

A “Megera” de Shakespeare na telenovela brasileira “O Cravo e a Rosa”: literatura canônica e indústria de massa

Lilium Cristina Marins Prieto¹

RESUMO: Este estudo tem como objetivo principal analisar a interface literatura/telenovela na peça *The Taming of the Shrew* (aproximadamente 1593), de William Shakespeare, e sua versão para a telenovela *O Cravo e a Rosa* (2000), de Walcyrr Carrasco e Mário Teixeira, a fim de verificar relações existentes entre literatura e multimodalidades. Nessa perspectiva, este estudo abordará considerações teóricas de Iedema (2003) e Cope; Kalantizis (2006).

Palavras-chave: Literatura; Telenovela; Multimodalidades.

ABSTRACT: This study aims at analyzing the relation literature/soap opera in the play *The Taming of the Shrew* (1593), by William Shakespeare, and its version to the Brazilian soap opera *O Cravo e a Rosa* (2000), by Walcyrr Carrasco and Mário Teixeira. Considering this, connections between literature and multimodalities will be focused based primarily on Iedema's (2003) and Cope; Kalantizis' (2006) theories.

Key-words: Literature; Soap opera; Multimodalities.

Introdução

Os estudos sobre *multimodalidades* surgiram no final do século XX e estão relacionados, basicamente, aos vários modos semioticamente possíveis para produções textuais que ultrapassam os limites do verbal para atingirem outros meios semióticos. Segundo Iedema (2003), o termo multimodalidade surgiu para salientar a necessidade de se considerarem os diferentes modos de representação que não se limitam apenas ao verbal, principalmente em um contexto sociocultural no qual a palavra escrita não é mais considerada como a única forma de comunicação. Nos estudos literários, as multimodalidades estão relacionadas à circulação de textos literários em meios diferentes do impresso, como o cinematográfico, o musical, o televisivo, entre outros. No entanto, devido a uma visão mais

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá sob orientação da professora Vera Helena Gomes Wielewicki.

tradicional do conceito de literatura, a circulação multimodal de textos literários (em especial, dos canônicos) é, muitas vezes, alvo de críticas principalmente por leitores-fãs e pela academia em função da crítica de fidelidade à palavra escrita e ao original.

Segundo Kermode (2000), os textos canônicos conseguem atingir um *status* contínuo de atenção e interpretação, além de serem determinados por pressupostos como universalidade, hierarquia e durabilidade, conceitos que podem interferir na recepção da circulação desses textos em outros meios. Quando se trata de Shakespeare, esses conceitos são ainda mais evidentes e sua sacralização é reiterada pelo crítico literário estadunidense Harold Bloom (1995), que sustenta uma postura significativamente apocalíptica ao declarar que o cânone ocidental pode se resumir na Bíblia e em Shakespeare. Shakespeare é, nesse sentido, legitimamente canônico na sociedade ocidental, o que colabora para a visão de sua obra como intangível, especialmente quando se trata de sua tradução e adaptação. Quando um texto literário shakespeariano é traduzido, mesmo que para um mesmo meio semiótico, a recepção deste trabalho é, em muitos momentos, desvalorizada. Essas críticas são mais latentes quando se trata da adaptação de Shakespeare para outros meios semióticos, como o cinema hollywoodiano e a televisão, considerados artes de menor valor cultural e vinculados à indústria de massa.

No século XIX, a chamada “cultura de mercado” havia encontrado ambiente propício para se fortalecer, já que a oposição binária “cultura de elite” *versus* “cultura popular” perdia forças e um novo conceito de produção de consumo era instituído: a “cultura popular de massa”. Conforme Ortiz et al. (1991), com o advento da Revolução Industrial, inovações tecnológicas se tornaram significativas na produção cultural e, conseqüentemente, na área de impressão, e isso colaborou para a imagem popular e de fácil acesso que a televisão passou a sustentar. A circulação de textos literários na televisão, desde seu surgimento, é expressiva em número de produções e em popularidade, assim, ao tratar de circulação de literatura canônica em um meio significativamente popular como é a televisão, é possível verificar como um produto cultural valorizado dialoga e converge com a indústria de massa. Quando se analisa essa convergência e diálogo entre meios, não é o consumo que é almejado, mas, sim, como isso pode colaborar para a formação do leitor com letramentos diferentes.

Por esse viés crítico, pretende-se analisar como *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare, circula na telenovela “O Cravo e a Rosa”, de Walcyr Carrasco e Mário Teixeira, levando em consideração a construção de personagem e a (re)caracterização da história em meios distintos. O lugar da comunicação visual em uma determinada sociedade é, consoante Kress e Leeuwen (2006), somente compreendido no contexto da disponibilidade de formas e modos de comunicação pública naquela sociedade. Em meio à sociedade globalizada atual e à grande gama de meios que se utilizam da imagem, a comunicação visual tem um lugar inquestionavelmente privilegiado.

