa com Petruccio.

Katherine tenta chegar perto de Petruccio, mas recua, indo para outro quarto. Vemos, em um rápido corte, que ela havia trocado de roupa e arrumado os cabelos. Essas são duas seqüências de cenas ambíguas, pois através delas poderíamos pensar que Katherine não gostara da atitude de Petruccio em relação a ela, pois não a deu atenção, e vai para o outro quarto para poder se arrumar e provavelmente seduzi-lo. De fato, a atitude de Petruccio jogar cartas simplesmente a surpreendeu. A partir desse momento, percebemos que Katherine se importa com Petruccio. Mas teria Taylor, a partir desse momento, sugerido que Katherine estaria se rendendo?

Por um instante poderíamos acreditar que o diretor reescreveria a megera sendo domada aos poucos, após mostrar que ela se importava com o marido, corroborando assim a hipótese de Brode (2000) de que a Katherine de Taylor é

facilmente domada. Entretanto, as cenas em que a personagem afirma repetidamente que vai domar o marido repercutem durante o filme, o que não poderia trazer uma contradição. A batalha dos dois começa logo após o casamento, no texto de Shakespeare. Na reescrita de Taylor, começa a partir do momento em que ela descobre um plano de Petruccio para aborrecê-la.

Em seqüência, Katherine, após se arrumar, vê Petruccio conversando com seu cachorro sobre o seu plano de tortura: não deixá-la dormir. Ao descobrir a armação, Katherine sorri maliciosamente, mas não demonstra raiva. No fundo ela parece se divertir com a situação. Vejamos a imagem em *close-up* que mostra isso:



Cena 10: Sorriso e olhar maliciosos de Katherine.

A personagem, como vimos, não demonstra fúria nem rebeldia, mas astúcia. Katherine sabe que não seria com atitudes grosseiras que aprenderia a domar o marido, mas deveria aprender a manipulá-lo. Ela revela-se uma atriz, dissimulando seu comportamento para Petruccio, como na cena a ser descrita a seguir. Nesse aspecto, a personagem absorve toda a essência da Katherine shakespeareana, em que lhe é sugerido um espírito de sagacidade e esperteza. Entretanto, cabe observarmos se tal sugestão do diretor tem alguma relação com a questão feminina ou de luta contra o discurso misógino.

Retomando a questão da dissimulação da personagem, a qual Taylor traduziu de modo bastante engraçado, Katherine finge nada saber sobre o plano de Petruccio de amansá-la. Ela vai para seu quarto silenciosamente, onde finge dormir profundamente. Petruccio entra no quarto e fica surpreso com a esposa adormecida tão rapidamente. Ele, de modo a perturbar a esposa, faz de tudo para acordá-la e começa a cantar bem alto. Para surpreendê-lo, Katherine finge acordar e bate palmas para ele, que fica surpreso. Para irritá-la mais ainda, Petruccio abre a janela, deixando um forte vento frio entrar e Katherine finge estar se deliciando com o vento:



Cena 11: Katherine deliciando-se com o vento.

Taylor insere nessa seqüência uma das passagens mais conhecidas da peça, em que Katherine concorda em tudo com Petruccio, dizendo que a lua é o sol e vice-versa. Taylor reforça o caráter exagerado da personagem nessas frases, em que o espectador pode ver claramente seu tom irônico e manipulador, pois a personagem freneticamente fala por meio de gestos.

Como exemplo da atitude dissimulada que adotada pela personagem, vejamos mais uma seqüência de ações de Petruccio para irritá-la. Este, após vê-la concordar com ele sobre o sol e a lua, arranca o lençol da cama, dizendo que está sujo, e Katherine faz o mesmo, fingindo limpar o sujo do colchão. Katherine senta-se no chão, sorrindo para Petruccio, ainda muito surpreso. No entanto, Katherine não consegue resistir. Petruccio arranca-lhe o travesseiro da cabeça, fazendo com que ela bata a cabeça na parede. Nesse momento, Katherine fica furiosa e atira um banco em sua cabeça. Petruccio cai no chão, por conta da dor. Subitamente, Katherine se arrepende do que fez, mostrando-se muito preocupada com o marido. Ela revela-se uma mulher doce e cuidadosa, mas também se aproveita daquela situação para encontrar um meio de dominar o marido. Katherine olha Petruccio e parece ter sua idéia. Com seu olhar de esperteza, ela joga o chicote fora e o abraça, o que o faz ficar mais ainda admirado. Vejamos a seqüência de cenas que mostram a esperteza de Katherine e como Petruccio sucumbe a ela:





Cena 12: Petruccio sucumbe à esperteza de Katherine.

Tais cenas mostram que a personagem encontrara um meio de dominar o marido e fingir-se de mulher passiva. Katherine teria que mostrar à sociedade que era uma boa esposa e assim fazer o marido pensar que estava redimida. A personagem, de forma irônica e fingida, faz o discurso final já comentado aqui na seção anterior, aconselhando as mulheres a serem boas e obedientes aos seus maridos. Todavia, o discurso se apresenta de modo bastante cômico. Petruccio, com a cabeça machucada e amarrada a um torniquete, sorri super orgulhoso e surpreso. Katherine, de forma confiante e feliz, faz o discurso, terminando com uma piscadela de olho para a irmã. A megera havia conseguido o que queria: domar o seu marido ao fingir-se domada. Essa seqüência foi criada pelo diretor para mostrar a batalha final entre os dois, em que Katherine vence pela sua astúcia. Vejamos o *close-up* que mostra o momento em que ela desfaz o seu discurso, ao piscar o olho:



Cena 13: Piscadela de Katherine.

Tal cena de Petruccio com a cabeça machucada contrasta com a primeira do filme, em que há a apresentação de dois fantoches. O fantoche de Katherine é esbofeteado pelo de Petruccio, que grita confiantemente ao espancá-la: “⁶⁷Eu a domarei”. A cena final, após o discurso de Katherine, mostra exatamente o contrário, como se Petruccio tivesse sido espancado. É interessante observar que, ao longo do

⁶⁷ I'll tame you.

filme, Petruccio nunca diz “Eu a domarei”, mas somente o seu fantoche. Essa frase, como vimos, é repetida inúmeras vezes por Katherine. Vejamos as cenas que mostram o contraste entre a domaçaõ de Katherine (fantoche) e domaçaõ de Petruccio:



Cena 14: A domaçaõ.

Essa seria a interpretação de Taylor para a não domaçaõ de Katherine. A piscadela traduz de modo satisfatório o fingimento de rendiçaõ da personagem. Portanto, contestamos a hipótese de Brode (2000), que sugere que a Katherine de Sam Taylor é facilmente domada.

Como havíamos dito previamente, o filme aproxima-se mais ao texto shakespeariano quando Taylor aposta na batalha dos sexos entre o casal principal do que quando investe na comédia *slapstick*. Não que a guerra dos sexos não apresentasse características do gênero *slapstick*, mas ela foi mais bem trabalhada à medida que os personagens ganham destaque e não apenas quebram vasos e janelas, por exemplo. A personagem de Taylor só parece ganhar vida ao fim do filme, quando apresenta seu objetivo de dominar Petruccio e assim o faz. Entretanto, devemos lembrar que no início do filme não tivemos pistas para seu comportamento subversivo, o que nos deixa uma lacuna na caracterização da personagem. Ela é irritada, mas sabe ser doce, educada e age como uma dama quando lhe convém. Além disso, tem muita determinação. Talvez esse seja o traço que melhor a descreva. Katherine é tão determinada que domina o marido abertamente. No entanto, ela quebra paradigmas ao dominá-lo? Quis Taylor sugerir o comportamento subversivo da mulher na guerra dos sexos?

Podemos afirmar que a Katherine de Sam Taylor é, sem dúvida, como vimos, a personagem de mais difícil definição e construção dos filmes com os quais trabalhamos. Isso se deve ao fato de que o cinema da época era voltado para o

lúdico, num período entre guerras marcado pela quebra da bolsa de valores. As famílias iam ao cinema com o intuito de se divertir, e quanto mais engraçada era a comédia *slapstick*, mais facilmente os ânimos eram acalmados, em um período de fracasso econômico nos EUA.

Taylor obviamente teria tido como intenção criar uma personagem bem mais contemporânea do que a Katherine de Shakespeare. Ele traduz a personagem de modo ambíguo, nas diferenças de seu comportamento apresentados ao longo do filme. As ações iniciais de Katherine contrastam com algumas de suas atitudes, como a confusão no casamento, o choro e um leve ressentimento quando Petruccio não lhe dá atenção. No entanto, essa ambigüidade não é trabalhada. Para entendermos um pouco mais sobre o caráter ambíguo da personagem, teríamos que ver mais o seu contato com a sociedade e com a família. Não temos muitas pistas se ela sofre rejeição ou se é infeliz no seu lar para agir daquela maneira. Assim, as atitudes de megera de Katherine parecem ter sido mostradas para entreter o público, não para caracterizar a personagem.

Todavia, podemos nos indagar se o fato de Katherine estar inserida durante a primeira onda do movimento feminista teria influenciado o diretor, que poderia adotar o discurso feminista da época como estratégia para reescrever a Katherine de Shakespeare. Deduzimos que não. Este era um período em que o cinema tentava acalmar a massa enfurecida, enfatizando o lúdico como um caminho para mascarar os acontecimentos desastrosos da economia no fim da década de 20. Esses argumentos sugerem que o diretor não foi influenciado pelo discurso feminista. Além disso, eles trouxeram um casal famoso por suas brigas para a batalha dos sexos. Na sua biografia, Pickford (apud HENDERSON, 1998) afirma que seu casamento estava se desintegrando no período em que interpretou a megera, e, após esse filme, a atriz havia se afastado das câmeras, trabalhando com o cinema mais nos bastidores. Provavelmente esse seria um bom motivo para o filme, visto que todos sabiam das brigas do casal. Contudo, em nenhum momento Pickford comenta sobre os movimentos feministas da época.

No entanto, apesar de a personagem de Taylor estar inserida em um filme destinado à comicidade, podemos afirmar que ela possui uma forte subjetividade, à medida que parece se construir mais por si mesma do que pelos outros. Em certos momentos, ela parece ser construída pelo discurso dos outros a seu respeito (o que não se faz tão presente), à medida que se afirma como uma megera em suas ações,

como bater no pai e mandá-lo para o inferno, por exemplo. Todavia, essa característica da personagem tem como finalidade apenas entreter o público, pois não vemos o discurso negativo tão presente a seu respeito.

A personagem mostra-se uma atriz de si quando se afirma como uma mulher que se importa com a sociedade, quando chora pelo abandono e fica espantada com a atitude de Petruccio em seu casamento, o que, de certa forma, contrasta com seu comportamento de megera, uma vez que poderíamos esperar que ela nem se importasse com nada. Ela também é atriz de si quando diz que vai vencer Petruccio. E de fato ela o vence. A cena do seu discurso final nos mostra que Taylor interpretou o discurso da megera como uma atitude irônica e cômica. Como diz Zeffirelli (apud HENDERSON, 1988), o que se espera é que a megera pisque o olho após terminar o discurso.

Em suma, poderíamos afirmar que o diretor apresenta várias estratégias para traduzir Katherine. O resultado delas é a reescrita da personagem de forma bastante cômica e totalmente voltada para o lúdico, corroborando a hipótese de Hall (1929). Taylor adota uma série de acréscimos que simplificam o conteúdo do texto de Shakespeare, apostando bem mais no humor físico, com uma série de tapas, gritarias etc, que no humor shakespeareano, fruto da verborragia. Devido esse fato, podemos ver uma personagem que não se define pelo discurso do outro, agindo como megera, por vontade própria. Apesar de ter sua própria subjetividade definida e forte caráter, realçados pelos vários *close-ups* durante o filme, a megera não quebra paradigmas da década de 20, já que Taylor mostrou a batalha dos sexos de forma mais cômica e para fins lúdicos apenas, não parecendo querer insinuar nenhum caráter feminista dentro do filme. Devemos reforçar, dessa forma, que seu caráter mais violento no início do filme é somente um aspecto caricatural e nada tem de proposta política. No entanto, a narrativa de Taylor mostra o lado manipulador e sagaz da personagem. Todavia, a questão da domaçaõ do seu marido também se dá de forma cômica e não parece expressar uma atitude de vanguarda.

Analisemos agora a reescrita da obra shakespeareana para o filme *A Megera Domada*, do diretor italiano Franco Zeffirelli. Analisaremos se a segunda onda do movimento feminista influenciou o seu filme.

3.3 A Megera de Zeffirelli.

Franco Zeffirelli, cenógrafo, diretor de teatro e filmes, fez seu *debut* em Hollywood em 1967. Segundo Brode (2000), Taylor e Burton produziram o filme *A Megera Domada* (1967) e não se propuseram a contratar um grande nome de Hollywood para dirigi-lo por motivos financeiros. Dessa forma, eles preferiram apostar em um jovem diretor de teatro que se propusesse a estreiar no cinema hollywoodiano .

Para Brode (2000), o filme de Zeffirelli tem um contexto mais moderno, pois é inserido exatamente na época dos grandes movimentos sociais que tomaram a América, incluindo o feminismo. Para o autor, Zeffirelli induziu Elisabeth Taylor a sugerir traços de ironia nas linhas do discurso final, o que a faz vencer a batalha sob Petruccio quando este acredita tê-lo feito. Entretanto, é exatamente essa questão que iremos levantar na presente análise. Buscaremos compreender se a Katherine de Zeffirelli seria uma megera mais moderna e atualizada por ter sido reescrita durante o auge do movimento feminista. Teria ela reforçado ou quebrado o parâmetro social da década de 60? Que estratégias teria Zeffirelli utilizado para reescrever a megera nesse contexto?

Para respondermos a esses questionamentos, partamos para análise da construção de Katherine no cinema pelo diretor Franco Zeffirelli, usando os mesmos parâmetros das seções anteriores. Começemos pelo que os outros dizem sobre a megera.

