

# *A MEGERA DOMADA COMO INTERTEXTO DO FILME 10 COISAS QUE ODEIO EM VOCÊ*

## *THE TAMING OF THE SHREW AS INTERTEXT OF THE MOVIE 10 THINGS I HATE ABOUT YOU*

Tiago Marques Luiz<sup>1</sup>

**Resumo:** William Shakespeare estava situado em um contexto que lhe permitiu usufruir de muitas fontes para escrever suas peças, aclamadas como fruto de sua genialidade e perspicácia, mas também como representações da individualidade do ser humano do Ocidente de sua época. A sua primeira comédia, *A Megera Domada*, escrita entre 1593 e 1594, é fruto e eco de textos oriundos da literatura clássica e da literatura italiana, vindo a tornar-se um novo intertexto, ganhando contornos desde o palco a versões para cinema e televisão desde o século XX. O presente trabalho, filiado à corrente da Literatura Comparada, tem como propósito fazer uma correspondência entre a teoria da tradução e a teoria da intertextualidade, cunhando o que chamamos aqui de *tradução intertextual*, tomando como objetos de análise a peça *A Megera Domada* e sua versão fílmica *10 Coisas Que Eu Odeio em Você* (1999), dirigido por Gil Junger, voltada ao público adolescente.

**Palavras-chave:** Tradução Intertextual. *A Megera Domada*. *10 Coisas Que Odeio em Você*. Literatura Comparada. Estudos da Tradução.

**Abstract:** William Shakespeare was situated in a context that allowed him to use different sources to write his plays, acclaimed as a result of his genius and perspicacity, but also as representations of the individuality of the human being from the West of his time. Among these sources featured, mainly, classical and Italian literature. His first comedy, *The Taming of the Shrew*, written between 1593 and 1594, is the result and echo of texts from classical and Italian literature, becoming a new intertext, gaining contours from the stage to film and television versions since the 20th century. The present work, affiliated to the Comparative Literature domain, aims to make a correspondence between the theory of translation and the theory of intertextuality, coining what we call here intertextual translation, taking as objects of analysis the play *The Taming of the Shrew* and its film version *10 Things I Hate About You* (1999), directed by Gil Junger, aimed at teen audiences.

**Keywords:** Intertextual Translation. *The Taming of the Shrew*. *10 Things I Hate About You*. Comparative Literature. Translation Studies.

### Considerações iniciais

Em todo lugar há conexão, em toda parte há ilustração. Nenhum evento único, nenhuma literatura única é adequadamente compreendida, exceto em relação a outros eventos, a outras literaturas. (ARNOLD, 1857 *apud* DAS, 2013, p. 135, tradução nossa<sup>2</sup>).

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras Licenciatura/Habilitação Português/Inglês pela Universidade Federal da Grande Dourados (2009), especialização em Tradução de Inglês pela Universidade Gama Filho (2011), Mestrado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (2013) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (2019). Atualmente cursa a graduação em Tradução no Centro Universitário Leonardo da Vinci. E-mail: markx2006@gmail.com

<sup>2</sup> No original: “Everywhere there is connection, everywhere there is illustration. No single event, no single literature is adequately comprehended except in relation to other events, to other literatures”.

O texto literário é um dos objetos mais ricos para a pesquisa acadêmica, abrangendo variações que vão do escrito ao plástico, cuja análise é realizada por meio de determinados instrumentais teóricos capazes de garantir uma melhor compreensão desse artefato cultural. Cada texto, no entanto, traz consigo um conjunto de intertextos, ou seja, um conjunto de textos anteriores a ele e que participaram em sua origem, permitindo ao pesquisador voltado a esses aspectos encontrar nuances e estabelecer um diálogo sobre seu processo de composição.

Podemos dizer, nessa perspectiva, que um texto de natureza literária nunca é um produto original, uma vez que sempre há um processo criativo na sua composição que o coloca em diálogo com textos anteriores a ele e que contribuíram para que viesse a lume. Em uma única leitura, muitas vezes não somos capazes de identificar esses vestígios; porém, quando estamos amparados por edições críticas do texto estudado, as indicações apontadas pelos leitores especializados que pesquisaram o texto em sua gênese e compuseram as notas informativas nos auxiliam nesse processo, garantindo uma melhor fruição e um conhecimento mais aprofundado e crítico da obra que selecionamos como objeto de pesquisa.