1. Literatura, televisão e teledramaturgia

A relação entre texto literário e televisão no Brasil existe desde seu surgimento na década de 1950 (cinco anos depois de sua inauguração mundial) e abrange produções diversificadas, como séries completas, minisséries, telenovelas e desenhos animados baseados em textos literários de autores nacionais e estrangeiros. A televisão se tornou um veículo popular de circulação da literatura, acessibilizando o contato com textos literários considerados “canônicos” e com publicações mais recentes.

Muitos teóricos da comunicação se referem à televisão como uma espécie de “liquidificador cultural”, já que mescla e dilui várias artes como cinema, teatro, música e literatura, o que, segundo Campedelli (1985, p. 5), proporciona ao público uma “reforçada vitamina eletrônica”. Sua implantação no Brasil aconteceu na década de 1950, com a TV-Tupi, e ultrapassou a radiodifusão. Já na década de 1950 (1953-1959), a maioria das histórias eram adaptações de romances ou filmes de autores estrangeiros. Somente em 1964 é que a TV Globo foi inaugurada, transformando a configuração do sistema brasileiro de televisão ao produzir praticamente 60% de sua programação.

A telenovela teve como antecessora a radionovela, que chegou ao Brasil em 1941, cuja temática era típica de folhetim (melodramática) e o público-alvo era principalmente composto de donas de casa. Como salienta Campedelli (1985), a era da telenovela se consolida na década de 1960, com *O Direito de Nascer*, uma novela de rádio adaptada para a televisão, pois, até a década de 1950, a televisão ainda era incipiente. Entretanto, a década de 60 também revela um número muito significativo de produção de novelas, fato

que prova seu fortalecimento, mas que também se caracteriza em uma fase de experimentação com o gênero. Em depoimento pessoal, o diretor Marcos Rey fala sobre a origem do termo “novela” a Campedelli e esclarece que o vocábulo foi equivocadamente emprestado do espanhol pelas novelas de rádio e, posteriormente, pela televisão, pois o termo significa “romance”, na língua espanhola, e não se refere, portanto, a um gênero, como foi aplicado. A telenovela é, na verdade, um folhetim eletrônico, expressão que já causou muitas polêmicas pelo fato de a telenovela ser considerada por alguns críticos literários como um subproduto da literatura. Entretanto não se pode negar a relação entre o romance-folhetim e a telenovela, relação que foi reconhecida por vários estudos e que retrata a persistência de uma estrutura literária do século XIX.

Os produtores da teledramaturgia, por estarem envolvidos pela ideia do entretenimento, têm como objetivo principal de seu trabalho a atração de amplas faixas de consumidores, como os folhetins no século XIX. As telenovelas são apontadas como o produto mais lucrativo da história da televisão no mundo (o investimento na produção da telenovela é sempre muito alto, cerca de 2 milhões de dólares, assim como seu faturamento com o *merchandising*). A padronização cultural (representada pela telenovela), segue lado a lado com a padronização das consciências humanas, o que é confirmado também pelos frankfurtianos, os quais acreditam que a indústria cultural arrisca pouco e tende a repetir fórmulas de sucesso. Entretanto, para Fernandes (1987, p. 21),

Isso não leva a definir o gênero como subarte [...] Telenovela é capaz de, num curto espaço de tempo, arrebatar toda uma população que, na sua grande maioria, a mantém distante da ribalta artística. E é dessa distância que surge a telenovela brasileira com sua pujança, preenchendo um vácuo, repondo ficção, descontraindo com humor e exibindo a emoção através da imagem televisiva, a muito atual arte cênica.

Em 1970, a Rede Globo define, de maneira fixa, os horários de exibição de suas novelas, padronizando sua duração e seus capítulos. Consoante Alencar (2002), a novela passou a ser tratada de acordo com seu público-alvo, determinado por faixa etária, horários e temas abordados. Com relação ao horário das 18 horas, por exemplo, passaram-se a exibir adaptações de obras literárias desde 1975, o que se tornaria, alguns anos depois, um tipo de

produção muito prestigiada para a televisão brasileira. As temáticas das telenovelas são, até hoje, influenciadas pelo público feminino, informação corroborada por uma pesquisa realizada por Mary Cassata nos Estados Unidos durante 1932-1939, a qual revelou que os títulos das telenovelas americanas apresentavam alguma relação com temas femininos (o que, no Brasil, ainda é bastante comum). Ivani Ribeiro (diretor consagrado da teledramaturgia) justifica a importância da temática das telenovelas com o argumento de que o importante é que haja uma correspondência entre a vida real e a trama, pois o telespectador busca uma identificação com os personagens. Esse depoimento foi dado em 1979, fato que pode ser relacionado à mudança de perspectiva com relação ao texto literário, que passou a considerar o leitor como agente do processo de leitura.