3.3.1 O que os outros dizem sobre a megera.

Zeffirelli deu ênfase a um humor mais físico e visual, uma comédia estilo *slapstick*, no início do filme. De fato, o diretor omitiu mais de um terço dos diálogos da peça (PUCCIO, 2007), pois o filme necessitaria se encaixar em duas horas. Zeffirelli, como tinha que fazer escolhas, deu ênfase ao núcleo Petruccio e Katherine para que pudesse explorar bem mais esses dois personagens. Muito do texto de Shakespeare está presente nas falas dos dois, ou pelo menos naquelas mais importantes que foram aqui apresentadas. Portanto, não nos limitaremos muito a repetir passagens já transcritas e analisadas nesse trabalho. Vamos nos deter mais

na intensidade e importância que certas falas tiveram para o desenvolvimento da trama e os efeitos cinematográficos que o diretor optou para enfatizá-las.

Na reescrita de Zeffirelli, muitos trechos da peça sobre o que dizem sobre Katherine continuam no filme. No entanto, o diretor enfatizou alguns, que nos pareceram interessantes. Além disso, ele também acrescentou outros. Vejamos alguns exemplos.

Após os pretendentes de Bianca terem ouvido mais uma vez a recusa de Batista à mão da filha por não poder antes casar Katherine, estes ficam desesperados. Hortensio e Gremio estão em uma taberna e discutem sobre a possibilidade de um homem casar-se com ela. Gremio exclama: “⁶⁸Um homem? Um demônio!”. No entanto, Hortensio diz que por uma boa quantia de dinheiro muitos homens concordariam em casar com Katherine. Zeffirelli reforça o tom de comédia e desloca a fala de Gremio para um transeunte, que mal escuta o que os dois estão conversando e diz:

Ex.31: ⁶⁹Eu não faria por uma mina de ouro!

A ênfase dada por Zeffirelli nessa passagem diz respeito ao aumento no tom de comédia. Tal sequência serve para que o espectador perceba que todos, inclusive um transeunte qualquer, sabe do caráter de Katherine e todos já têm uma opinião formada sobre ela.

Uma outra cena interessante se passa antes do casamento de Katherine. Esta, encantada com os presentes de casamento, passa a examiná-los minuciosamente, até se deparar com um papagaio que grita: “⁷⁰Megera!”. E todos riem, deixando Katherine furiosa. O papagaio é um presente de casamento dado por uma dama. Tudo indica que ela lhe ensinara a falar o nome “megera”, o que reforça que Katherine é motivo de piada.

Podemos afirmar, nessa perspectiva, que uma das estratégias de Zeffirelli foi o uso de falas que mostrassem a opinião do outro sobre a personagem. O diretor deu um tom pessoal, fazendo acréscimos e adaptando certas situações, como a do transeunte que fala por Gremio. Tal uso sugere um pouco o caráter teatral

⁶⁸ A man? A devil!

⁶⁹ I wouldn't do for a mine of gold.

⁷⁰ Shrew.

verborrágico do bardo, apesar de essa característica não se fazer presente durante todo o filme. De modo geral, o diretor italiano preferiu construir Katherine mais por suas ações e pelo que ela revela de si.

Contudo, nessa versão, diferentemente da de Taylor, Katherine é construída pelo discurso social, o que justifica suas atitudes iniciais de megera. A sociedade a exclui e fala mal dela, tornando-a temporariamente uma megera e fazendo-a agir como uma mulher impertinente e rebelde, como vimos na análise do texto de Shakespeare. Ao excluí-la do convívio social, por meio do discurso desfavorável a ela, Zeffirelli enfatiza na solidão da personagem, o que nos ajudará a elucidar sua caracterização.

Observemos agora suas ações e o que a personagem revela de si para vermos se realmente Katherine corroborava o discurso negativo sobre ela. Também nos perguntamos se, assim como a Katherine shakespeareana, ela quebra algum paradigma social da sua época.

3.3.2 O que a megera faz.

A Katherine de Zeffirelli se comporta como uma megera no início do filme, mas, à medida que a conhecemos melhor, esse caráter se contradiz. Seleccionamos algumas cenas que nos mostram por que ela era conhecida como megera.

A primeira cena em que Katherine aparece é semelhante à de Shakespeare. Seu pai avisa aos pretendentes de Bianca que esta não casará enquanto Katherine não arrumar um marido. Esta fecha a janela furiosamente e, após Gremio dizer que ela é rude demais para ele, Katherine joga um banco nele. Além disso, ela quebra a janela furiosa ao ver seu pai tratando sua irmã com amor.

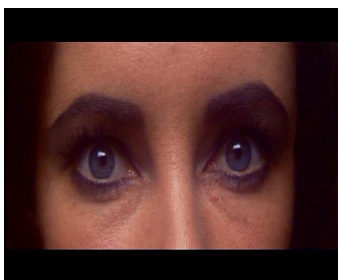
Entretanto, podemos perceber que essas atitudes iniciais de Katherine se justificam pela raiva que a personagem sente pelo fato de que a sociedade está sempre contra ela. Vemos que esses pequenos atos apenas seriam uma reação a esse discurso negativo da sociedade sobre ela e uma forma de sobreviver a esse ambiente hostil.

A cena que mais caracteriza Katherine como megera é a que mostra a surra em Bianca. Zeffirelli apresenta Katherine como uma mulher mais assustadora no começo do filme, dando um tom de comédia maior à narrativa. Na cena, Bianca, ao ver que seus pretendentes chegam, arruma-se em frente ao espelho. Quando vira,

vê Katherine, que nos é mostrada apenas pelos seus olhos raivosos, assumindo o papel de câmera (câmera-olho), como muitas vezes acontece no filme. Bianca se assusta e Katherine grita:

Ex.32: ⁷¹Vou desconfigurar-lhe o rosto até nenhum homem olhar para você!

Vejamos o olho de Katherine e Bianca:



Cena 15: O “olho” de Katherine assusta Bianca.

Após a ameaça, segue-se a passagem em que, com o chicote, Katherine vai batendo na irmã e as duas gritam e quebram janelas. Para reforçar ainda mais o caráter de megera de Katherine, Zeffirelli, por meio de uma montagem paralela, alterna a briga das irmãs com o célebre discurso de Petruccio:

Ex.33: ⁷²Petruccio: Já não ouvi nesta vida o rugido dos leões? Já não ouvi o mar, que agitado pelos ventos, rosna como um javali furioso ensopado de suor?

(na casa de Batista) Katherine: Vou te arrebentar! (uma janela quebra e vemos o braço de Bianca).

A luta das duas chega até a assustar os homens, que recuam quando Katherine se mostra mais violenta. As duas seguem correndo pela casa e Katherine chicoteia todos, inclusive a ama da casa. Seguem-se várias atitudes escandalosas de Katherine em sequência. Em pouco tempo após a surra, os falsos professores (Hortensio e Lucentio) estão dentro da casa de Batista para instruir Bianca. Petruccio conversa com Batista sobre o casamento com Katherine. A primeira vez

⁷¹ I'll mar thee 'till no man dare look on thee.

⁷² Petruccio: Haven't I in my time heard lions roar? Haven't I heard the sea, puffed up with winds, rage like an angry boar chafed with sweat?
Katherine: Let me trap thee!

em que a vê por inteiro é por trás de um vidro, no momento em que ela quebra a cabeça de Hortensio com um alaúde e o chama de músico fracassado.

Tais cenas mostradas podem ter um intuito de dar comicidade à narrativa. Mas teria a Katherine de Zeffirelli sido construída apenas pelo discurso social? Como ele trabalha a questão femina no filme? A personagem reage ao discurso misógino? Percebemos que, após o caráter cômico, o diretor trabalha a questão da sensibilidade da personagem, sua grande marca de feminidade, o que veremos na seção seguinte.

Percebemos que Zeffirelli tem como intenção construir no começo do filme uma personagem frenética, que pressupõe uma expressão gestual e verbal propositadamente exagerada (MARTIN, 2003, p.75), reforçando assim no estilo comédia *slapstick*, assim como Sam Taylor. O diretor também mostra que essa sociedade constrói Katherine com um discurso negativo a seu respeito e esta reage violentamente a isso.

Ao longo do filme, Zeffirelli muda o tom cômico da exclusão para um tom dramático, reforçando a solidão da personagem. Um aspecto interessante é que ele traduz a personagem de Shakespeare como vítima da sociedade que a exclui, de modo semelhante à leitura que tivemos da personagem na peça. Nessa perspectiva, analisaremos o que ela revela sobre si, visto que o sentimentalismo que a envolve está diretamente relacionado à construção da personagem e a temática feminina trabalhada pelo diretor.

3.3.3 O que a megera revela sobre si.

A Katherine de Zeffirelli é essencialmente feminina e sentimental. O primeiro aspecto que o diretor trabalha é a questão da solidão da personagem. O diretor a constrói com traços que remetem à sua infância, visto que esta foi solitária e sem amor familiar (HENDERSON, 1998, p.156). Dessa forma, ele transforma a perspectiva de Katherine no filme como se fosse a sua: “⁷³lamentar a morte e falta da mãe, frustração por sua própria exclusão de relacionamento paternal e maternal” (HENDERSON, 1998, p. 157).

⁷³ Mourning for his mother's death and absence, grief for his own exclusion from the parental relationship.

Para isso, Zeffirelli enfatiza no uso de *close-ups*, câmera-olho e música para dar um tom mais subjetivo e sentimental à personagem. Como exemplo, podemos citar a primeira cena em que vemos a personagem, que está na parte de cima da casa, observando Bianca e os seus pretendentes discretamente por trás da janela. Podemos observar somente os olhos de Katherine e a sua visão, câmera-olho, da rua:



Cena 16: O olho de Katherine e sua visão sobre a rua.

Essa técnica dá um efeito mais introspectivo (MARTIN, 2003) a Katherine, para que vejamos o que acontece com ela e sua exclusão social através de sua própria visão. É interessante percebermos o papel do ângulo de filmagem também. Katherine está acima de todos, e vê, através de sua *câmera-olho*, todos sob um ângulo *plongée*, o que, segundo Martin (2003, p.41), dá um efeito de apequenar os indivíduos e esmagá-los moralmente. Esse talvez seja o sentimento de Katherine para com a sociedade que ela odeia.

Um outro exemplo que mostra a exclusão da personagem é quando Batista abraça Bianca após Katherine ter feito um escândalo. Mais uma vez, vemos que Katherine os observa por uma vidraça, através do efeito da câmera-olho. Katherine observa a irmã e o pai nesse exato momento, quando este declara seu amor pela filha mais nova. Observemos:

Ex.34: ⁷⁴És minha filha mais obediente e amada.

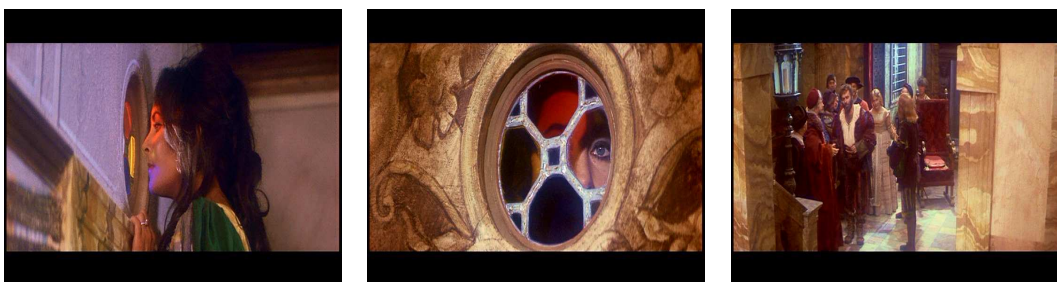
⁷⁴ Thou art my most obedient, loving daughter.



Cena 17: Katherine observa Batista e Bianca.

É interessante notarmos que Katherine sempre observa (por trás de uma porta, janela, vidraça), como se o diretor sugerisse que ela nada mais é do que um brinquedo nas mãos do pai e da sociedade e que não é tão querida como Bianca, que, por sua vez, no começo do filme é mostrada de forma enfática como doce e ingênua, em contraste com a irmã.

Em uma outra cena, ela também observa Petruccio e a família comemorarem seu casamento forçado com alegria. Uma música triste toca, o que traz um caráter mais melancólico à personagem, que parece vencida, embora temporariamente. A música também se faz presente no filme como uma estratégia de Zeffirelli, aumentando o grau de subjetividade da personagem e revelando seus sentimentos. Na cena abaixo, podemos observar a personagem que observa a todos melancolicamente, enquanto a música triste toca:



Cena 18: Katherine observa a comemoração de seu casamento.

A leitura da peça por Zeffirelli parece semelhante à nossa no que diz respeito à exclusão da personagem, mas podemos nos perguntar sobre a questão feminina de Katherine. Como ele constrói o lado feminino de Katherine? O diretor é influenciado pelas vozes feministas da década de 60?

Podemos inferir de antemão que Zeffirelli, ao apostar somente nesse lado solitário da personagem, não se opõe à caracterização da personagem de

Shakespeare, visto que sabemos que Katherine era generosa e não-megera, sendo apenas vítima da sociedade. Todavia, o diretor italiano não parece querer diferenciar no filme solidão e exclusão de sentimentalismo e ⁷⁵feminidade. Toda a questão emocional a qual a personagem é submetida na narrativa nos parece apenas uma antecipação do diretor à exploração de traços femininos de sua personagem. Observemos algumas cenas que mostram Katherine, ao contrário da heroína shakespeareana, parecendo se adaptar facilmente à sua submissão a Petruccio.

Ao conhecer Petruccio, Katherine se mantém na defensiva, mas não o trata tão mal quanto o fazia com os outros, apesar de chegar a esmurrá-lo. Podemos perceber que os dois se entreolham muito, mas ela não parece tão furiosa comparada a seu comportamento perante o pai, a irmã e a sociedade. Um exemplo disso é quando, após fugir de Petruccio, Katherine esconde-se em um celeiro, o que a faz morrer de rir. Vejamos:



Cena 19: Katherine ri no celeiro.

Tal riso nos faz inferir que Katherine estava achando toda aquela situação divertida, provavelmente porque nenhum homem teve a coragem de encará-la. A partir desse momento, ela já se mostra envaidecida. Contudo, ela facilmente revela sua fragilidade perante Petruccio. Após os dois terem caído do telhado em cima de um amontoado de algodão, Katherine mostra-se frágil e chora com orgulho, sendo carregada por Petruccio ao som de uma música suave que enfatiza a tristeza da personagem ao ser vencida. Desse modo, já vemos uma sensibilidade extrema e uma fragilidade na personagem, o que contrasta com muitas de suas atitudes iniciais no filme.