Interessam-nos especialmente, desse rol de artefatos textuais críticos, as traduções, pois estas, além de apresentarem um caráter reestruturador de duas línguas (fonte e alvo), costumam trazer consigo uma relação com os intertextos do texto-base que permite a ampliação do leque de conhecimento do tradutor e o redimensionamento do seu projeto tradutório, que não consiste apenas em uma reprodução linguística, mas em uma ação criativa. Nesse sentido, as traduções têm uma fortuna crítica diversificada, que parte da aporia da fidelidade (valor negativo) ou da recriação da obra estrangeira em língua, contexto e cultura completamente distintos (valor positivo).

As traduções têm conquistado o seu espaço, tanto no mercado editorial quanto na academia brasileira, por meio de programas de pós-graduação na área de Literatura e Linguística, e também por meio de disciplinas que compõem os currículos de cursos de graduação, de forma obrigatória ou optativa. Com essa abertura, as discussões sobre o campo consolidado dos Estudos de Tradução têm alcançado as Artes e as Ciências Humanas, articulando-se com questões de ordem linguística e/ou literária que permitem uma melhor compreensão do fenômeno tradutório, no qual o texto figura como principal componente de análise.

Assumindo esse novo espaço de reflexão, o presente artigo se propõe como um diálogo entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução, entendendo a tradução intertextual como um desdobramento destes. Para tanto, recorreremos às teorias de Mikhail Bakhtin e Gérard Genette, as quais aproximamos das teorias da tradução, para embasar a análise do filme *10 Coisas Que Eu Odeio Em Você*, de Gil Junger (1999), voltado ao público adolescente, que recupera a peça

cômica *A Megera Domada*, de William Shakespeare, transpondo o texto do dramaturgo para uma linguagem distinta da teatral: a cinematográfica.

## Literatura Comparada e Intertextualidade

Pode-se dizer que tanto a Literatura Comparada quanto a tradução têm uma ligação íntima com o estudo da intertextualidade: é por meio da tradução que transformamos uma literatura em outra e, quanto mais traduzimos, mais temos a oportunidade de aproximar diferentes textos literários em perspectiva comparatista.

Nesse processo, os tradutores de textos literários não devem estar familiarizados apenas com duas línguas, mas também com dois tipos de literatura, ponto crucial da intertextualidade, como bem ressalta Maya Pandit (1987 *apud* DAS, 2013). A correspondência entre texto-base e texto-traduzido tem que ser tratada nos contextos espaço-tempo-cultural específicos em que um texto é criado no idioma de origem e depois traduzido para o idioma de destino. Nas palavras da teórica, um texto não é completamente autônomo, mas um conjunto de signos que, ao serem traduzidos, estarão em confronto em um espaço externo ao da criação, ou seja, no contexto de chegada. Tal consideração, como também a estrutura desses signos, devem estar relacionadas à função que eles desempenham no texto. Dentro desse conjunto de signos, destaca-se a escolha dos “[...] procedimentos artísticos, os estilos, os registros da linguagem utilizada e as várias tonalidades empregadas pelo autor. A teoria da intertextualidade terá uma grande importância neste contexto” (PANDIT, 1987 *apud* DAS, 2013, p. 78, tradução nossa<sup>3</sup>).

Quando se trata de estudar o diálogo entre textos literários, é possível dizer que esse cotejo das obras é fecundo ao campo dos estudos comparados, parecendo algo simples para um leitor leigo. Contudo, essa comparação entre textos numa investigação de caráter comparatista é muito mais complexa que uma simples aproximação: trata-se de recorrer a “[...] um procedimento mental que favorece a generalização ou diferenciação. É um ato lógico-formal de pensamento diferencial (procedimentalmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora” (CARVALHAL, 2006, p. 07).