As primeiras adaptações de obras literárias foram *Helena*, *Senhora*, *A moreninha*, *Escrava Isaura*, *Olhai os Lírios do Campo* e *Ciranda de Pedra*, novelas que garantiram grande audiência para o horário e colaboraram para a transmissão de um *status* intelectual superior ao gênero. Como a televisão brasileira foi basicamente produzida por profissionais do rádio, diferentemente das televisões americana e francesa, que eram dirigidas pelos profissionais do teatro, havia certo preconceito com relação à sua qualidade e as adaptações televisivas da literatura imprimiam à televisão um valor mais intelectual.

Cabral (2008), ao analisar a novela das 18 horas, também afirma que seu sucesso se deve à “aura cultural” que foi atribuída a essas produções, resultando na venda de milhares de exemplares dos livros aos quais as telenovelas se referiam. Nessa perspectiva, a Globo estava contribuindo, segundo o teórico, com a orientação do Ministério da Educação, que teria apoiado a ideia de a emissora produzir novelas que popularizassem textos literários canônicos antes restritos aos meios acadêmicos. A ideia de telenovela como um produto cultural é defendida, igualmente, por Vink (1988), para o qual “a telenovela é produzida por uma indústria que opera dentro do campo da produção, distribuição e consumo de bens culturais”² [tradução da pesquisadora].

A popularidade da teledramaturgia foi fortalecida pela sua impressão de realidade, pois as pessoas se deleitavam com sua capacidade de reproduzir uma imagem parecida com a percepção natural do olho, e pelo estabelecimento de uma relação com a vida real.

² The telenovela is also a cultural good, produced by an industry operating inside the field of the production, distribution and consumption of cultural goods (VINK, 1988, p. 43).

Principalmente durante o século XX (e mesmo no século XXI), diante das dificuldades características da vida moderna, enfrentadas em vários setores da vida, inclusive nas relações sentimentais, as pessoas ainda buscavam (e buscam) na arte e, em particular, na mídia, experiências agradáveis que confirmem uma visão positiva da realidade. O modelo de “histórias de amor com final feliz”, característico das telenovelas, tem o propósito de amenizar a vida complexa dos indivíduos e proporcionar-lhes um momento de prazer, transmitindo uma sensação de otimismo perante a vida.

2. Circulação multimodal da literatura

As novas tecnologias virtuais permitem, como proposto por Lévy (1999), maneiras diferentes de acessar informações, bem como novas formas de raciocinar e conhecer. A *World Wide Web* se propagou e se transformou em um dos mais significativos índices do crescimento da cibercultura na pós-modernidade. Sua característica principal é a dinamicidade, pois se transforma continuamente e dissemina uma grande quantidade de informações todos os dias, como um dilúvio. Suas páginas enunciam ideias, desejos, conhecimentos e uma vasta lista de outros aspectos, o que tornou o saber mais próximo e visível a todos (empiricamente falando) e menos abstrato e “trancafiado” nas bibliotecas. O teórico faz uma retrospectiva da sociedade com relação aos meios de circulação do conhecimento e aos detentores do saber, iniciando pelas comunidades anteriores à escrita, cujo conhecimento pertencia à comunidade, aos anciões, e era transmitido oralmente. Posteriormente ao surgimento da escrita, o guardião do conhecimento passou a ser o sábio e, o meio de circulação, o livro e a biblioteca. Com as tecnologias de informação, a biblioteca perdeu parte de seu status para o ciberespaço, o mundo virtual, que se tornou um dos maiores responsáveis pela disseminação do conhecimento.

Nesse meio, a leitura linear e da esquerda para a direita (algo que pode ser determinado culturalmente) cedeu lugar a uma leitura mais dinâmica e imagética. Consoante Canclini (2008), as telas deste século são compostas igualmente por textos, ou seja, falar em uma leitura imagética não significa que as imagens estão hegemonicamente sobrepostas à palavra, à leitura tradicional, mas que a maneira de ler mudou. Essa mudança na forma de ler

é corroborada por Chartier (1999), que exemplifica como as práticas de leitura são múltiplas através da interatividade proporcionada pelas novas formas de leitura: com o livro impresso, era possível anotar nas margens, um ato que influenciava o texto escrito, mas que não o anulava; com o texto eletrônico também é possível existir uma relação de colaboração. No campo literário, por exemplo, o internauta pode se tornar um dos autores de um texto do qual é fã em um processo de escrita coletivo.

Gumbrecht (1998) aborda o conceito de literatura enquanto mídia e problematiza a questão de a literatura ser estritamente ligada ao meio impresso com base no argumento de que nem todos os textos que são chamados de literatura foram originalmente disponibilizados em forma de um livro impresso e de que nem todos os livros impressos são denominados de literatura. Juntamente com essa questão, o teórico também discute os conceitos de literatura na pós-modernidade, conceitos que, segundo ele, são vagos e abstratos (assim como a classificação do que pode ser considerado literário ou não), além de estarem relacionados, tradicionalmente, ao meio impresso e, mais especificamente, ao livro. Essa relação de dependência da literatura ao meio impresso e ao suporte livro limita a acessibilidade ao texto literário e caminha no sentido oposto à atual cultura da convergência e às novas práticas de leitura proporcionadas pelo contato com outros meios e suportes nos quais a literatura circula.