Em seqüência, há a primeira revelação do verdadeiro caráter da personagem. Petruccio a leva para casa e a tranca em um quarto. Katherine, do mesmo modo que na cena anteriormente descrita (vide Ex.8), observa por trás da vidraça, através de

⁷⁵ Definidos como o conjunto de comportamentos próprios das mulheres, segundo Touraine (2003, p.29).

sua câmera-olho, Petruccio e família na comemoração do casamento. Uma música triste soa, trazendo um caráter mais melancólico à cena.

Katherine, diante do anúncio do seu casamento, grita e esbraveja, afirmando que o homem é o pior ser de todas as coisas vivas. Até esse momento, poderíamos vê-la reagindo à sociedade patriarcal por meio de seu discurso. No entanto, ela interrompe sua contestação rapidamente. Ao observar a alegria de todos, seu olhar nos parece misterioso, mas não transmite fúria. Katherine senta-se na mesa e dá um sorriso um tanto malicioso. Segundo a descrição de Hodgdon (1998, p.18):

(...)⁷⁶Então, ao voltar do “olho” [grifo da autora] da janela, Kate mergulha em seus pensamentos; e um sorriso atravessa seu rosto ao som de uma música suave e romântica que expressa seu prazer íntimo, convidando assim os espectadores para compartilhar e, quem sabe, estender sua fantasia.

Nesse momento, após o efeito câmera-olho, vemos a câmera se aproximando da personagem e há um *close-up* no momento do sorriso de Katherine, que nos mostra seu sentimento. Vejamos:



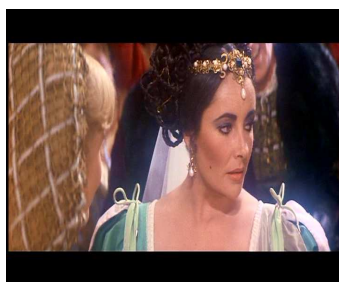
Cena 20: O sorriso de Katherine.

Tal sorriso nos sugere que Katherine, apesar de aparentemente mostrar-se contra o casamento, estava de certo modo envaidecida com aquela situação. Provavelmente porque nenhum homem ousara fazer-lhe a corte. Portanto, mesmo que não quisesse se casar, o fato de alguém lutar por ela a ponto de subir em telhados e suportar sua fúria parece-lhe dar uma sensação de satisfação. Inferimos,

⁷⁶ (...) Then, drawing back from the window's "eye", Kate sinks into a thoughtful pose; and a smile traces across her face as the sound track's soft, romantic music expresses her private pleasure, inviting viewers to share and, perhaps, extend her fantasy.

desse modo, que o caráter feminista e revoltado da personagem de Shakespeare se dilui nessas duas cenas iniciais que antecipam ao público uma Katherine bem menos combativa e bem mais desarmada. Ao longo do filme, nessa perspectiva, Zeffirelli sugere, cada vez menos, um caráter combativo da personagem, que rapidamente parece adequar-se à sociedade.

Outro exemplo interessante é a cena que antecede o casamento. De início, a personagem parece resistir. Ela leva bastante tempo para descer para a cerimônia, sendo preciso que seu pai vá buscá-la. A porta se abre e Katherine estende o braço furiosamente para o pai. No entanto, quando é aplaudida por todos, Katherine olha ansiosamente para o pai, como se fizesse um pedido de apoio (HENDERSON, 1998). Ao som da mesma música suave e triste, ela se mostra um pouco mais confusa e até beija Bianca docemente. Entretanto, seu semblante muda rapidamente ao ver os presentes de casamento. Katherine examina alegremente tudo com um sorriso nos lábios, o que nos mostra uma característica enfatizada por Zeffirelli ao longo do filme: a feminidade. Apesar da resistência ao casamento, Katherine mostra-se alegre com os presentes recebidos, uma insinuação de que sua feminidade não estava perdida. Esse misto de raiva e deleite pode ser visto na mudança de expressão da personagem:



Cena 21: Mudança de Katherine ao ver os presentes.

Podemos afirmar que Zeffirelli traduz a ambigüidade da personagem ao mostrá-la dividida entre ser a mulher que todos esperam e ser ela mesma. Num

balanço geral, o diretor parece preferir a personagem menos resistente à imposição de certos padrões sociais, tornando-a mais sentimental e feminina. Obviamente ela também aparece muitas vezes como uma mulher firme e decidida, mas sua fragilidade emocional é a sua marca. Vejamos alguns outros exemplos que corroboram essa afirmativa.

O diretor parece, por vezes, mostrar uma Katherine resistente, como, por exemplo, quando Petruccio decide ir embora durante a festa do casamento. Katherine resiste, falando as célebres linhas do bardo: “⁷⁷*Eu vejo que uma mulher pode ser feita de boba, se ela não tem espírito para resistir*”. No momento em que Katherine diz isso, através de uma corte avistamos Petruccio e seu empregado admirados, olhando para ela. Em seguida, vemos um raio e ouvimos um trovão. Tal efeito é criado por Zeffirelli para enfatizar a frase de Katherine e seu espírito rebelde, em contraste com o sentimentalismo outrora mostrado pela personagem.

Apesar dos indícios de resistência observados, a transformação de Katherine de uma mulher voluntariosa e rebelde para uma mulher dócil e sensível acontece de forma mais rápida após seu casamento. Após a viagem até a casa de Petruccio, em que todos enfrentam um temporal, ela não se encontra mais irritada. Ao chegar na casa de seu marido, ela está bem mais calma. Outra passagem que mostra essa transformação é quando ela está com Petruccio no quarto. Ele reclama da cama, faz um escândalo com os empregados e desarruma tudo, deixando-a sozinha e apavorada. De forma intrigante, Katherine chora, e, logo após, ela olha em volta e seu choro transforma-se em um sorriso misterioso. Observemos:



⁷⁷ I see woman may be made a fool if she had not spirit to resist.



Cena 22: Choro e riso de Katherine.

Por seu sorriso já vemos uma Katherine bem mais conformada com sua situação. A personagem gosta de estar ali, na sua nova casa, apesar de casada, pelo fato de que o comportamento de Petruccio não lhe parece causar mais revolta do que o ambiente familiar, onde ela era rejeitada e solitária. A Katherine casada revela-se bem menos infeliz do que a solteira, que tinha que conviver num lar que lhe proporcionava dor e frustração.

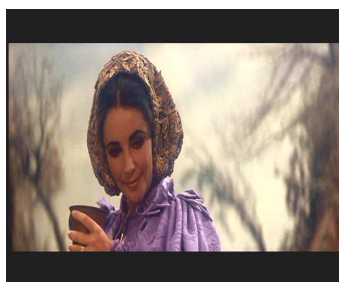
Em seqüência, Zeffirelli aposta ainda mais no lado feminino de Katherine. Segundo Henderson (1998, p.158), Katherine descobre que, ao cuidar dos seus afazeres domésticos, poderia ter o controle da situação. A personagem reforma completamente seu novo lar, desempenhando o papel de dona de casa. Ela dá ordem aos empregados e todos trabalham com alegria. Ao final, vemos a casa limpa e empregados transformados, trajados com belas roupas, incluindo o cachorro de Petruccio. Começa assim a mudança de Katherine. O diretor vai mostrando uma Katherine que corrobora os paradigmas tradicionais sobre a mulher. Observemos as cenas que mostram a mudança da casa de Petruccio:





Cena 23: Mudança na casa de Petruccio.

Contudo apesar de Zeffirelli ter optado por uma Katherine menos raivosa e mais frágil, não esquece também seu lado manipulador, conforme vimos na análise da peça. Em algumas cenas, o diretor sugere a superioridade da personagem em relação ao marido. A passagem em que Katherine concorda em tudo com Petruccio se dá de forma divertida no filme. Após muita troca de farpas e brigas entre o casal, Katherine decide concordar com o marido para conseguir o que quer. No entanto, ela o faz com prazer, divertindo-se com toda aquela situação. Quando os dois estão a caminho da casa de Batista, Katherine, montada em um cavalo, afirma que o sol pode ser lua ou vice-versa, segundo a vontade de Petruccio. Zeffirelli enfatiza o tom irônico da personagem por meio de seu sorriso e de sua sobreposição a Petruccio: ela está montada em um cavalo, enquanto Petruccio está de pé ao chão, tendo que levantar o rosto para olhá-la. Vejamos:



Cena 24: Katherine montada no cavalo.

Tal cena nos sugere uma certa sobreposição da personagem, pois, mesmo concordando com tudo, ela não se mostra submissa, mas simplesmente dissimula seu comportamento. Entretanto, mesmo interpretando o papel de mulher que se finge de domada e se divertindo com tal situação, pois aquilo lhe dava o poder, a personagem apresenta-se bem mais conformada (e até satisfeita!) com o casamento, o que contrasta com sua rebeldia em relação à idéia de se casar no

início do filme. Um exemplo disso é uma das cenas finais, em que o casal está no banquete nupcial de Bianca. Katherine e Petruccio trocam olhares desconcertados, o que nos mostra que os dois estavam de certa forma envolvidos um com o outro. Em seqüência, Katherine observa crianças brincando e sorri. Ela olha para Petruccio, e este, envergonhado, desvia o olhar. Observemos as cenas:



Cena 25: Olhares.

Katherine mostra seu espírito maternal, o que corrobora nossa hipótese sobre a opção do diretor por uma personagem menos resistente aos ditames sociais. De acordo com Martins (2002), o olhar de Katherine para as crianças brincando sugere ⁷⁸intimidade sensual e instinto familiar. Para a autora, Zeffirelli quis sugerir o que seria a idéia de um modelo de casamento, em que ⁷⁹o erotismo e as virtudes familiares dividem a mesma cama (MARTINS, 2002, p.133). Um exemplo claro disso é uma tomada anterior a essa, que mostra Katherine, de vermelho, bebendo vinho. Podemos ver claramente a beleza e sensualidade da personagem, reforçada pela cor vermelha da roupa e do vinho:



Cena 26: Katherine e o vermelho.

A personagem, nesse momento do filme, parece estar envolvida com o marido, o que a torna mais vulnerável e suscetível aos padrões tradicionais. Teria

⁷⁸ Sensual intimacy and familial instinct.

⁷⁹ Eroticism and familial virtues can partake the same bed.

então a megera se rendido à condição de mulher passiva? Vejamos a cena do discurso final de Katherine, visto que é de extrema importância para a sua caracterização.

Katherine mostra-se como uma verdadeira dama ao fazer seu discurso. Não correspondendo às expectativas dos convidados, que querem que seu marido perca a aposta, ela traz Bianca e a viúva (que vêm aos gritos, como ela costumava fazer) e as coloca de frente para seus maridos. Katherine faz seu discurso final de forma confiante, deixando todos surpresos. Em um certo momento, ela faz com que Bianca e a viúva se ajoelhem e se curvem diante de seus maridos. Após terminar o discurso e ser aplaudida, Katherine e Petruccio se beijam. Ela o trata bem e a vemos transformada, por enquanto. Logo após Petruccio exibir-se orgulhosamente por ter vencido a aposta, Zeffirelli nos mostra a ironia de Katherine através de sua ação: a personagem levanta as mulheres que tinham sido forçadas a se ajoelharem e sai correndo na frente, deixando Petruccio atrás. Petruccio corre atrás de Katherine e todos riem dele. Sua esposa desempenhara assim o papel de mulher domada. Contudo, suas atitudes comprovam que esta não estava domada, mas simplesmente achara um meio de controlar o marido. Como vimos, ela já tinha o domínio do seu lar, desempenhando o papel de megera domada em casa para conseguir tudo que quisesse, bastando, para isso, concordar com tudo que Petruccio dissesse.

No entanto, apesar do tom de ironia sugerido por Zeffirelli, o discurso final da personagem foi proferida sem ironia por Elisabeth Taylor. Essa foi uma surpresa para o diretor e o próprio Burton. Segundo Zeffirelli (apud HENDERSON, 1998, p. 156), “⁸⁰o truque comum é a atriz piscar para a platéia. Surpreendentemente, Liz não fez nada disso. Ela interpretou de forma direta. E ela foi sincera no que fez”. Obviamente, houve o tom de ironia e paródia em dois momentos: quando Kate deixa Petruccio para trás e quando uma prostituta chora de emoção, após ouvir o discurso da personagem. Contudo, segundo Henderson (1998), houve uma discordância entre atriz e diretor, pois apesar de Zeffirelli ter traduzido a questão feminina de modo tradicional e conservador, ele quis preservar o tom de ironia da peça, sendo confundido pela interpretação de Taylor, que acabou por reforçar mais ainda a condição de mulher passiva da personagem.

⁸⁰ The usual trick if for the actress to wink at the audience... Amazingly, Liz did nothing of the kind; she played it straight... and she meant it.

Desse modo, concluímos que a Katherine de Zeffirelli é ainda mais ambígua que a de Shakespeare. Ela parece ser um sujeito dividido entre ser megera, desempenhar seu papel na sociedade que a despreza e ser mulher frágil fingindo-se de combativa, o que mais parece ter sido a escolha do diretor. Aos poucos, à medida que Katherine revela sobre si, sua máscara de megera parece cair por motivos diferentes da Katherine shakespeareana. Nessa reescrita, ela é ambígua porque a paixão parece tê-la tornado mais vulnerável. Além disso, a diferença de opinião entre Elisabeth Taylor e Zeffirelli reforça ainda mais essa afirmação.

Todavia, nossos questionamentos vão além de uma simples busca da intenção do autor. Já vimos que de megera Katherine nada tinha. Somente os outros a constroem por seu discurso, assim como na peça e no início do filme, criando seu estereótipo. Contudo, ela vai se revelando e se construindo por si só ao longo do filme, afirmando sua subjetividade. Nessa perspectiva, podemos nos perguntar se a Katherine de Zeffirelli, por ser dotada de uma grande subjetividade, seria uma personagem feminista. Teria ela reforçado ou quebrado paradigmas dos anos 60?