Desde a década de 1930, com a publicação do livro fundacional *La Littérature Comparée*, de Paul Van Tieghen, os estudos em Literatura Comparada foram se modificando teoricamente, num percurso que pode ser sintetizado por uma afirmação do pesquisador brasileiro Eduardo Coutinho, que aponta que a atividade comparatista transitou de “[...] um discurso coeso e

---

<sup>3</sup> No original: “[...] artistic procedures, the styles, the registers of language utilized and the various tonalities employed by the author. The theory of intertextuality will have a great deal of importance in this context”.

unânime, com forte propensão universalizante, para outro plural e descentrado, situado historicamente, e consciente das diferenças que identificam cada corpus literário envolvido no processo da comparação” (COUTINHO, 1996, p. 67).

Partimos do argumento de que cada novo texto está relacionado intertextualmente com os textos anteriores que o tornaram possível, de modo que tanto a produção quanto a interpretação de um texto dependem do conhecimento de textos que o antecederam. Essa relação intertextual apresenta diferentes graus de importância nos textos, e sua identificação (ou não) pode também indicar diversos níveis de leitura e produção. O conceito de intertextualidade, portanto, proporciona simultaneamente renovação e interação com a história já construída do leitor, uma vez que seu reconhecimento está relacionado a um conhecimento de mundo que precisa ser compartilhado textualmente.

Já a comparação de traduções permite-nos investigar tanto os métodos de tradução de um determinado autor quanto aqueles relacionados a uma obra específica, o que possibilita a proposição de hipóteses, por exemplo, sobre as causas de comportamentos específicos de diferentes tradutores, perspectiva que vem sendo amplamente desenvolvida pelos estudos descritivos da tradução. Os pesquisadores têm a oportunidade de estudar como as traduções estão desatualizadas e como podem ser substituídas para se adaptar às convenções do novo sistema literário: afinal, cada época tem suas próprias normas de tradução, que são assimiladas pelos tradutores que, posteriormente, irão aceitá-las ou rejeitá-las, cientes de que qualquer escolha que façam influirá decisivamente no produto final de seu trabalho.

Tanto a intertextualidade quanto a tradução ocupam lugar de destaque no campo da Literatura Comparada. A partir de Tania Franco Carvalhal (2006), podemos entender esse domínio como o cotejo profícuo entre línguas, culturas e seus textos, em que se estabelece um diálogo de aproximação, reverência ou distanciamento. Dessa maneira, sai-se do postulado nacionalista, o qual, por muito tempo, norteou as pesquisas comparatistas em literatura para adentrar nas relações interliterárias, como aponta Marius-François Guyard, inserindo-se “[...] nas fronteiras, lingüísticas ou nacionais, e acompanha[ndo] as mudanças de temas, de idéias, de livros ou de sentimentos entre duas ou mais literaturas” (GUYARD, 1994, p. 97, colchetes nossos).

Nos termos de Carvalhal (2006) e Guyard (1994), ao lermos dois ou mais textos literários, realizamos um trabalho comparatista cuja compreensão está além das palavras escritas, enfocando antes a relação de diálogo e aproximação entre as palavras, as imagens e os conceitos que figuram no texto literário. A comparação existe “[...] não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes” (CARVALHAL, 2006, p. 7-8). Essa política da semelhança e da dissidência resultou

em produtivas aproximações entre o caráter interdisciplinar e intertextual da atividade comparatista, conforme as palavras de João Manuel dos Santos Cunha: quando a Literatura Comparada adota o veio proposto pelo prefixo *inter*, ela se transforma em outra, “[...] na medida em que centraliza no texto literário, em meio à abrangência de uma imensa gama de objetos culturais, o jogo da intertextualidade” (CUNHA, 2011, p. 12).

É possível observar, portanto, que a linguagem literária instaura um diálogo intertextual, o qual, segundo Sandra Nitrini (2010), tem uma dupla orientação: a primeira diz respeito à reminiscência e a segunda à somação; aquela faz jus à evocação de uma escritura, ao passo que esta diz respeito à transformação dessa escritura, ou seja, “[...] remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação” (NITRINI, 2010, p. 163). No caso do estudo por nós aqui apresentado, a obra de Shakespeare é ressignificada em Junger, permitindo-nos asseverar que a produção dramática do bardo “[...] é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto”. Este, por sua vez, é inserido em um novo contexto, segundo as convenções de tempo e sociedade que norteiam a recepção da obra fílmica em pauta (NITRINI, 2010, p. 162).