Apesar de o termo ser relativamente novo, há muito tempo existe um discurso preocupado com a interface entre os diversos meios. Cope e Kalantzis (2006) justificam a necessidade do surgimento dessa nova perspectiva à revolução que se estabeleceu na área da comunicação, uma revolução que levou a uma reflexão sobre o panorama das sociedades consideradas desenvolvidas. Essa revolução resultou no deslocamento da fixação na palavra escrita, principalmente, devido ao crescimento da utilização da imagem e, de um modo geral, da exploração do visual. Nessa perspectiva, esses novos “modos” semioticamente possíveis para a materialização do ato da comunicação se transformaram em meios de expressão e não apenas formas de comunicação. Além disso, esta nova configuração comunicativa tende a se intensificar com o desenvolvimento das tecnologias de informação e com as mudanças econômicas, mudanças que influenciam, em primeira instância, a língua.

Como se vive, atualmente, em uma era de revolução da informação, ou, conforme Negroponte (1995), da pós-informação, as novas tecnologias se renderam ao processo,

chamado por Cope e Kalantzis (2006), de “visualização”, no qual as informações são traduzidas da forma escrita para a forma visual. Dessa maneira, a circulação da literatura em meios visuais, como na televisão, no cinema e no ciberespaço, colabora para sua divulgação em diferentes segmentos sociais por exigirem um letramento diferente daquele exigido pelo meio impresso. Essa circulação é de extrema importância para a sobrevivência da literatura, como já mencionou Derrida com relação às traduções, pois os textos só continuam “vivos” se são lidos (entende-se, aqui, que a atividade de leitura se estende à imagem e a outros meios semióticos, além do escrito). Kress (2003) enfatiza que os novos meios de disseminação de informações e de comunicação apresentam facilidades que são diferentes daquelas apresentadas pelo livro e pela página e essas facilidades tecnológicas ocorrem concomitantemente aos novos parâmetros econômicos, culturais e sociais, os quais também exercem influência sobre tais mudanças.

O teórico propõe, portanto, que se repense a língua enquanto um fenômeno multimodal, mesmo que esse pensamento possa parecer desmedido, já que tradicionalmente a língua é ensinada como um sistema homogêneo de representação, assim como a linguagem escrita. O significado de multimodal não se forma apenas pela junção de modos linguísticos, visuais ou gestuais, mas envolve também integração e mudança de foco. Quanto ao texto literário, vale ressaltar que não há, neste estudo, nenhuma tentativa de hierarquizar a díade texto literário/adaptações multimodais ou mesmo desvalorizar a literatura, mas propor reflexões sobre como os textos literários estão presentes em outros meios e estão sendo acessados através desses meios diariamente. Se as teorias contemporâneas sobre o fenômeno literário propõem a relativização de conceitos e a consideração das mudanças nas práticas de leitura na contemporaneidade, esses novos meios de acessibilidade ao literário também devem ser discutidos e sua relação com a Literatura (grafada com letra maiúscula) não pode ser ignorada, apesar de não estar, neste momento, em primeiro plano.

Dominar as multimodalidades se torna, portanto, um aspecto indispensável para o estabelecimento do diálogo intercultural e da comunicação social para a formação de novas comunidades discursivas na era digital e tecnológica a partir de um posicionamento crítico e reflexivo.

3. A megera Shakespeariana e a fera Global: a literatura canônica na indústria de massa

Uma das novelas adaptadas de textos literários de sucesso expressivo na televisão é, conforme Alencar, *O Cravo e a Rosa*, que foi ao ar em 2000 como “novela das seis”, baseada na peça *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare, que também faz referência à novela *A Indomável*, de Ivani Ribeiro (1965), e à produção *O Machão*, de Sérgio Jockyman (1974). A telenovela foi exibida pela Rede Globo de 26 de junho de 2000 a 10 de março de 2001 e teve uma média geral de 30,6 pontos no ibope (cada ponto é equivalente a 60 mil domicílios). Devido à sua representatividade de audiência, a telenovela foi ao ar novamente no *Vale a Pena Ver de Novo* de 13/01 a 01/08/2003.