Zeffirelli, conforme foi discutido, constrói uma personagem ambígua em um contexto em que possivelmente um filme com tal temática poderia ser rejeitado. Como teria ele feito esse diálogo entre um período em que a voz feminina havia sido calada e um período em que as mulheres lutavam por seus direitos aliadas a grandes movimentos sociais? Seria a Katherine do diretor italiano um pouco menos passiva para que se encaixasse nos parâmetros da época em que o filme foi lançado? Façamos uma relação com o discurso feminista da época, as ideologias e a construção do sujeito para melhor entendermos o comportamento da personagem.

Na nossa concepção, Zeffirelli não iria caracterizar Katherine da mesma forma que na Renascença em meados do século XX. É perceptível, de igual modo, que o cinema hollywoodiano e o filme de Zeffirelli têm como finalidade o entretenimento. Para caracterizar uma megera de modo cômico, Zeffirelli reforça o frenetismo de Elisabeth Taylor, que grita, esbraveja e geme durante metade do filme. No entanto, ele passa de uma temática cômica para dramática, pois vemos o porquê de suas atitudes iniciais, visto que era desprezada e excluída. O discurso negativo em cima da personagem, assim como se fez presente na peça, a tornara um estereótipo de megera nos momentos iniciais do filme. Percebemos também que suas atitudes são bem mais subversivas quando Katherine está no meio da sociedade, não a sós com Petruccio. Vimos também sua ambigüidade, pois não sabemos se ela queria ou não

o casamento, se estava infeliz ou não etc. Caracterizar Katherine por esses aspectos é uma boa saída para o diretor italiano, no meio do movimento feminista, em que o discurso negativo sobre o homem e da sociedade ainda dita patriarcal se fazia presente.

No entanto, apesar dessa caracterização negativa do homem, Zeffirelli, como afirmarmos previamente, realçou no filme um aspecto em Katherine que poderia ter sido o alvo das críticas feministas: a feminidade, definida por Touraine (2003, p.29) como “um conjunto de comportamentos que seriam próprios das mulheres e que as separariam dos homens”. Segundo Alves (2003, p.35), o feminismo da década de 60,

(...) questiona a idéia de que homens e mulheres estariam predeterminados por sua própria natureza, a cumprir papéis opostos na sociedade: ao homem, o mundo externo; à mulher, por sua função procriadora, o mundo interno.

Zeffirelli cria uma personagem que se adapta facilmente a esse modelo de mulher. Como vimos, Katherine mostra-se feliz com seu enxoval e presentes, arruma seu novo lar com alegria e, no fim do filme, há o despertar do espírito maternal, comportamentos próprios das mulheres, como afirma Touraine sobre a feminidade (2003, p.29). Nessa perspectiva, podemos inferir que o filme reforça a posição tradicional da mulher, não tendo o diretor sido influenciado pelos ruídos do movimento feminista.

Contudo, apesar de sua personagem não ter quebrado paradigmas da década de 60, Zeffirelli reescreve uma Katherine dotada de subjetividade, assim como a de Shakespeare. Ela é dividida entre ser construída pela sociedade e ser atriz de si. Percebemos que, em certos momentos, Katherine se deixa construir pela formação discursiva em que está inserida, mas em outros ela parece controlar os sentidos do seu discurso. Como por exemplo, quando ela grita com Petruccio, dizendo que prefere vê-lo na forca a casar-se com ele, ela está desempenhando o papel de megera dado pela sociedade, na formação discursiva em que se encontra. Porém, quando ela sorri, sozinha no quarto, misteriosamente dois minutos depois, ela revela seus sentimentos e sua subjetividade. Essa ambigüidade marcante se apresenta durante quase todo o filme, de modo que possa ser reforçada a confusão que passa em sua cabeça, da rejeição familiar e do casamento com um estranho,

como uma saída. No entanto, sua subjetividade vai, aos poucos, adequando-se ao modelo da mulher passiva da Renascença.

Como percebemos, Zeffirelli utiliza elementos específicos e não-específicos do cinema estrategicamente para dar um tom mais subjetivo, feminino e confuso à Katherine. Entre os elementos específicos encontra-se o uso marcante de *close-ups* em Katherine e o efeito câmera-olho, que aumentam o grau de subjetividade, trazendo a personagem para mais perto do público, que além de vê-la mais de perto, tem a oportunidade de ver através de seus olhos, compartilhando assim suas sensações. Em oposição ao silêncio da personagem, Zeffirelli reforça também a subjetividade da personagem na música. Durante muitos momentos em que ela está em silêncio, ouvimos uma música triste, para dar um efeito emotivo à cena, como se a personagem sofresse ou estivesse confusa. Nessa perspectiva, o diretor combina *close-ups*, câmera-olho e música de modo a convidar o espectador a compartilhar os sentimentos de Katherine.

Em suma, Zeffirelli intenciona construir uma Katherine mais sensível e com fortes traços de feminidade, apesar de induzir a ironia no discurso final (ironia esta que parece apagada pela interpretação de Elisabeth Taylor). Concluímos que o diretor não foi movido pelo feminismo da década de 60 ao construir a personagem. O simples fato de a personagem ser dotada de uma forte feminidade não condiz com os ideais feministas, que viam nesses traços uma forma de subjugação da mulher à sociedade misógina. Em nenhum momento, contudo, ela reforça as lutas das mulheres feministas de sua época. A Katherine de Zeffirelli é, sem dúvida, a mais dotada de feminidade das três versões. Devido a esse fator, podemos afirmar que ela não quebra nenhum paradigma social da época em que foi reescrita. Ao contrário, ela vai ao encontro das idéias tradicionais sobre o que é ser mulher, ideologias as quais o feminismo não cessou de combater. Desse modo, a personagem termina por enfatizar estereótipos do que seria a mulher ideal para a sociedade.

Após analisarmos a Katherine de Zeffirelli, vejamos a construção da personagem no contexto do final do século XX, no período pós-feminista, em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, de Gil Junger.

3.4 A Megera de Junger.

O filme *10 Coisas que eu Odeio em Você* estreou em março de 1999 e no seu *release* apresenta-se como uma adaptação do clássico *A Megera Domada* de Shakespeare. Gil Junger, roteirista, diretor, produtor e ator, faz seu *debut* como diretor de filme em Hollywood com essa comédia voltada para o público adolescente (WILLIAMS, 1999). De modo a contextualizar a comédia shakespeareana, Junger reescreveu todo o roteiro para que fizesse parte do contexto adolescente americano do final do século XX. Segundo o diretor, essa era uma forma de difundir Shakespeare para a juventude. De acordo com Williams (1999), na revista *online Salon*:

⁸¹“10 Coisas” é uma clássica comédia de mal-entendidos, falsos começos, e, sobretudo, de verdadeiro amor. Tudo isso misturado com um ponto de vista característico do século XX, no qual se um cara é forte demais, a garota não necessariamente tem que ser fraca.

O filme conta com alguns elementos teatrais e personagens (reescritos ou criados) característicos do teatro shakespeareano, o que nos mostra que Junger tentou fazer essa interseção entre o autor e a comédia adolescente. Algumas referências a Shakespeare são feitas no filme e alguns de seus personagens, como o trapalhão Michael (uma reescrita de Tranio), tem traços tipicamente shakespeareanos. Michael e Katarina são, por exemplo, verborrágicos, assim como os personagens de Shakespeare. No entanto, o filme não poderia fugir aos padrões hollywoodianos, havendo o final feliz e outros acontecimentos típicos da comédia voltada para o público adolescente como os bailes de formatura e as festas.

Todavia, não foi uma tarefa fácil para o diretor recontextualizar e reescrever a problemática da obra principal, de acordo com Friedman (2004), em seu artigo para o *Shakespeare Bulletin*:

⁸¹ “10 Things” is a classic comedy of misunderstandings, false starts and, eventually, true love -- all tempered with the very 20th century point of view that if the guy is strong enough, the girl doesn't need to be weak.

⁸²Em particular, a figura da megera e sua domaçaõ final pelo seu marido sãõ especialmente difíceis de traduzir para um gênero pós-movimento feminista, visto que os valores expressos pela açãõ de “domaçãõ de uma megera” se defrontam com o senso contemporãneo de tratamento para com as mulheres. O filme resolve essa problemática ao reconceitualizar o significado de “megera” na Amériã dos anos 90 e ao reconsiderar o que levaria a “domar” [grifo da autora] tal mulher.

Para ⁸³Clinton (1999) o filme é inteligente e um tanto sofisticado, mostrando uma personagem feminina não definida por um homem ou por uma relação, agindo de modo mais independente. ⁸⁴Holden (1999) define a Katarina de Junger como atraente, inteligente e uma misantropa de personalidade, que não quer que as pessoas a vejam como fraca, especialmente os garotos. A escolha da atriz Julia Stiles também foi importante para Junger. Stiles desde muito jovem, no início de sua carreira no teatro, interpretava personagens shakespeareanas e, além disso, ela também se afirma como uma garota feminista. O diretor, dessa forma, reescreve a Katherine de Shakespeare como uma personagem verborrágica e com traços teatrais, em contraste com as outras Katherines até então analisadas, que eram personagens mais frenéticas (MARTIN, 2003).

Tendo como foco principal a construção e a tradução da Katherine contemporânea, analisemos como a personagem é caracterizada no filme, seguindo os mesmos parâmetros com que trabalhamos nas versões anteriores. Que estratégias teria Junger utilizado para construir Katarina num contexto pós-feminista? A personagem reforça ou quebra o parâmetro social do final do século XX no que diz respeito à mulher?

3.4.1 O que dizem sobre Katarina.

Assim como em *A Megera Domada* de Shakespeare, a jovem Katarina Stratford é bastante caracterizada pelo que dizem sobre ela. Junger trabalha muito o uso da fala no filme, tanto para mostrar o que os outros revelam sobre a personagem quanto o que ela revela sobre si. Desse modo, para facilitar nossa

⁸² In particular, the figure of the shrew and her eventual taming by her partner are especially difficult to translate into a genre that post-dates the feminist movement because the values expressed by the shrew-taming action clash with a contemporary sense of the proper treatment of women. The film solves this difficulty by reconceiving what it means to be a shrew in America in the 1990's and by reconsidering what it would take to "tame" such a woman.

⁸³ Ensaista da CNN, responsável por alguns *reviews* de filmes. Escreveu o review “10 Things I hate about you: worth loving”.

⁸⁴ Ensaista do New York Times. Escreveu o *review* do presente filme.

análise, seguimos os mesmos parâmetros que em *A Megera Domada* de Shakespeare, dividindo o discurso em relação a Katarina em três: o que a sociedade diz a seu respeito (colegas e professores), o que sua família diz a seu respeito e o que Patrick (reescrita de Petruccio) diz sobre ela.

Começemos pela opinião da sociedade a seu respeito. Em uma das cenas iniciais, na aula de literatura, após Katarina expressar sua opinião sobre Ernest Hemingway, o qual ela chama de alcoólatra misógino, um de seus colegas, Joey, rebate:

Ex.35: ⁸⁵Ao invés de uma garota irritada, amarga, convencida e sem amigos?⁸⁶

Por meio dessa passagem, o espectador já tem uma imagem negativa da personagem, que mal teve tempo de revelar sobre si. Essa fala mostra claramente que a sociedade já tem uma opinião formada a respeito de Katarina. A personagem é vista como uma garota irritada e sem amigos que, assim como Katherine Minola, é solitária. No entanto, diferentemente da Katherine shakespeareana, Katarina tem uma amiga só, o que ainda não a torna uma pessoa popular. O deslocamento da personagem no filme é um tema abordado por Junger, para que possamos inferir que ela se diferenciava dos outros adolescentes.

Em uma outra cena, Katarina, após ter expressado sua opinião na aula de literatura, é injustamente mandada para a direção, onde conversa com sua diretora. Esta pede à adolescente que reflita melhor sobre seu comportamento:

Ex.36: ⁸⁷Sra. Perky: As pessoas percebem você como um tanto...

Katarina: Tempestuosa?

Sra. Perky: "Cadela abominável" é o termo que mais se usa.

Por essa fala "as pessoas percebem você", podemos notar que a personagem era alvo de muitos comentários negativos. O uso de termos vulgares em relação a ela é constante no começo do filme. *Heinous*, aqui traduzido por "abominável", é um

⁸⁵ As opposed to a bitter, self-righteous rag who has no friends?

⁸⁶ Todas as traduções do filme são nossas.

⁸⁷ Ms. Perky: People perceive you as somewhat...

Kat Stratford: Tempestuous?

Ms. Perky: "Heinous bitch" is the term used most often.

termo bastante forte no inglês, geralmente utilizado para qualificar atos criminosos, atrozidades ou cruéis.

Um outro exemplo bem claro de como as pessoas a viam é o diálogo entre Cameron (reescrita de Lucentio), pretendente de Bianca, e Michael (reescrita de Tranio). Cameron, após ver Michael ser insultado por Katarina por parar sua moto em frente a seu carro, pergunta:

Ex.37: ⁸⁸Cameron: Você está bem?

Michael: Sim, só um pequeno encontro com a megera. (...)

Cameron: Ela é a irmã de Bianca?

Michael: Sim, a própria, infeliz, azeda e reclamante.

Como podemos perceber, por essas cenas, Junger caracteriza Katarina pelo discurso social negativo a seu respeito, no começo do filme, assim como Shakespeare caracteriza Katherine de forma negativa pelo discurso dos outros em *A Megera Domada* no começo da peça. A personagem é ridicularizada por ter atitudes diferentes das outras adolescentes, como não gostar tanto de festas e não namorar e por expressar incessantemente sua opinião crítica a respeito de tudo. Seu professor, por exemplo, a chama de “⁸⁹Srta. Eu-tenho-uma-opinião-sobre-tudo”. Podemos perceber que, em oposição à Katherine shakespeareana, Katarina tinha o direito à livre expressão, algo que não lhe seria negado numa sociedade contemporânea. Todavia, quando ela faz uso de sua livre expressão ela é ridicularizada, assim como suas atitudes. Seus colegas ridicularizavam essa característica de língua-afiada da personagem e alegavam que ela tinha problemas de temperamento como, por exemplo, em uma cena em que Joey afirma que ela deveria tomar um ⁹⁰*midol* antes de vir para a aula.