A partir das reflexões de Nitrini, em consonância com as de Carvalhal e Guyard, é possível constatar a existência de um elo entre o texto-base, cujos elementos foram apropriados e assimilados em um novo contexto, e o novo texto, uma espécie de tradução do primeiro. Como bem pontua Nitrini, o estudo de uma obra literária “[...] buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou” (NITRINI, 2010, p. 164). A partir dessa observação e verificação intertextual, realiza-se então uma crítica ampliada, com o objetivo de que a leitura “[...] não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações” (CARVALHAL, 2006, p. 52).

Diante dessa perspectiva, Carvalhal afirma que a articulação entre Literatura Comparada e Intertextualidade permitiu uma melhor compreensão das “[...] relações interliterárias, redimensionando o tratamento antes dado a essas noções e subtraindo delas os traços de dependência, antecipação ou originalidade”, denotando um caráter indispensável ao exercício comparatista e permitindo remodelar “[...] os modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências” (CARVALHAL, 1996, p. 13).

Se antes, ainda conforme a pesquisadora, as noções de fonte e influência individualizavam a obra, com o advento da teoria intertextual a obra passa a ser entendida por seu caráter coletivo. E Carvalhal tece um contraponto a essas noções:

Por outro lado, se as fontes são, por definição, exteriores ao texto, os intertextos são elementos de natureza intratextual, formadores e constituintes da obra. Ora, se a influência, em sua concepção tradicional, parecia deixar passivo o receptor, minimizando sua importância e privilegiando a originalidade do modelo, a compreensão da intertextualidade como propriedade textual elide o sentido negativo antes em vigor e enfatiza a natureza criativa do processo de produção textual. (CARVALHAL, 1996, p. 13).

A partir da fala de Carvalhal, entende-se que a intertextualidade não tem correspondência com os conceitos de fonte e influência, o que aponta para a concepção de que qualquer texto, independentemente de seu caráter literário ou artístico, é um intertexto. Isso significa que o intertexto se faz presente em diversos níveis, como o estilístico e o formal, por exemplo, tanto demandando quanto possibilitando um reconhecimento, por parte do leitor, dos textos da cultura de partida e dos textos da cultura de chegada que com ele dialogam.

A intertextualidade, portanto, ampliou a concepção da escrita literária e artística, permitindo ao comparatista a leitura tanto de um texto quanto dos intertextos nele intrínsecos para que “[...] se compreenda melhor como se trama (ou se intertece) o universo literário” (CARVALHAL, 1996, p. 13). Conclui-se, então, que a correspondência entre texto e intertextos, como também a questão da recriação dos textos, resultam em uma melhor analítica dos processos “[...] de criação literária, favorecendo não só o conhecimento do funcionamento e das peculiaridades dos textos, mas também a compreensão dos procedimentos da produção literária” (CARVALHAL, 1996, p. 14).

O que chamamos de intertextualidade é, pois, uma outra forma de comparação, em que o significado emerge da interação entre os textos. Como bem argumenta Ben Hutchinson, a intertextualidade é um modelo para a Literatura Comparada, por proporcionar um panorama mais amplo de estudo do que o conceito de influência, não apenas apresentando a relação entre duas obras, como também “[...] as maneiras pelas quais entendemos essa relação por meio de estruturas pré-existentes. O próprio significado, em suma, deve ser encontrado nos espaços ‘entre’ os textos” (HUTCHINSON, 2018, p. 42, tradução nossa<sup>4</sup>).

## **Do dialogismo à intertextualidade**

---

<sup>4</sup> No original: “[...] the ways in which we make sense of this relationship through pre-existing frameworks. Meaning itself, in short, is to be found in the spaces ‘between’ texts”.

O princípio do dialogismo é um conceito proposto por Bakhtin (2005) que envolve o diálogo entre os textos, considerando que um discurso não se baseia em si mesmo, mas em um discurso previamente existente. Por meio do diálogo, as relações sociais são estabelecidas em diversos ambientes. Quando conversamos com outro indivíduo, tentamos convencê-lo por meio de nosso ponto de vista, numa relação com o outro que se concretiza via linguagem, ou seja, é por meio das interações sociais que procuramos nos legitimar perante os outros. O dialogismo, assim, é entendido por Bakhtin (2005) como o criador da própria linguagem, pois sem o diálogo ela se tornaria estática, incapaz de evoluir: as relações dialógicas “[...] são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (BAKHTIN, 2005, p. 42).