Um dos aspectos mais importantes a ser levado em consideração nessa análise é o fato de que a peça e a telenovela não são produtos igualmente populares, pois a peça de Shakespeare em língua inglesa, hoje, não é acessível a todos as esferas de público: além de a linguagem ser arcaica e complexa para os padrões contemporâneos, Shakespeare no “original”, enquanto expressão máxima do cânone ocidental, praticamente só pode ser encontrado em bibliotecas acadêmicas. A imagem canônica de Shakespeare está presente na própria fala do autor, Walcyr Carrasco, segundo o qual, houve a manutenção de alguns núcleos da peça, visto que “há quem diga que o mundo se divide entre antes e depois de Shakespeare”.³

Já a telenovela é um produto mais acessível, porque, de acordo com último Censo do IBGE, 97% dos lares têm televisores, ou seja, quase 100% da população brasileira têm acesso à programação televisiva. Além disso, praticamente todas as emissoras de TV (principalmente, a Rede Globo) disponibilizam sua programação virtualmente (a emissora possui um site com os capítulos de novelas atuais, além de outras informações, e uma área especialmente elaborada para as novelas mais antigas). A política da Rede Globo é baseada em recursos midiáticos, cujo objetivo principal, segundo Médola e Redondo (2010), é o consumo da narrativa, independentemente do meio de acesso, como forma de popularizar o contato com suas produções. Essa nova configuração do sistema de televisão é característica da atual cultura da convergência.

³ Entrevista concedida ao site <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cravob.asp>.

Além de incluir muitos subenredos, a telenovela adaptou o período no qual a história se passa. *O Cravo e a Rosa* foi ambientada na sociedade paulista da década de vinte do século XX e tinha como público-alvo as mulheres da última década do mesmo século, uma mulher de certa forma “moderna” e que já assume uma identidade própria. A década de 20 é caracterizada pela revisão e reestruturação dos papéis sociais e culturais desempenhados pelo homem e pela mulher até então, principalmente devido às mudanças ocorridas no período (mudanças políticas e culturais).

O novo meio semiótico exigiu da peça também uma nova configuração de enredo: enquanto *The Taming of the Shrew* é dividida em cinco atos, a telenovela é dividida em duzentos e vinte e um capítulos. Quanto à caracterização de personagens, Walcyr Carrasco, juntamente com o diretor Walter Avancini, optaram por ambientá-los conforme a época e a sociedade da década de 20, de forma a reproduzir o comportamento de toda uma sociedade, além de acontecimentos históricos como a transformação da arte, a luta pelo voto feminino e a mudança no papel da mulher. O foco feminista aparece já na primeira cena do primeiro capítulo da telenovela, na qual um grupo de mulheres, do qual Catarina faz parte, clama: “*Abaixo à supremacia dos homens, pelo voto, pela igualdade dos sexos, igualdade, igualdade, igualdade*”. De acordo com Hutcheon (2006), o ritmo pode ser transformado, o tempo reduzido ou expandido e o ponto de vista da história adaptada também pode sofrer modificações. No caso da telenovela em estudo, a reconstituição da década de 20, um período importante para a imagem da mulher, colaborou para a caracterização inicial de Catarina quanto à sua aversão ao casamento.

A imagem de mulher independente é, no entanto, mais reforçada na telenovela quando comparada à peça, porque, considerando que a telenovela é ambientada na década de 20, Catarina aparece no capítulo III liderando um movimento feminista a favor das mulheres no mercado de trabalho. Ela grita em praça pública: “*Homens no fogão. Mulheres na profissão*”. Na década de 20, surgiram os primeiros movimentos feministas no Brasil em busca de melhor reconhecimento das mulheres no mercado de trabalho e o trocadilho entre “fogão” e “profissão” mais uma vez indica uma tentativa de inversão de papéis sociais, pois o “fogão” sempre foi relacionado à dona de casa, principalmente no Brasil, e a “profissão” ao homem, cujo papel social sempre foi o de provedor. Devido ao novo contexto sócio-histórico, essa

adaptação foi necessária.

Parte-se, nesse sentido, da hipótese de que a telenovela tenha sido bem aceita pelo público (fato confirmado pela audiência) por ser baseada em uma história pertencente a uma memória universalmente coletiva e também por ter sido comercializada como uma comédia romântica, o que acontece com a maioria das adaptações literárias, tanto cinematográficas quanto televisivas. Esta recharacterização se difere da perspectiva de Shakespeare em *The Taming of the Shrew* defendida neste texto: a de que esta comédia não é uma comédia romântica por apresentar uma crítica subliminar às relações entre homem e mulher na sociedade patriarcal do século XVI.

Enquanto a Katherine de Shakespeare pode ser considerada uma personagem com um desenvolvimento psicológico mais complexo (uma vez que, apesar de aceitar o casamento no final da peça, Katherine não deixa de defender suas ideias e pode ter lançado mão de um discurso irônico para continuar a ter voz ativa), a personagem Global é construída já desde o início da telenovela para caracterizar um *happy-ending* acrítico sobre o papel da mulher na sociedade e, em função disso, é extremamente estereotipada para caracterizar sua metamorfose no final de trama (transformação de Catarina de “fera” em “favo de mel”). A maioria dos teóricos shakespearianos concorda com o fato de que uma classificação de suas comédias de acordo com tipologias é decepcionante, pois não há exatamente uma lista de características que possa definir seu estilo. Entretanto, teoricamente, Shakespeare pode ser classificado segundo uma ordem cronológica que abarca três fases (inicial, intermediária e final) e *The Taming of the Shrew* está inserida na primeira fase. Já em *O Cravo e a Rosa*, fica clara a caracterização da telenovela como uma comédia romântica.