Katarina não é somente construída negativamente pela sociedade, mas por sua família também. Na primeira cena familiar em que vemos seu lar, ela está lendo um livro de Sylvia Plath, quando seu pai chega e pergunta com um tom irônico:

⁸⁸ Cameron: You okay?

Michael: Yeah. Just a minor encounter with the shrew. (...)

Cameron: Is that Bianca's sister?

Michael: Yeah. The mewling rampallian wretch herself

⁸⁹ Ms “I-have-an-opinion-about-everything”.

⁹⁰ Midol PMS é um medicamento usado para alívio de tensões pré-menstruais.

Ex.38: ⁹¹ Sr. Stratford: Olá, Katarina, já fez alguém chorar hoje?

Sr. Stratford nos mostra o que pensa sobre a filha, insinuando que seu comportamento é agressivo ou cruel a ponto de fazer as pessoas chorarem. No entanto, o comportamento de seu pai no filme em relação à personagem é traduzido de modo diferente do de Batista em *A Megera Domada*. No filme, ele é excessivamente protetor com as duas filhas, sendo bem mais com Bianca, visto que sabia que Katarina não se interessava em ter um namorado. Entretanto, Junger reescreve momentos de tensão entre os dois, em que Katarina discute com o pai por este não deixá-la fazer o que quer. Desse modo, o Sr. Stratford a via como uma garota de temperamento difícil, também expressando sua opinião a seu respeito.

Mais tenso do que o relacionamento de Katarina com o pai é o seu com Bianca. Esta tem também uma opinião firme a respeito da irmã. Em um diálogo com Cameron, Bianca revela sua opinião sobre ela:

Ex.39: ⁹² Bianca: Minha irmã pertence a uma raça de imbecis.

Cameron: É, eu notei que ela é um pouco... Anti-social.

Bianca: Ela é incapaz de interação humana. (...) Ela é uma vaca.

Bianca, em muitos momentos, afronta Katarina, pedindo que ela seja uma garota “normal”, que vá a festas etc. Em uma cena em que estão pai e filhas reunidos, discutindo sobre a regra adotada pelo pai (Bianca poderia namorar somente quando Kat o fizesse), Bianca impaciente-se e diz abertamente ao pai:

Ex.40: ⁹³ Mas ela é uma mutante! E se ela nunca namorar?

Podemos, nessa perspectiva, ver o discurso negativo da família a seu respeito, o qual Junger intenciona mostrar. Obviamente que ela é construída de um modo mais agressivo pelos colegas, mas sua família também demonstra achar seu comportamento um tanto subversivo.

⁹¹ Mr. Stratford: Hello, Katarina. Make anyone cry today?

⁹² Bianca: My sister is a particularly breed of loser.

Cameron: Yeah, I noticed she's a little.. antisocial.

Bianca: She's incapable of human interaction. (...) She's a bitch.

⁹³ Bianca: But she's a mutant! What if she never dates?

De modo semelhante a Shakespeare, Junger intenciona mostrar que somente a família e a sociedade traziam esse discurso negativo sobre a personagem. Patrick, em contrapartida, apenas se refere a Katarina como ⁹⁴“fera selvagem” em uma única cena, quando a conhecia somente pelo que diziam dela. Ao longo da narrativa, quando passa a conhecê-la melhor, Patrick não usa nenhum termo pejorativo para descrevê-la, desfazendo o discurso social negativo sobre ela, assim como Petruccio. No entanto, no filme, ele não o faz de modo irônico, mas sincero. Ele ajuda Katarina a se conhecer melhor e revela opiniões positivas sobre ela:

Ex.41: ⁹⁵ Katarina: Me diga algo verdadeiro. (...) Algo que ninguém saiba.

(...)

Patrick: Você é doce, sexy e louca por mim.

Além de realçar as qualidades de Katarina, ele mostra que a personagem não é quem acredita ser, provavelmente porque sabe que a sociedade a faz ter uma opinião negativa a seu respeito:

Ex.42: ⁹⁶ Você não é tão má quanto você pensa que é.

Patrick tem plena consciência de que as pessoas não a compreendem e sabe também que a imagem de megera que ela tem não passa de um construto social. Patrick também revela sobre Katarina por meio da música, uma das estratégias de Junger para caracterizar a personagem. Em uma cena em que os dois estão vivendo um momento romântico juntos, toca uma música cuja letra se apresenta como se Patrick a cantasse para Katarina, expressando sua opinião sobre ela e mostrando suas qualidades:

Ex.43: ⁹⁷ Me surpreende que nunca lhe disseram que você é adorável e perfeita. E que alguém queira você.

⁹⁴ Wild beast.

⁹⁵ Katarina: Tell me something true. (...) Something that no one knows.

(...)

Patrick: You're sweet, and sexy, and completely hot for me.

⁹⁶ You're not as mean as you think you are.

⁹⁷ I'm suprised that you've never been told before that you're lovely and you're perfect. And that somebody wants you.

Como vimos, Junger adota o uso da fala (e, por vezes, a letra da música) como estratégia da construção da personagem no filme, em que vemos o quanto Katarina é caracterizada pelo discurso dos outros (família e sociedade) e por Patrick. O diretor constrói Katarina Stratford como um contraponto entre o discurso negativo social e da família e o discurso de Patrick. A partir do momento em que ela se relaciona com Patrick, podemos ver que Katarina não o trata de modo hostil como o faz com outros personagens no filme, simplesmente pela ausência do discurso negativo dele sobre ela, o que já nos revela de a personagem não era uma megera.

Um aspecto interessante no uso da fala trabalhado por Junger diz respeito a Patrick. Assim como Petruccio, todos falam mal a seu respeito. Ele é visto como um estrangeiro perigoso e misterioso, o que o torna o homem perfeito para Katarina. Na primeira cena em que o vemos, em uma aula de biologia, dissecando sapos, aspecto que enfatiza seu caráter grosseiro, Cameron pergunta a Michael quem ele era, pois ambos estavam procurando um pretendente para Katarina. Michael o repreende:

Ex.44: ⁹⁸Michael: Ele? Não, não olhe para ele, ok? É um criminoso. Ouvi dizer que ele incendiou uma patrulha e acabou de passar um ano em San Quentin.

(...)

Estou falando sério, cara, ele é louco. Ele vendeu o próprio fígado no mercado negro para comprar um par de alto-falantes.

Cameron: Ele é o cara.

Em *A Megera Domada*, Petruccio por vezes foi chamado de louco. Em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, Patrick era visto como perigoso também. Junger traduziu esse aspecto do texto de Shakespeare para destacar o que a sociedade revela sobre Patrick no sentido de que ele era visto como o par perfeito para Katarina. Ele era ideal para a personagem por ser diferente e estranho e também por estar deslocado mesmo que voluntariamente da sociedade norte-americana.

Percebe-se que o diretor enfatiza nessa adaptação a questão do social e as expectativas que a sociedade tem para com todos. Quando alguém não se encaixa

⁹⁸ Michael: Him? No no. Don't look at him, okay? He's a criminal. I heard he lit a state trooper on fire. He just did a year in San Quentin.

(...)

I'm serious, man, he's whacked. He sold his own liver on the black market for a new set of speakers. Cameron: He's our guy.

nessas expectativas, esse alguém é ridicularizado. Em relação à família, ele traduz o conflito da obra principal de modo diferente, relacionando Katarina com um pai extremamente protetor e uma irmã fútil, de modo que haja um tom de deslocamento da personagem principal. Todavia, em relação a Patrick, a situação parece ser bem diferente. Junger o reescreve como um indivíduo esquisito, mas que em nenhum momento despreza Katarina. Por conta disso, Katarina envolve-se emocionalmente com ele, visto que ele a tratava bem e era sincero.

Podemos, de igual modo, ressaltar que o fato de a sociedade falar tanto a respeito de Katarina, acaba deixando-a mais amarga, não propriamente uma megera, pois o discurso transforma e cria identidades. Ela age dessa forma com aqueles que falam mal sobre ela, o que nos explica porque seu comportamento em relação a Patrick é diferente. Dessa forma, vejamos agora suas ações e o que ela revela sobre si, para vermos se estas corroboram o discurso social a seu respeito.

3.4.2 O que Katarina faz.

Junger mostra no filme padrões de comportamentos do mundo adolescente, os quais inicialmente contrastam com a personalidade de Katarina. Na visão do diretor, pelo que percebemos no filme, os adolescentes ditos normais adoravam se divertir em festas, beber e namorar, por exemplo. Katarina se diferencia dos colegas de escola por ter outros *hobbies* como a leitura, a música, a culinária etc. O comportamento da personagem, que de modo sociofóbico se afasta de relacionamentos com os outros jovens, é alvo de críticas, como vimos no item anterior.

Entretanto, podemos notar, ao longo do filme, por suas atitudes, que Katarina não agia de modo tão hostil e também não era uma adolescente anormal, como pensava sua irmã. Algumas de suas ações e atitudes são consideradas um tanto anticonvencionais, pois ela não age como garotas do seu meio. Como ilustração, podemos citar uma cena em que seu arqui-rival Joey estaciona seu carro, trancando o carro de Katarina. Esta o pergunta se ele “se importa”. Ao ter um não como resposta, ela bate em seu carro novo, dando-lhe um enorme prejuízo. Algumas outras ações cometidas por Katarina durante o filme são: arrancar cartazes de festas por achar que são perda de tempo, jogar futebol de forma brusca, discutir nas aulas

de literatura etc. Em uma das cenas, sua diretora comenta com Katarina sobre a cirurgia nos testículos que um rapaz da escola fez por causa dela.

Por tudo isso, o comportamento de Katarina Stratford faz com que os outros adolescentes a considerem uma garota estranha, ou até mesmo uma megera, por suas atitudes revoltadas não se encaixarem nos padrões sociais. Contudo, mesmo com tal comportamento, Katarina não faz jus à fama de megera. Sua pior atitude durante o filme é bater no carro de Joey. Entretanto, ela o faz porque odeia Joey e o acha desprezível e, no fundo, tem muito medo do que ele possa fazer com sua irmã.

Todavia, podemos perceber traços do comportamento da personagem que não são tão anticonvencionais como os que ela assume no começo do filme. Um exemplo disso acontece quando, apenas para agradar sua irmã, pois esta só iria à festa se ela também fosse, as duas vão à festa de Bogey. Ao ver Bianca com Joey, a quem ela despreza por saber que é um péssimo rapaz, Katarina se descontrola. Todo seu comportamento austero do começo do filme se desfaz. Ela bebe muita tequila e, estando bêbada, acaba por dançar sobre uma mesa, o que a faz agir como uma adolescente normal para os padrões norte-americanos. Tal cena sugere que a personagem, por mais equilibrada e séria que pareça ser, tem seus momentos de descontrole emocional. O fato de estar num local que detesta, cercada de adolescentes que não gosta e ver sua irmã sair com um indivíduo que lhe causou frustração no passado a faz beber muito, numa tentativa de esquecer toda aquela situação.

Entretanto, atitudes como essa de Katarina não acontecem mais durante o filme. Seus atos que revelam seu verdadeiro caráter acontecem mais por conta de Patrick. Quando está com ele, a personagem sente-se à vontade para agir e demonstrar seus sentimentos. Ela tem atitudes de uma adolescente normal, mas não de uma garota fútil. Um exemplo disso é a cena em que a personagem despista o professor de modo confiante, exibindo os seios, para que Patrick fuja da detenção. Podemos, de igual modo, perceber por essa cena que Katarina está bem madura em relação a sentimentos também, lutando pelo que gosta e ajudando Patrick.

A razão dessa mudança de comportamento perante Patrick gira em torno apenas do que havíamos descrito anteriormente, que, pelo fato de Patrick só mencionar aspectos positivos a seu respeito e não apresentar um discurso negativo sobre ela, a personagem se constrói de modo diferente por ele. Não havia, assim, razões para ela agir de modo hostil a Patrick.

Podemos ver, pelos seus atos, que Katarina Stratford também é uma personagem ambígua. Ora ela age como a garota aborrecida e grosseira, estereótipo dado-lhe pela sociedade. Ora ela surpreende a todos, ao defender a irmã, dançar na festa, salvar Patrick de uma detenção etc, o que mostra que suas atitudes não são tão desagradáveis como a sociedade imagina. Em alguns momentos, ela parece agir por influência do discurso negativo do outro, pois, como vimos, segundo Fiorin (2003, p.55), a linguagem também influencia sobre os comportamentos do homem. O discurso transmitido contém em si estereótipos dos comportamentos humanos que são valorizados tanto positivo quanto negativamente. No entanto, Katarina também parece agir por convicção própria ao longo do filme. De início ela age mais como uma megera, mas depois, vai tomando atitudes que não condizem com os estereótipos dados pela sociedade.

Junger parece mostrar que sua personagem é uma adolescente comum que somente não concorda com o estilo de vida de seus colegas. Ele tem como intenção traduzir Katherine como uma personagem que pratica ações mais rebeldes de início para, em seguida, mostrar que no fundo ela não era assim, pois esta se assemelharia mais tarde por seus atos, exatamente como a personagem de Shakespeare. As atitudes tempestuosas de Katarina parecem dar ao filme um tom de comédia em alguns momentos. Entretanto, Junger aposta bem mais na verborragia do que no humor físico para alcançar a comicidade desejada.

Nessa perspectiva, investigaremos agora o que a megera contemporânea revela sobre si, para compreendermos um pouco mais seu caráter e o quanto ela se constrói pela sociedade e por si mesma, corroborando ou não paradigmas sociais da geração pós-feminista.

3.4.3 O que Katarina revela de si.

Assim como em *A Megera Domada*, Junger caracteriza inicialmente a personagem de modo semelhante a Shakespeare, por meio do discurso da sociedade.

O diretor norte-americano cria uma personagem que já se revela no início do filme como uma garota diferente e independente. Duas das estratégias utilizadas para que a personagem revele sobre si são o vestuário e a música. Um exemplo dessas estratégias seria a primeira cena do filme em que vemos Katarina. Um carro

cheio de adolescentes pára em frente a um sinal. As adolescentes ouvem uma música de estilo *funk*. Do lado do carro delas, pára o carro de Katarina. Nele, a personagem ouve rock pesado. Podemos escutar a letra da música que toca no seu carro. A personagem parece cantar a música, revelando sobre si:

Ex.45: “⁹⁹Eu não ligo a mínima para a minha má reputação.