Ainda segundo o autor, o diálogo em sentido estrito ocorre no ambiente de interação verbal; porém, seu conceito de dialogismo pode ser ampliado, deixando o âmbito social para ser expressado em qualquer tipo de comunicação verbal. Tudo o que é dito mantém relação com o que foi dito antes, continuando assim o dito anterior. Nessa visão teórica, não há como negar que o diálogo é um princípio constitutivo da linguagem, a partir do qual se expressa a intertextualidade: ela aparece no próprio texto, indicando que a natureza dialógica de um texto não pode ser totalmente delimitada. Vale destacar também que o processo de reconstrução das narrativas, como no caso do *corpus* de nossa análise, é um dos principais fomentadores da intertextualidade, pois permite a renovação das histórias.

A título de exemplo, podemos mencionar a relação intertextual que se estabeleceu entre a peça teatral *A Megera Domada* e a telenovela *O Cravo e a Rosa*<sup>5</sup> (2000-2001), uma vez que o texto teatral norteou a trama televisiva, que, mesmo assumindo outras nuances – como personagens e lugares diferentes –, não teve alterado seu eixo temático, indicando o quanto a noção de diálogo é permanente e dimensiona o processo de reescrita.

Roland Barthes (2004) afirmou que a intertextualidade nada tem a ver com os antigos conceitos de fonte ou influência – como já dito em relação à Literatura Comparada –, pois todos os textos são, em essência, intertextuais:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura

---

<sup>5</sup> É uma adaptação televisiva da peça *A Megera Domada*, ambientada em São Paulo, na década de 1920, em que Catarina Batista é uma feminista que recusa o papel da mulher limitado ao ambiente doméstico. Julião Petrucchio é um homem que acredita que a mulher deva ser a rainha da casa. Para evitar que sua fazenda seja hipotecada, ele aceita a proposta de se casar com “a fera” – apelido da megera, Catarina –, e, mesmo não dando o braço a torcer, os personagens acabam se apaixonando um pelo outro.

ambiente; todo texto é um tecido novo de citações passadas. (BARTHES, 2004, p. 275).

O pesquisador francês conclui que a intertextualidade é uma condição de todo texto, independentemente de sua natureza, não se limitando “[...] a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas” (BARTHES, 2004, p. 276).

A teoria da intertextualidade deve observar, nesse sentido, dois eixos: o primeiro destaca a importância do texto anterior e o segundo enfatiza a intenção comunicativa e as relações contextuais, que são a premissa para melhor compreensão de qualquer texto.

No tocante à relação da intertextualidade com a tradução, Wander Melo Miranda nos diz que essa, enquanto um intertexto, consiste “[...] não em transmitir o que numa obra é comunicação, nem em recriar o seu fugidio, misterioso ou verdadeiramente poético, mas, ao contrário, em tornar visível na transparência da própria quanto o sentido de uma obra esconde” (MIRANDA, 1986, p. 4). Em constante processo de reconstrução, o texto é considerado inacabado, e a escrita é tomada como uma atividade de produção sem fim. Miranda conclui que o texto literário é visto como “[...] um vasto empreendimento anônimo e uma propriedade pública: escrever e ler são percursos indistintos, autor e leitor papéis intercambiáveis, nesse universo em que tudo é escrita” (MIRANDA, 1986, p. 7). Se a intertextualidade pressupõe uma relação de um conjunto de textos com o texto que estamos lendo, o mesmo pode ser dito com relação à tradução, pois a intertextualidade é um elemento intrínseco ao texto traduzido, possibilitando ao tradutor ampliar o seu conhecimento de mundo sobre o texto com o qual ele está trabalhando.