Além da chamada de elenco, a oposição “homem x mulher” pode ser constatada no título (cravo masculino e rosa feminino) por realçar a questão das relações de gênero. Além desse aspecto, o título da telenovela também revela que há uma referência à cantiga de roda de mesmo nome, cuja história é de uma briga entre um cravo e uma rosa que termina com a rosa chorando pelo cravo, ou seja, um final feliz, exatamente como acontece na telenovela. Na telenovela, Petruccio e Catarina têm, no desfecho, filhos gêmeos (um casal), estereótipo de uma família feliz. Catarina se revela uma mãe exemplar (no casamento de Bianca, ela mostra estar preocupada com o fato de ter de deixar os filhos com uma babá) e eles são felizes para

sempre. Para completar esse ar romântico, depois do beijo dos dois na cena final, um casal de beija-flores sobrevoa a fazenda carregando um camafeu dourado e o abrem, revelando as fotos de Petruchio e Catarina. Em justificativa à forma como adaptou a história shakespeariana, Carrasco afirma: “Eu atualizei o cerne da novela, colocando uma Catarina mais simpática em seus ideais, com os quais muitas telespectadoras vão se identificar”.⁴

Na telenovela, a primeira cena do primeiro capítulo é a de um movimento feminista, uma característica da adequação espacial da peça ao contexto brasileiro da década de 20, mais precisamente, de 1927, do qual a personagem Catarina, que é filha de um banqueiro, e não de um mercador, como em Shakespeare, faz parte. A profissão de mercador na década de 20 não era mais uma profissão de prestígio, como a de um banqueiro. Já a partir desta cena, é perceptível que há uma ênfase maior no papel feminista de Catarina, o qual estava adequadamente contextualizado na época de ambientação da telenovela. A próxima cena é a da aparição de Julião Petruchio, que é, na telenovela, um produtor e vendedor de queijos. Seu nome, no aumentativo, assim como sua profissão, colaboram para a caracterização de Petruchio como um “machão” nas condições brasileiras, o que exigia um estilo mais rude (na telenovela, Petruchio está sempre em farrapos e sórdido). Esse estilo é reforçado pelas suas atitudes com relação ao movimento feminista na segunda cena do primeiro capítulo:

“Petruchio: A senhora é daquelas que acha que mulher é igual a homem, né?”.

Manifestante: Exatamente, a mulher é igual ao homem e merece os mesmos direitos.

Petruchio: Moça, moça, eu podia mostrar pra senhora o que que o homem tem de diferente da mulher”.

Dessa forma, tanto Petruchio quanto Catarina são mais estereotipados fisicamente (homem “ másculo” *versus* mulher megera/rebelde) na telenovela quando comparados à peça, principalmente, devido à contribuição das imagens (Petruchio tem cabelos longos, despenteados e barba também longa; já Catarina sempre utiliza um acessório masculino para sustentar sua ideia de igualdade dos sexos).

⁴ Entrevista concedida ao site <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cravob.asp>.

McFarlane (1996), ao discutir sobre o processo de circulação multimodal da literatura para o cinema, observa que, embora esses meios tenham em comum a capacidade de narrar (o que pode ser aplicado também à telenovela), é preciso considerar que alguns aspectos podem ser transferidos de um meio para outro; já outros, simplesmente, não podem e necessitam, portanto, de adaptações (como a inserção de personagens e a adaptação temporal).

A Catarina Global também é apresentada no primeiro capítulo da novela e, já na segunda cena, aparece em uma atitude descontrolada enquanto seu pai espera as filhas para irem a uma regata (também foi uma situação adaptada, porque as regatas eram ocasiões sociais típicas da década de 20). A governanta da casa (uma personagem que não existe na peça de Shakespeare) justifica a atitude de Catarina pelo fato de seu pai estar planejando apresentar-lhe um novo pretendente. Batista, o pai de Catarina, padece com o comportamento da filha e, toda vez que a ouve dizer que não irá se casar, enuncia o jargão “*ai, minha gastrite*”. Apreensivo, Batista diz que a situação é favorável, pois o novo pretendente de Catarina é um jornalista carioca que acabou de se mudar para São Paulo (com o objetivo de reabrir a *Revista Feminina*) e ainda não conhece sua fama de “fera”. Enquanto seu pai a espera para ir à regata, ela envia um recado através de seu afilhado (também um personagem inserido na trama), informando que irá sozinha ao evento. Na terceira cena, já na regata, Bianca, a irmã mais nova de Catarina, caracterizada como pura e religiosa, encontra-se às escusas com seu único pretendente, Heitor, diferentemente da peça. Além da inclusão do personagem Heitor e do jornalista, alguns artistas são homenageados em *O Cravo e a Rosa*, como a pintora Tarsila do Amaral e o escritor Oswald de Andrade, que também estão na regata. Essa homenagem se justifica em função da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em 1922, no Brasil.