Você está vivendo no passado, já é uma nova geração,

Uma garota pode fazer o que quiser

E é isso que vou fazer”.

Vejamos a cena que nos mostra o contraste entre Katarina e as outras adolescentes:



Cena 27: Contraste entre Katarina e outras adolescentes.

A música e o visual de Katarina na cena mostram-na como uma garota diferente das outras. Nessa cena, Junger enfatiza nas figurantes, vestidas com roupas estilizadas e na moda, o caráter deslocado de Katarina. O figurino é, ao longo do filme, um aspecto que distancia Katarina das outras garotas. Enquanto as outras garotas, assim como Bianca, preferem tons fortes como vermelho, amarelo e rosa, Katarina prefere os tons mais claros e o tradicional branco e preto. Suas peças são sempre em estilo básico e convencional, nada de roupas da moda.

Logo após essa cena, vemos um traço marcante de Katarina Stratford, semelhante ao de Katherine Minola, que é a sua língua afiada. A Katarina de Junger é essencialmente verborrágica, característica teatral que reforça a personalidade forte da personagem, que sempre tem uma opinião formada sobre tudo. Todavia, por estar inserida em um contexto social em que a liberdade de expressão é

⁹⁹ I don't give a damn 'bout my bad reputation. You're living in the past, it's a new generation. A girl can do what she wants to do, and that's what I'm gonna do.

permitida, ela usa sua fala bem mais que Katherine Minola, que, de certo modo, usava-a mais para se defender da sociedade. Katarina, pelo contrário, não a usa somente para se defender, mas para expressar sua opinião. Vejamos alguns exemplos para que possamos melhor compreender o que ela revela sobre si.

No começo do filme, já é possível ao espectador inferir que ela é uma pessoa singular, com algumas atitudes e pensamentos diferentes das outras garotas. Katarina revela sua inadequação à sociedade, criticando-a por meio de seus comentários contundentes. Isso pode ser observado na cena em que a personagem se encontra na sala de aula. Após criticar a escolha de escritores canonizados como Ernest Hemingway, ela declara:

Ex:46:¹⁰⁰ Katarina: Eu acho que nessa sociedade ser homem e imbecil é algo valioso.
Que tal Sylvia Plath, Charlotte Bronte ou Simone de Beauvoir?
(...)

Patrick (atrasado): O que perdi?

Katarina: Os opressivos valores patriarcais que ditam nossa educação.

Podemos notar que Katarina é uma garota que tem como referência escritoras que tratam do universo feminino, algumas sendo feministas, como Beauvoir. Junger intenciona, por meio do gosto pela literatura de Katarina, mostrar que ela é diferente das outras adolescentes. A escolha de escritoras como Bronte e Plath, que tratam de temas ligados ao social, à família e à mulher e Beauvoir, escritora feminista, não é comum a adolescentes. O fato de gostar de escritoras femininas não a torna uma feminista, mas uma adolescente que tem consciência do valor de escritoras como essas, que não muito estudadas em escolas tradicionais que preferem escritores masculinos. Por esse motivo, a personagem afirma que a educação ainda está machista e arraigada de valores patriarcais.

Um outro aspecto singular da personagem que a distingue das outras adolescentes acontece em um diálogo com seu pai e sua irmã Bianca, que quer ir a uma festa, mas seu pai só a deixa ir se estiver acompanhada de Katarina. Esta demonstra seu desprezo por esse tipo de evento:

¹⁰⁰ Katarina: I guess in this society, being male and an asshole makes you worthy of our time.
What about Sylvia Plath, Charlotte Bronte or Simone de Beauvoir?
(...)
Patrick: What did I miss?
Katarina: The oppressive patriarchal values that dictate our education.

Ex.47:¹⁰¹A festa do Bogey é uma desculpa esfarrapada para os idiotas da escola beberem cerveja e se esfregarem uns nos outros numa expectativa de se distrair do patético vazio de suas vidas consumidoras e sem sentido.

Desse modo, percebemos a crítica de Katarina aos jovens da escola. Para a personagem, festas ou reuniões sociais do tipo eram somente formas de distração, porque na verdade os jovens sentiam aquele vazio causado pela opressão da vida suburbana de classe média alta, em que eles têm as coisas materiais que querem, mas não se sentem felizes e vivem num mundo de ilusão. Ela vai a shows de rock, por exemplo, como qualquer adolescente, mas o faz por diversão, não para, segundo ela, se distrair do tédio e do vazio de sua vida, como os outros adolescentes o fazem.

É interessante destacar que, ao exprimir sua opinião, Junger adota uma série de *close-ups* como estratégia para reforçar a singularidade da personagem. No começo do filme, quando Katarina nos é apresentada como uma garota diferente, através da cena que analisamos (vide ex.45), não há um excessivo número de *close-ups*, pois Junger pode ter tido a intenção de contrastar a personagem com os outros. Todavia, à medida que o diretor começa a enfatizar o caráter independente da personagem, Katarina poucas vezes é enquadrada de modo completo. Seu rosto é sempre mais focalizado.

Entretanto, visto que o diretor cria uma personagem que se diferencia das outras adolescentes do seu contexto social, podemos nos perguntar como Junger relaciona essa personagem à condição da mulher. Retomando a nossa questão de pesquisa, como o diretor traduz o discurso feminista de Katherine Minola para o discurso de uma megera mais contemporânea? Quis ele sugerir, pelas cenas que analisamos acima, a criação de uma personagem feminista? Retomaremos os questionamentos após analisarmos o que a personagem revela sobre si após conhecer Patrick, pois é na relação com Patrick que poderemos perceber o caráter de Katarina com mais clareza. A análise da tradução do relacionamento dos dois está diretamente envolvida com a resposta a esses questionamentos.

¹⁰¹ Bogey's party is just a lame excuse for all the idiots in our school to drink beer and rub up against each other in hopes of distracting themselves from the pathetic emptiness of their meaningless, consumer-driven lives.

Quando o casal Patrick e Katarina se conhece, ela não lhe dá muita atenção. No entanto, em nenhum momento age de modo hostil com ele. Ela mostra sua língua afiada, assim como Katherine Minola, quando Patrick a cumprimenta pela primeira vez, após um jogo de futebol.

Ex.48: ¹⁰²Patrick: Oi, gatinha. Como vai?

Kat: Suando feito um porco, e você?

Patrick: Belo jeito de chamar a atenção dos rapazes, hein?

Kat: Minha missão na vida. Mas obviamente eu despertei seu interesse, então funcionou. O mundo faz sentido de novo.

Junger traduz o primeiro encontro entre Petruccio e Katarina de forma simples e descontraída sem muita tensão. A Katarina de Junger ironiza quando Patrick menciona seu estranho modo de chamar a atenção dos rapazes. Ao dizer que essa é “sua missão na vida”, apesar de irônica, Katarina não se revela tão impertinente com Patrick. Será por meio dele que perceberemos o real caráter de Katarina Stratford.

Patrick Verona aos poucos desperta o interesse de Katarina. Ao fim da festa na casa de Bogey, Katarina demonstra estar encantada com ele. Um grande número de *close-ups* é utilizado pelo diretor para descrever os sentimentos da personagem, no caso a admiração que dela por Patrick. Na cena em que vemos o seu interesse por ele, o casal conversa:

Ex.49: ¹⁰³Katarina: A única coisa que as pessoas sabem de mim é que sou assustadora.

Patrick: É. Bom, eu também não sou lá boa coisa.

Quando Patrick descreve a si mesmo, Katarina o observa, num *close-up*, com um olhar atencioso que o deixa desconcertado:

¹⁰² Patrick: Hey there girly... how you doin'?

Kat Stratford: Sweating like a pig actually and yourself?

Patrick: Now there's a way to get a guys attention huh?

Kat Stratford: My mission in life but obviously I struck your fancy so you see it worked... the world makes sense again.

¹⁰³ Kat: The only thing people know about me is that I am scary.

Patrick: Yeah, well, I'm no picnic myself.



Cena 28: Olhar de Katarina para Patrick.

Após uns segundos, ela mostra seu interesse por ele e tenta beijá-lo. Podemos notar que o fato de Patrick ser um rapaz deslocado e diferente, assim como Katarina, faz com que ela o veja de outra forma. Assim como ela, ele afirma não ser uma pessoa perfeita, o que a faz ver a semelhança entre eles. Junger parece ter a intenção de mostrar nessa cena a razão pela qual a personagem se interessa por Patrick e não por outro rapaz. Podemos ver que Katarina é uma garota normal, que pode se interessar por rapazes, desde que sejam parecidos com ela. Vejamos mais alguns exemplos que podem nos esclarecer melhor sobre o relacionamento dos dois e como este afeta a personagem ao longo do filme.

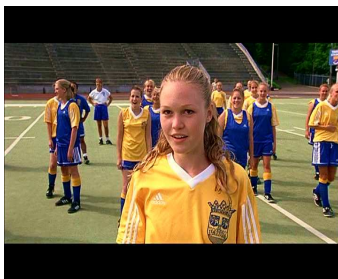
Para enfatizar os sentimentos de Katarina por Patrick, Junger também usa o recurso da música (vide ex. 11). Em uma cena, Katarina está numa loja, sendo observada por Patrick. A personagem estava irritada com ele, visto que este havia recusado-lhe um beijo, deixando-a constrangida. Enquanto Patrick a observa, uma música narra os sentimentos da personagem:

Ex.50: ¹⁰⁴Eu não sou o tipo de pessoa que se apaixona e foge do amor. Mas para você eu mostrei minha afeição desde o princípio.

A canção não deixa claro a quem se refere, se a Katarina ou a Patrick, pois os dois protagonistas não parecem se envolver facilmente com alguém. No entanto, já percebemos, pela letra da música, que Junger trabalha o envolvimento amoroso dos dois. Um outro momento em que podemos perceber isso é através de um *close-up* em Katarina, ao ver Patrick cantar “Can’t take my eyes off of you” para ela na frente

¹⁰⁴ I’m not the sort of person who falls in and quickly out of love, but to you I gave my affection right from the start.

de todos. O *close-up* no rosto de Katarina nos mostra mais claramente sua expressão de encantamento com Patrick, como podemos ver na cena abaixo:



Cena 29: Olhar de encantamento de Katarina no ginásio.

Pela expressão no olhar de Katarina, pode-se inferir que ela está interessada por Patrick. Um outro exemplo em que a personagem revela esse interesse é em outra cena musical, ao som de ¹⁰⁵*Cruel to Be Kind*. Junger contrasta a cena dos dois dançando no baile de formatura com as atitudes de Katarina: “¹⁰⁶Você tem que ser cruel para ser bom na medida certa”. Esse parece ser o modo como ela age, sendo cruel à vezes para conseguir o que quer. Em simples cenas como essas, Junger nos mostra o caráter da verdadeira Katarina, mais previsível para nós pelo fato de o filme ser uma comédia para adolescentes, como uma garota comum, que apesar de suas fortes convicções, tem sentimentos e se apaixona. Segundo ¹⁰⁷Thomas (1999),

¹⁰⁸O que há de melhor em Katarina, no modo em que ela é concebida e brilhantemente interpretada por Stiles, é que ela não tem intenção em se desculpar por sua maneira direta e sarcástica de ser. Ela é capaz de dar valor às certas raras ocasiões que ela acredita ser importantes e ela tem, debaixo de uma dura fachada, a capacidade de ser tão vulnerável como qualquer outra pessoa.

Todavia, podemos nos questionar se a personagem teria mudado seu discurso após seu relacionamento com Patrick. Teria ela se adaptado à sociedade e à família após o envolvimento com Patrick? Teria ela mudado por conta de seus sentimentos? As respostas nos levarão à resposta ao nosso questionamento

¹⁰⁵ “You gotta be cruel to be kind” é uma referência a Hamlet, quando este fala que as pessoas têm de ser cruéis às vezes para fazer o bem.

¹⁰⁶ You gotta be cruel to be kind in the right measure.

¹⁰⁷ Colunista e crítico cinematográfico do *Los Angeles Times*.

¹⁰⁸ The great thing about Katarina, in the way she's conceived and expertly played by Stiles, is that she's not about to apologize for her sarcastic directness. She is capable of giving credit on those rare occasions she believes it is due, and she has, underneath her hard veneer, a capacity to be made as vulnerable by love as anyone else.

principal, ou seja, se a personagem quebra paradigmas da época em que está inserida ou não.

Vimos uma seqüência de cenas que mostram um caráter de Katarina que nos era desconhecido no começo do filme, o que nos leva a pensar se houve algum tipo de mudança no seu caráter por causa de Patrick. Afirmamos a priori que não necessariamente. Katarina não deixa de ter suas convicções após conhecer Patrick. Um exemplo disso é a briga que há entre os dois, porque Katarina não concorda em ir ao baile de formatura com ele.

Ex.51: ¹⁰⁹Patrick: Vamos, vamos comigo.

Katarina: Não.

Patrick: Não? Por que não?

Katarina: Não, eu não vou com você.

Patrick: Por que não?

Katarina: Porque não quero. É uma tradição estúpida.

Patrick: Vamos. Ninguém espera que você vá.

Katarina: Por que você está insistindo com isso? O que você ganha com isso?

Patrick: Bom, eu tenho que ter um motivo para estar com você?

Katarina: Você que me diga.

Patrick: Sabe de uma coisa? Você precisa de terapia.

Após essas linhas, Patrick, nervoso, começa a fumar e Katarina mostra-se impaciente, como no começo do filme. Pelo fato de odiar fumantes, ela arranca-lhe o cigarro da boca furiosamente e fecha a porta, deixando-o do lado de fora. Podemos perceber que, mesmo após conhecer Patrick, a personagem não muda seu modo de ser, tendo as mesmas convicções. Ela vai ao baile, mas o motivo maior é sua irmã, que lhe implora muito para que vá. A personagem também admite ter sido grosseira com Patrick, encontrando-o e pedindo-lhe desculpas. Porém, em momento algum a vemos mudando por completo, tornando-se uma adolescente fútil como as outras. A

¹⁰⁹ Patrick: c'mon, go with me.

Kat: No.

Patrick: No? Why not?

Kat: No, I won't go with you.

Patrick: Why not?

Kat: Because I don't want to. It's a stupid tradition.

Patrick: C'mon. People won't expect you to go.

Kat: Why are you pushin this? What's in it for you?

Patrick: Oh, so I need to have a motive to want to be with you?

Kat: You tell me.

Patrick: You need therapy, you know that?

personagem continua no seu mesmo estilo de vida, freqüentando lojas de música, livrarias etc.

Outro argumento que mostra a que Katarina não muda suas atitudes é a questão do relacionamento da personagem com a família. No começo do filme, seu dilema maior com seu pai é o fato de a jovem querer estudar em outro estado e garantir sua independência. Bianca, por seu turno, a critica muito e não a considera normal. Em uma das cenas, quando Bianca quer ir à festa com a amiga, ela implora a Katarina que também vá, para que seu pai as deixe ir. Katarina olha a irmã ternamente e, por saber que era apenas uma adolescente cheia de sonhos, ela concorda em ir. Vejamos o *close-up* no seu olhar:



Cena 30: Olhar terno de Katarina para a irmã.

Tal cena já mostra que, mesmo antes do relacionamento com Patrick, Katarina já era capaz por vezes de ser justa e bondosa. Em seqüência, ela sempre parece estar muito preocupada com Bianca. Um exemplo disso é o que acontece nessa festa que elas estão, acompanhadas por uma amiga e Patrick (que até então não despertara interesse em Katarina). Esta fica decepcionada ao ver Bianca com Joey. Vejamos mais um *close-up* que mostra o sentimento da personagem ao ver sua irmã com Joey.



Cena 31: O olhar desapontado de Katarina.

Vejamos agora um exemplo do relacionamento entre as irmãs após Katarina ter se apaixonado por Patrick. Em uma cena, Katarina revela a Bianca o motivo de agir daquele modo e de se distanciar dos jovens, algo tão questionado por todos. As duas conversam sobre Joey, pretendente de Bianca. Katarina confessa à irmã que havia saído com Joey quando tinha catorze anos, perdendo sua virgindade com ele. Ela confessa ainda que cometera um erro e decidira que “¹¹⁰ nunca faria nada só porque todos estavam fazendo”. Junger cria, desse modo, um fato que justifica o comportamento de Katarina, que, diferentemente da personagem shakespeareana, não tem sua origem no núcleo familiar. Bianca, de forma egoísta, se irrita com Katarina por ela nunca haver lhe dito que Joey não era um bom rapaz e esta argumenta que simplesmente queria que Bianca aprendesse melhor a julgar as pessoas por sua experiência própria. Katarina, por meio de *close-ups* que revelam seu sentimento, mostra nessa cena o quanto se importa com a irmã e quer vê-la amadurecer mais rápido.

Na sequência dessa cena, vemos Bianca, aborrecida e magoada, sentada em um balanço de árvore, enquanto Katarina a observa docemente sobre a janela. Podemos ver, pelo ângulo da câmera que sobrepõe Katarina a Bianca num efeito *contre-plongée*, um ar de superioridade um tanto maternal e um leve sorriso nos lábios, que indica ternura. Observemos:

¹¹⁰ (...)never do anything just because everyone else was doing.



Cena 32: Katarina observa sua irmã.

Infere-se que as atitudes da personagem não mudam por conta de Patrick. Se ela houvesse se tornado uma adolescente como as outras do filme, freqüentando os mesmos lugares e tivesse perdido seus hábitos mais marcantes como a leitura e a música, poderíamos afirmar certamente que Patrick seria o motivo maior de sua mudança. O que de fato não acontece, pois a personagem não muda.

Entretanto, muitos autores, como Brito (2006) questionam que Katarina apresenta-se facilmente domada pelo sentimento por Patrick, o que no caso mostraria que ela não quebraria nenhum paradigma social se a comparássemos com a Katherine de Shakespeare. Um exemplo maior disso são as cenas finais do filme, em que a personagem abertamente lê um poema escrito para Patrick, em que fala de seus sentimentos. Após descobrir a armação de Joey e Patrick, ela mostra-se frágil, mas tem a coragem de demonstrar seus sentimentos abertamente na aula de literatura, diante de todos aqueles que a criticavam e zombavam de suas idéias. Em um exercício passado pelo seu professor, que pedira que todos escrevessem suas próprias visões e versões de um soneto de Shakespeare, Katarina, profundamente abalada pelo que aconteceu, é apresentada sob um *close-up* ao ler seu poema, que nos faz uma analogia ao discurso final de Katherine Minola em *A Megera Domada*.

A personagem começa por afirmar que odeia a maneira como Patrick fala, dirige seu carro, corta o cabelo, ou se veste. No entanto, afirma que apesar de tudo sente sua falta e não o odeia de forma alguma. Devido a essa fala é que, provavelmente, há a crítica de alguns autores sobre o fato de Katherine ser facilmente domada, ou teria sido contraditória ao fim do filme. Isso se dá pelo fato de vermos, no começo da narrativa, uma garota cheia de ímpetos e sempre de mau-humor, agindo de modo misantropo e logo depois observamos uma mudança no comportamento de Katarina, que se apaixona, descobre que Patrick mentiu, sofre e

depois os dois resolvem seus problemas, terminando juntos. Teria ela se rendido a Patrick? Afinal, a personagem quebra algum paradigma social?

Afirmamos em princípio que o discurso final de Katarina Stratford em nada ou em tese corrobora ou quebra padrões misóginos de sua época por não haver a presença de discursos misóginos no filme que confrontem a personagem. A exclusão desta se dá de forma voluntária, diferentemente da Katherine de Shakespeare, apenas pelo fato de ela não compactuar com certos padrões sociais do universo adolescente. Um exemplo disso é a revelação que a personagem faz do seu passado, quando era popular. Joey havia lhe feito um mal ao rejeitá-la, mas ela, em momento algum, critica relacionamentos amorosos, mas somente os rapazes da sua escola, por serem fúteis. Obviamente sua construção não se relacionaria ao de uma personagem feminista da década de 60, cuja segunda onda do movimento feminista havia difundido idéias por vezes radicais (já citadas no capítulo 2), pois algumas mulheres negavam-se a ter relacionamentos com o chamado inimigo (homem) e algumas se declaravam homossexuais. Katarina, entretanto, não parece ter esse tipo de opinião.

É sob esse viés que Katarina mostra-se uma garota normal, com sonhos e sentimentos, mas que não desiste de seus planos e convicções. Ela é um contraponto ideológico (MUSSALIN, 2001) diante de três discursos principais no filme: o discurso social adolescente, o discurso da escola e o discurso feminista. Apesar de não haver um discurso sexista propriamente dito, a personagem mesmo assim torna-se um contraponto aos três principais. O discurso adolescente tenta construir Katarina, por meio de uma formação discursiva negativa. Ela em alguns momentos se deixa ser construída conscientemente, pela imagem de “bruxa”, “mal-amada”, ou “sem amigos”, tendo algumas atitudes mais grosseiras. A escola, como um “Aparelho Ideológico do Estado”, na visão de Althusser (1970), também traz suas ideologias no discurso. O professor de Katarina, como já vimos, a chama de “srta. Eu-tenho-uma-opinião-sobre-tudo” por causa de seus pensamentos intelectuais consistentes que confrontam o tradicionalismo da educação norte-americana. Desse modo, tudo que afronta é repreendido. A ideologia dominante sempre tenta algum tipo de repreensão (ALTHUSSER, 1970) e Katarina é repreendida duas vezes, injustamente. O professor sempre a manda para a direção por exprimir sua opinião e em uma das cenas, por exemplo, ela elogia a proposta de trabalho do professor e este a manda sair de sala, pois entende a atitude da personagem de maneira

equivocada. Podemos ver que há esse discurso negativo sobre a personagem, tanto dos colegas quanto da própria escola, mas nada relacionado à misoginia. No entanto, ela não se abate por eles. Seu discurso não muda ao longo do filme. Ela somente encontra um modo mais fácil de lidar com as pessoas.

A personagem de Junger está inserida num contexto pós-feminista, em que, segundo Touraine (2007, p.81), as mulheres têm objetivos positivos no que lhes concerne e não somente objetivos negativos, isto é, de luta contra a dominação masculina. As mulheres se definem em relação a elas mesmas, não aos homens (TOURAINÉ, 2007, p.87). Apesar de Stratford denunciar que a sociedade e a educação ainda estão arraigadas a valores patriarcais, essa não parece ser sua “luta” ao longo do filme. Sua luta principal parece ser realizar seu maior sonho que é ir para Sarah Lawrence (além de montar uma banda), ou seja, objetivos positivos na visão de Touraine (2007). Quanto a relacionamentos, em nenhum momento a personagem afirma que não quer se envolver com rapazes, mas critica abertamente o comportamento dos jovens de sua escola. Corroborando a hipótese de Clinton (1999), Katarina não é definida por um homem ou por uma relação. Ela tem sua própria subjetividade.

Nessa perspectiva, Katarina seria uma personagem em um contexto pós-moderno, que por se inserir num momento pós-feminista, segundo Touraine (2007), não ignora a subordinação ainda existente da mulher aos homens e nem as funções que a sociedade lhe atribui. No entanto, sua identidade é a de uma mulher da geração pós-feminista: uma afirmação da experiência vivida da própria subjetividade que emergiu e a confirmação da capacidade de pensar, agir e esperar ou sofrer por si mesma (TOURAINÉ, 2007, p.32).

Katarina Stratford também é um sujeito fragmentado, pois, na visão de Hall (2006) o sujeito pós-moderno é fragmentado e composto de várias identidades. Isso explica o fato de que a personagem em certas ocasiões aceita o que a sociedade diz a seu respeito, como, por exemplo, quando ela diz que todos sabem que ela é “¹¹¹assustadora”. Os sujeitos são, de certo modo, condicionados por uma determinada ideologia que predetermina o que poderão ou não dizer em determinadas conjunturas histórico-sociais (MUSSALIN, 2001, p.113). Entretanto, a personagem também é “atriz de si” (TOURAINÉ, 2007), portadora de uma demanda

¹¹¹ Scary.

de liberdade e de uma capacidade de construir a sociedade e as próprias relações sociais ao invés de ser determinada por elas (TOURAINÉ, 2007). Não tem o menor recuo de expressar o que sente e de suas ações, como, por exemplo, levantar a camisa para distrair o professor enquanto Patrick escapa de uma detenção. Quanto ao sentimento por ele, o que obviamente aconteceria numa comédia adolescente, não contrasta com a temática da mulher feminista, mas pelo contrário. Patrick não era feminista, mas era, assim como Katarina, um sujeito deslocado. É somente por ele que ela se apaixona. Se ela houvesse se apaixonado por um rapaz como Joey, por exemplo, toda a construção da personagem acima descrita teria tido um outro desdobramento.

Podemos concluir que a Katherine de Junger é construída como uma garota inteligente, cheia de força de vontade e independente, em um contexto pós-feminista. Ela se apresenta como uma adolescente comum, mas com atitude e fortes objetivos no que diz respeito a sua carreira. Apesar de não quebrar parâmetros por não haver uma luta contra o discurso misógino no filme, Katarina difere das outras garotas. Não é uma personagem passiva por ter se apaixonado, mas, ao contrário, ela mostra que uma garota pode ser normal sem deixar de ter suas convicções. Junger caracteriza sua personagem de forma inteligente e parece criticar a juventude norte-americana, ao mostrar modelos estereotipados de jovens dos quais Katarina se distingue.

Nesse sentido, Junger traz uma imagem bem mais positiva da mulher que os outros diretores, ao criar uma personagem que se define por si mesma. Katarina Stratford é uma personagem que se sente livre para não fingir, ao contrário da Katherine de Shakespeare e dos outros diretores. Um exemplo claro disso, como vimos previamente, é o discurso final da personagem que, de modo sincero e espontâneo, fala abertamente de seus sentimentos sem precisar fingir ou esconder o que sente.

Em suma, Junger adotou várias estratégias para reescrever a megera na sociedade norte-americana do final do século XX e no contexto adolescente. Como vimos, sua estratégia principal na narrativa foi o discurso da personagem. Tanto a personagem usa a fala para exprimir suas opiniões e conceitos, quanto as pessoas falam a seu respeito. É através da verborragia da personagem principal que vemos o grau de sua subjetividade e ela revela-se uma atriz-de-si, reforçada por outros elementos específicos do cinema como o uso de *close-ups*. Junger também usa a

música para caracterizar a personagem. O vestuário também é peça fundamental visto que o aspecto visual da personagem no cinema é bastante importante para caracterizá-la. A megera de Junger é, de modo geral, uma personagem dotada de uma forte subjetividade, que se mostra independente e determinada e, ao mesmo tempo, revela sua fragilidade como qualquer outra pessoa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve por intuito analisar como a personagem shakespeareana Katherine Minola foi traduzida para o cinema. Para isso, fez-se necessário um breve estudo sobre a personagem feminina em obra de Shakespeare. Vimos o quanto suas personagens, influenciadas pela personalidade da rainha Elizabeth, eram realçadas por seu brilho, personalidade e astúcia. Shakespeare criara, em *A Megera Domada*, uma personagem vítima da sociedade patriarcal e misógina da Renascença. Diferentemente de seus contemporâneos, Shakespeare não parece ter como intuito punir sua personagem subversiva, mas enfatizar seu papel relevante na sociedade.

Fez-se necessário um histórico sobre o papel da mulher ao longo dos anos. Vimos que, mesmo quatro séculos após sua obra, o conceito de mulher ainda estava ligado a valores patriarcais e machistas, razão pela qual os movimentos feministas surgiram. Somente na geração pós-feminista, a mulher parece se libertar e ser sujeito-para-si-mesma (TOURAINÉ, 2007). Portanto, a personagem Katherine Minola poderia se encaixar na noção de sujeito de Touraine, visto que Shakespeare trata de temas atemporais e contemporâneos. Ele constrói Katherine Minola como uma personagem dotada de forte subjetividade, característica não comum a mulheres renascentistas.

Sob esse viés, analisamos como os diretores construíram suas Katherines. Investigamos se foram influenciados pelas vozes feministas (décadas de 20 e 60) ou se corroboraram uma postura pós-feminista (final do século XX).