Catarina, então, chega à regata de bote, algo totalmente inusitado, surpreendendo a todos com seu “espírito” feminista reforçado pelas roupas que, apesar de serem, no geral, típicas de uma “dama”, contém uma gravata, um acessório tipicamente masculino. Serafim, seu pretendente, oferece-se para ajudá-la a sair do bote e Catarina supostamente aceita, mas, logo em seguida, empurra-o para a água propositadamente e provoca o riso de todos. Nesta cena, fica explícita a hierarquia do masculino sobre o feminino e a preocupação com a moralidade e a reputação familiar (ainda presente no século XX, assim como no século XVI):

“Catarina: Não sei porque fica me arrumando pretendentes, papai. Não quero e não vou me casar nunca!

Batista: Eu ainda vou enrolar esta tua língua como um tapete. Você vai se casar, sim. Um homem como eu, um banqueiro, em uma posição social não pode ter uma filha solteirona” (cap. I).

Como Catarina Global, a Katherine de Shakespeare também é retratada como uma megera indomável, excluída pela sociedade, o que pode ser comprovado no enunciado direcionado aos seus pretendentes:

“Na verdade, senhor, nada tendes a temer. Não estais no meio do caminho do meu coração. De outro modo, não duvideis de que meu único cuidado seria pentear vossa cabeça com uma tripeça, borrar-vos a cara e tratar-vos como um idiota!”⁵ (Ato I, cena I) (MARINS, 2005, p. 42).

De acordo com Zolin (2003), as críticas feministas mostraram em estudos que os textos literários canônicos tendem a representar a mulher a partir de estereótipos culturais, por exemplo, o estereótipo da mulher sedutora, perigosa, megera, indefesa e da mulher-anjo. Catarina, a mulher-megera, impossibilita qualquer tipo de aproximação e é extremamente indelicada com seus cortejadores, salientando seu gênio cruel. Um dos pretendentes, então, diz:

“De demônios semelhantes, livrai-nos, ó bom Deus!”⁶ (Ato I, cena I) (MARINS, 2005, p. 43).

O substantivo “demônio” (*devil*, em inglês), caracteristicamente relacionado às forças malignas, é contraposto à invocação do nome de Deus, o que pode levar à ideia de que

⁵ I' faith, sir, you shall never need to fear:/I wis it is not halfway to her heart./But if it were, doubt not her care should be/To comb your noodle with a three-legged stoll/And paint your face and use you like a fool (SHAKESPEARE, 1966, p. 17).

⁶ From all such deveils, good Lord deliver us! (SHAKESPEARE, 1966, p. 17).

Katherine, por ser uma mulher com voz ativa, é imediatamente relacionada ao mal, já que a mulher deveria ser subserviente ao homem e, quando isso não acontecia, ela era vista como nociva. É essa imagem de “demônio” que Catarina sustenta. Na telenovela, Petruccio, após ser humilhado várias vezes, diz a Catarina: “*Seu coração é um pedregulho duro onde não nasce nada*” (Cap. VII), diferentemente da peça, que tem um tom mais agressivo quando lança mão do substantivo “demônio”. A metáfora utilizada por Petruccio para dizer que Catarina não tem sentimentos (o que não significa, necessariamente, que ela seja uma pessoa maligna) se refere mais especificamente ao amor e ao afeto.

Catarina, nos capítulos iniciais da telenovela, é mais caracterizada como megera se comparada à megera de Shakespeare, pois a personagem costuma ter atitudes agressivas quando contrariada (acompanhadas pelos efeitos de sonoplastia, como o rugido de uma onça), uma característica que é reforçada pela imagem proporcionada pelo meio semiótico, diferentemente do impresso. Além de ser caracterizada como megera, a telenovela também passa a imagem de Catarina como louca: quando ela é forçada a encontrar o jornalista novamente, ela se veste de demente para assustá-lo (os cabelos despenteados, usando uma camisa de força, com roupas maltrapilhas e atitudes descontroladas e insanas). Segundo Zolin (2003), a imagem da mulher como louca também é um dos estereótipos da mulher comumente presentes na literatura de tom misógino. Entretanto, a loucura da Catarina Global é diferente da loucura de algumas personagens da literatura (como Bertha, de *Jane Eyre*, Antoinette, de *Wide Sargasso Sea*, e a personagem-protagonista de *The Yellow Wallpaper*) por estar relacionada ao humor e não ao desequilíbrio emocional e mental provocado por parâmetros socioculturais.