Sam Taylor constrói sua personagem no auge da Grande Depressão e da primeira onda feminista. Constatamos que o movimento feminista não influenciou na caracterização da sua personagem, pois esta foi criada somente para fins lúdicos. Katherine é uma típica personagem de comédia *slapstick*, caracterizada de modo exagerado no início do filme, como, por exemplo, ao quebrar objetos e bater nas pessoas. Entretanto, apesar de não ter sido influenciado pelas vozes feministas e não ter quebrado paradigmas, a personagem de Taylor revela-se determinada e manipuladora. Por meio de *close-ups* que mostram sua expressão facial, vimos que Katherine domina o marido abertamente, fazendo-o acreditar que ele dominava.

Zeffirelli, assim como Sam Taylor, constrói Katherine inicialmente como uma megera enfurecida, quebrando objetos e batendo na sua irmã, por exemplo, no

intuito de também dar um tom de comédia *slapstick* ao filme. Todavia, o diretor não adota essa postura até o final da narrativa, transformando o cômico em melodrama sentimental, ao reforçar a solidão e tristeza da personagem. Diferentemente de Taylor, ele mostra o motivo pelo qual Katherine age daquela forma: exclusão social e familiar. Sob essa perspectiva, o diretor parece mostrar o caráter não-megera de Katherine, a qual aparece apenas como uma personagem deslocada. Não obstante, Zeffirelli não consegue diferenciar o sentimentalismo da personagem de sua feminidade. Contrariando as vozes feministas da década de 60, o diretor cria uma personagem exageradamente feminina e sensível e com marcas que não condizem com o ideais feministas, mas que, pelo contrário, reafirmam valores tradicionais e misóginos sobre a mulher. Nesse sentido, a Katherine de Zeffirelli pode ter sua subjetividade, mas não quebra paradigmas da época em que foi criada.

Junger, por seu turno, reescreve a megera de Shakespeare como uma garota diferente e de personalidade forte em um contexto pós-feminista. Ele adota o uso da fala como uma das estratégias para revelar sobre a personagem e para o que ela revele sobre si mesma. O filme apresenta um caráter verborrágico como o Shakespeare. Katarina é uma adolescente que difere das outras e que tem objetivos como estudar em uma boa universidade e montar uma banda. Ela rejeita relacionamentos ao início do filme por não concordar com o estilo de vida dos outros adolescentes. Todavia, ela se apaixona por Patrick, pago para conquistá-la, pelo fato de que ele era deslocado, assim como ela. No entanto, a personagem não se define por ele. Ela não deixa de ter seus objetivos e convicções, visto que, segundo Touraine (2007), a mulher no contexto pós-feminista tem objetivos positivos não relacionados à relação homem-mulher. Apesar da megera de Junger ser uma garota dotada de forte subjetividade e que não se define pelo homem ao final do filme, ela não quebra paradigmas sociais pelo fato de que o filme não parece apresentar o embate misoginia versus feminismo. A proposta de Junger parece ser somente criticar o universo dos adolescentes e mostrar como pessoas diferentes podem ser excluídas. No entanto, somente Junger trouxe uma imagem positiva para a mulher, que tem seus objetivos e não é definida por relação.

Vimos, por meio do presente trabalho, que o teatro, apesar de ser um gênero escrito para ser representado, precisa sofrer várias adaptações para se tornar cinema. Além dos recursos cinematográficos, como iluminação, câmera,

enquadramento, diretores e roteiristas precisam reescrever a peça de acordo com o contexto histórico-cultural da época em que os filmes foram realizado.

Acreditamos que a visão da tradução como reescrita contribui para que haja uma total desmistificação da idéia de supremacia da literatura e de que o texto traduzido sempre será inferior ao texto de partida. Além disso, essa visão contribui na medida em que considera a ideologia do tradutor assim como sua tentativa de manipular o texto para adequar-se a seu público. Estamos conscientes de que nossa discussão aqui é apenas um ponto de partida para reflexões futuras. Portanto, pretendemos futuramente continuar nossas pesquisas no campo da tradução intersemiótica e, mais especificamente, na obra de Shakespeare, que tem um universo de outras obras a serem exploradas.

Referências Bibliográficas.

- ALMEIDA, M. de L. L. *O sujeito e o poder na escola: confronto revelador da função-autor no texto escrito escolar*. In: Literatura e Lingüística: Análise e Prática. Silva; Almeida; Aranha (org). João Pessoa: Editora UFPB, 2007.
- ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- ALTHUSSER, L. Ideologias e aparelhos ideológicos do estado. Trad. J.J. Moura Ramos. Lisboa, Presença/ Martins Fontes, 1974. (título original, 1970).
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. Editora Ática, São Paulo: 2000.
- BAKHTIN, M. *O Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Editora Hucitec: 1986.
- BATALHA, M. C. *Tradução*. Ed. Vozes, Petrópolis: 2007.
- BAZIN, André. *Adaptation, or the Cinema as Digest*. In: James Naremore: *Film Adaptation*. London, The Athlone Press: 2000.
- BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex* (1949). Título original: *Le deuxième sexe*. www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/2ndsex.htm. Acessado em 01/07/2007.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental. Os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BRANDÃO, H.H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. Ed. Unicamp, São Paulo: 2004.
- BRILHANTE, Lucyana. *Equus: a construção do personagem Alan Strang na tradução cinematográfica*. Cadernos de Tradução, nºXVI, 2005/2, Florianópolis: Pós-graduação em Estudos de Tradução.
- BRITO, J. B. *Literatura, Cinema Adaptação*. Graphos: ano I, no 2. João Pessoa: 1996.
- BRITO, J. B. *Literatura no Cinema*. São Paulo, Unimarco: 2006.

- BRODE, Douglas. *Shakespeare in the movies: from the silent era to Shakespeare in love*. New York, Oxford University Press: 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ed. T.A Queiroz Editor, São Paulo: 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A Personagem de Ficção*. 12ed. Ed. Perspectiva, São Paulo: 2002.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Trad: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira: 2006.
- CATTRYSSE, Patrick. *Film (Adaptation) as Translation: some methodological purposes*. Target 4:1, 1992, pp 53-70.
- CIVITA, Victor. *Shakespeare: comédias e sonetos. A Megera Domada*. São Paulo, Abril: 1979.
- CLERC, J.M. *Littérature et Cinema*. Paris : Nathan, 1993.
- CLINTON, Paul. "10 Things I hate about You" worth loving. March, 31, 1999.
<http://www.cnn.com/SHOWBIZ/Movies/9903/31/review.10things>. Acessado em 25/07/2007.
- COSTA, N.B. da. *Práticas discursivas, exercícios analíticos*. Nelson Barros da Costa (org). Pontes editores, Campinas : 2005.
- DINIZ, T.F.N. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP: 1999.
- DEBONA, Gueric. *Dickens, the Depression, and the MGM's David Copperfield*. In: James Naremore. *Film Adaptation*. London, The Athlone Press: 2000.
- DOZIER, Adam et al. *Shakespeare's Comedies*.
<http://www.springfield.k12.il.us/schools/springfield/eliz/Shakcomedies.html>. Acessado em 01/01/07.
- FERREIRA, Marina Baird. *Novo Aurélio: dicionário da língua portuguesa do século XXI*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1999.
- FISHER, R.M.B. *Foucault e a análise do discurso em educação*. Cadernos de Pesquisa, n.114. Pgs.197-223, novembro, 2001.
- FIORIN, J.L. *Linguagem e Ideologia*. Editora Ática, São Paulo: 2003.

FRIEDAN, Betty. *A mística Feminina*. Trad: A.B. Weissenberg. Ed. Vozes, Petrópolis: 1971.

FRIEDMAN, M.D. The feminist as shrew in 10 Things I Hate about You. *Shakespeare Bulletin*, vol. 22, 2004.

<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&se=gglsc&d=5007384325&er=deny>. Acessado em 20/07/2007.

GOMES, P.M.S. *A personagem cinematográfica*. In: Cândido, R.P.G. et al. *A personagem de ficção*. 12ed. São Paulo. Perspectiva: 2002.

HALL, M. The screen; the jungle girl. *New York Times*, November, 29, 1929.

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E00E7DC173BE23ABC4850DFB7678382639EDE>. Acessado em 05/06/2007.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. DP&A, São Paulo: 2006.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes: 1995.

HENDERSEN, Diana E. *A Shrew for the times*. In: Lynda E. Boose & Richard Burt. *Shakespeare, the movie*. London: Routledge, 1998.

HOBÍ, B. *Keaton: o grande cara de pedra*. Letras Despidas, 2007.

<http://letrasdespidas.wordpress.com/2007/09/27>. Acessado em 07/04/2008.

HODGDON, Barbara. *The Shakespeare Trade*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 1998.

HOLDEN, S. *New York Times review: 10 Things I Hate About You*.

<http://movies2.nytimes.com/movie/177526/10-Things-I-Hate-About-You/overview>. Acessado em 22/06/2007.

JAKOBSON, R. *Aspectos Lingüísticos da Tradução. Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo, Cultrix: 1991.

JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva: 2004.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & the manipulation of Literature fame*. London and New York, Routledge: 1992.

LIMA, M.E.A.T. *Análise do discurso e/ou análise do conteúdo*. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v.9, n.13, p.76-88, junho, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3ed. Campinas, Pontes/ Editora da Unicamp, 1997.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Editora Brasiliense: 2003.

MARTINS, M.L.M. *The Taming of the Shrew: Shakespeare's theater of repetition*. In: Aimara da C. Resende. *Foreing Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. Newark: University of Delaware Press/ London: Associated University Presses, 2002.

MASCARENHAS, Renata. *O Auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual*. Dissertação de Mestrado. UECE. Fortaleza. 2006.

MOISÉS, Massaud. *A Análise Literária*. Ed. Cultrix, São Paulo: 1977.

MORAES, M. M. F. *Humor, Machismo e Linguagem: a interdiscursividade entre o lúdico e o autoritário em piadas machistas*. In: Costa, Nelson Barros da: *Práticas Discursivas: exercícios analíticos*. Pontes Editores, Campinas: 2005.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *Escrita, crítica e gênero: uma trajetória feminina feminista*. In: *A condição Feminina Revisitada*: Julia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa:UFPB, 2003. p 29-73.

MUSSALIN, Fernanda. *Análise do Discurso*. In: Mussalim, F. & Bentes, A.C. (org). *Introdução à Lingüística 2. Domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

PAIVA, Rita de Cássia Marinho. *A desconstrução discursiva da megera shakesperiana: os casos de Katherine e Beatrice*. In: Márcia A. P. Martins et al. *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna: 2004.

PÊCHEUX, Michel. *A Análise do Discurso: três épocas*. Trad. J. de A. Romualdo. In: Gadet, F. & Hak, T (orgs). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas, Editora da Unicamp, 1990. (título original de 1983).

PELLEGRINI, Tânia et all. *Literatura, Cinema e Televisão*. Senac Editora, São Paulo: 2003.

PINTO, J.P. *Sobre o discurso feminista em comunicação: a publicação do grupo Transas do Corpo*. Rev. Estud. Fem. vol.12 no.spe Florianópolis Sept./Dec. 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. Ensaios sobre discurso e sujeito. Curitiba: Criar Edições, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. *A personagem teatral*. In: Cândido, R.P.G. et al. *A personagem de ficção*. 12ed. São Paulo. Perspectiva: 2002.

RAMON, M. *O cinema na literatura ou a literatura depois do cinema (Uma leitura de Inês de Portugal)*. VI congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. ____ 2006.

RESENDE, Aimara. 2004. *Seriam Tamora, Créssida e Cleópatra Riot Grrrls?* In: Márcia A. P. Martins et al. *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna: 2004.

RESENDE, Aimara. *Mass Culture, Elizabeth's representation of androgyny and shakespearean reconstructions*. In: Homen, Rui Carvalho; Vieira, Fátima (eds). *Gloriana's Rule: Literature, religion and power in the age of Elizabeth*. Porto: editora da Universidade do Porto, 2006.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar Editores: 1982.

SACCIO, Peter. *Kate Plays the Game*. <http://www.amrep.org/past/shrew/shrew1.html>. Acessado em 22/11/06.

SANTANNA, Sérgio R.L. de. *Olhares sobre a adaptação cinematográfica de O Jogo de Ripley em O Amigo Americano*. Dissertação de Mestrado. UFBA. Salvador. 2004.

SANTOS, _____. *O cômico em Shakespeare: rindo com o bardo*. Revista Entrelivros, Entreclássicos. Ed.2. 2006.

SANTOS, William Soares dos. *A Identidade Feminina em Othelo*. In: Márcia A. P. Martins et al. *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro, Editora Lucerna: 2004.

SMITH, Sharon. *Mistaken identity--or can identity politics liberate the oppressed?* Issue 62 of INTERNATIONAL SOCIALISM JOURNAL. Published Spring, 1994 Copyright © International Socialism.

STAM, Robert. *Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation*. In: James Naremore: *Film Adaptation*. London, The Athlone Press: 2000.

TEIXEIRA, Raquel. A Mulher e o século XXI. <http://www.adufg.org.br/artigos.php?idmateria=1098&idlink=2> . 2007. Acessado dia 20/01/2007.

THOMAS, Kevin. *'10 Things' Shrewdly Has Fun With Bard*. Los Angeles Times. 1999. www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-movie990330-2,0,5219706.story. Acessado em 10/08/2007.

TOURAINÉ, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Trad. Francisco Moras. Ed. Vozes, Petrópolis: 2007.

VIEIRA, Else. *André Lefevere: a teoria das refrações como reescrita*. In Vieira, Else (org). *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996. 138-150

VEERMER, Hans. *Is translation a linguistic or a cultural process?* In: Malcolm Coulthand (ed). *Studies in Translation*, Florianópolis, Edufsc: 1992.

XAVIER, Ismail et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. Senac Editora, São Paulo: 2003.

WELLS, S. & TAYLOR, G. *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*. Oxford University Press, London: 1986.

WILLIAMS, M. E. *One shrew thing: The bard gets the 20th century teen-flick treatment in "10 things I hate about you"*. Salon, April 1, 1999.

<http://www.salon.com/ent/movies/reviews/1999/04/01review.html>. Acessado em 20/07/2007.

WILSON, John Burgess. *English Literature*. London: Longman, 1958.