Como pode ser observado, meios semióticos distintos e conjunturas sócio-históricas também distintas estão relacionados a diferentes linguagens. *The Taming of the Shrew*, originalmente teatral e pertencente, atualmente, à chamada “alta literatura”, passou a circular na telenovela, um meio semiótico significativamente popular, que causam implicações na construção do sentido e na caracterização da personagem e da telenovela. *O Cravo e a Rosa* reforçou as relações de gênero social e culturalmente construídas por meio da construção extremamente estereotipada das personagens, contribuindo, além da sonoplastia e das imagens físicas, para o processo de metamorfose das personagens e para o posterior “final

feliz” da trama. Ao levar em consideração as concepções pós-modernas de leitura, essa produção é uma leitura do autor, para o qual “*A Megera* [de Shakespeare] é uma comédia que vai fundo no humor, mostrando a contradição entre homem e mulher, a relação de um casal em meio à paixão e ao amor”⁷, ou seja, uma típica comédia romântica.

Considerações finais

A análise da circulação multimodal do texto literário *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare, para a telenovela *O Cravo e a Rosa*, produzida pela Rede Globo, revelou que, ao mudar de meio semiótico, uma nova perspectiva sobre o texto-fonte pode se estabelecer conforme as características da nova linguagem e do novo meio. Essas características envolvem a adaptação do número de cenas (a peça encenada levaria, aproximadamente, duas horas) para capítulos, de imagens representadas imaginariamente para imagens construídas fisicamente, de inserção de novos personagens, de mudanças no enredo para se adaptar à época, entre outras.

Ao transcender os limites do verbal para atingir novos meios, modificações são necessárias para que essa transposição seja viável, pois cada meio conta com um conjunto específico de caracteres que o identifica enquanto tal. No caso da telenovela, leva-se em consideração, além da imagem (física), do som, do tempo e do espaço, também um novo público (a telenovela foi ambientada na sociedade paulista da década de vinte do século XX e tinha como público-alvo as mulheres da última década do mesmo século). Um dos aspectos mais relevantes observado é o de que as personagens são mais estereotipadas (mulher “megera/rebelde” e homem “machão”) na telenovela quando comparadas à peça, pois essa caracterização é necessária não somente pelo de fato de a novela ser ambientada na década de 20 (período em que o movimento feminista estava se fortalecendo), mas devido ao final feliz da telenovela (característico do gênero enquanto produto da indústria de massa) e à metamorfose sofrida pelos personagens (ela passa de “fera” a “favo de mel” e ele de “Julião machão” a “marido apaixonado”), com vistas sempre ao humor.

⁷ Entrevista concedida ao site <http://www.teledramaturgia.com.br/tele/cravob.asp>.

A telenovela é um meio de grande alcance popular e cultural e permite que a literatura (independente de ser canônica ou não) circule com maior abrangência e praticamente sem restrições culturais e sociais quando comparado ao meio impresso. Ao mudar de meio semiótico, um novo olhar sobre o texto-fonte pode se estabelecer de acordo com as características da nova linguagem e com os objetivos de produção, sem que isso interfira, necessariamente, no mérito qualitativo da nova criação. Observar a circulação da literatura em outro meio semiótico não é apenas observá-la como ilustração, mas, principalmente, como uma nova leitura. Quando se faz essa observação, dessacralizam-se formas privilegiadas de leituras e valorizam-se outras.

Referências

ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira: panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética Editora Ltda, 1993.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CABRAL, Paulo. *A história da telenovela: por que o mundo adora os folhetins?* São Paulo: Albatroz, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Leitores, Espectadores e Internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A tele-novela*. São Paulo: Ática, 1985.

CARRASCO, Walcyr; TEIXEIRA, Mário. *O Cravo e a Rosa*. Rio de Janeiro: Globo Produções, 2000. 221 CAPÍTULOS, son. color.

CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.

COPE, B; KALANTZIS, M. *Multiliteracies*. England: Routledge, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Minas Gerais: Ed. da UFMG, 2005.

FERNANDES, Ismael. *Telenovela brasileira: memória*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século xx*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IEDEMA, Rick. Multimodality, resemiotization: extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, v. 2, no. 1, p. 29-57, 2003.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KRESS, Gunther. *Literacy in the New Media Age*. England: Routledge, 2003.

KRESS, Gunther; LEEUWEN, Theo van. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.

LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34: 1999.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. New York: Oxford University Press, 1996.

MÉDOLA, Ana Silvia; REDONDO, Léo Vitor. A ficção televisiva no mercado digital. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco. *História da televisão no Brasil – do início aos dias de hoje*. São Paulo: Contexto, 2010.

NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. Trad. Sérgio Tellaroli. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VINK, Nico. *The telenovela and emancipation: a study of TV and social change in Brazil*. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1988.

SHAKESPEARE, William. *The Taming of the Shrew*. Inglaterra: Penguin Books, 1966.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A República dos Sonhos*, de Nélida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.