Tiphaine Samoyault postula que escrever é reescrever, recorrendo para isso a pleonasmos como a literatura “só existe porque já existe a literatura” e “o desejo da literatura é ser literatura”: isso se deveria ao fato de a literatura propor uma interação no seu próprio campo por meio dos gêneros literários e dramáticos, os quais foram se subdividindo ao longo do tempo, expandindo-se rumo às outras artes e gerando, assim, um novo tipo de literatura (SAMOYAULT, 2008, p. 74). Ela afirma, ainda, que a literatura, para a teoria da tradução, é um tipo de “transmissão”, “[...] porque ela acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Ciente da relevância do intertexto tanto para a criação de um novo texto quanto para resgatar a memória da literatura na sociedade contemporânea, a perspectiva intertextual instaura uma dialética no processo pelo qual a literatura (seja ela oral, escrita ou dramática, como é o caso



de Shakespeare) bebe da sua própria fonte, traduzindo-a. Embasando nosso argumento, Samoyault pontua que quando as novas literaturas se esforçam em se desvincular dos seus precedentes e reivindicam “[...] a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Gérard Genette (2010) participa dessa discussão optando pelo termo *hipertextualidade*, cuja característica é a relação entre um texto B, um hipertexto que se inspira no texto anterior, denominado texto A, um hipotexto. Para o teórico, a derivação pode ser descritiva ou intelectual, quando o metatexto menciona outro texto, podendo haver outro tipo de texto em que o texto B não fala do texto A, mas não existe sem ele – deriva dele por meio de um processo de transformação em que A é invocado sem precisar falar dele ou citá-lo. Neste caso, o hipertexto apareceria como hipótese transformada e/ou referenciada, mas sem referência ou citação explícita. A partir das considerações de Genette (2010), a hipertextualidade tem uma gradação: quanto maior o grau de hipertextualidade da obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor e melhor embasada será.

Graham Allen (2011), por sua vez, aponta que a intertextualidade é condição *sine qua non* para a existência de um texto e que sua identificação denota um ato de interpretação, tornando esse texto não somente uma fonte real e causativa, mas um elemento que amplia os propósitos de uma leitura. A nossa contemporaneidade, marcada pelo advento das novas mídias, permitiu rever o intertexto para além da questão literária, fazendo com que ele se deslocasse e se tornasse visível em outras linguagens, como é o caso dos objetos de análise deste artigo, em que vemos evidências da peça teatral realocadas em um filme.

Como o texto não existe de forma isolada, o mesmo pode ser dito do autor; ele está circunscrito em um contexto social e cultural que lhe proporcionou o processo intertextual de sua escrita, tornando-se ele próprio um fruto desse contexto. No caso de Shakespeare, em suas produções havia muitas alusões intertextuais às peças trágicas de Sêneca, às comédias de Boccaccio, Aristófanes e Plauto, ao soneto petrarquiano, entre outros. Nessa perspectiva, é possível ampliarmos o conceito de intertextualidade e considerá-la não somente como o estudo (literário) de influências, mas como um elemento constituinte da própria cultura.

No que tange à sua relação com a teoria da tradução, a intertextualidade funciona como um elemento constitutivo do texto-traduzido, cabendo ao tradutor, por meio de seu *background* literário, não apenas descobrir quais intertextos figuram no texto-fonte mas, também, identificar como os transferir, de forma aproximada e criativa, para o texto-traduzido.

## A tradução e a intertextualidade

Giuseppe Palumbo (2009) informa que a pesquisa sobre tradução recentemente levantou questões como a intertextualidade e a polissemia da linguagem, enquanto continua a investigar como as traduções podem fazer justiça aos autores das línguas de origem, apesar da incomensurabilidade dessas línguas. Em particular, nenhum texto seria original *per se*, pois, graças ao mecanismo de intertextualidade, como vimos na seção anterior, todos os textos podem ser reciclados e reescritos nas mais diversas formas de linguagem. Para melhor esclarecimento, tomemos a peça cômica *A Megera Domada*, de William Shakespeare: é um texto de natureza dramática que, observado pelo viés da intertextualidade, apresenta vestígios de textos da literatura italiana anterior ou próxima ao período da produção shakespeariana.

Segundo Bárbara Heliodora (1998), tradutora e especialista na obra do dramaturgo inglês, há duas referências que podem ser consideradas o ponto de partida para a criação dessa comédia de costumes. A primeira seria uma peça intitulada *The Taming of a Shrew*, de autoria desconhecida, cuja trama e subtrama assemelham-se à peça shakespeariana, como o ludíbrio feito a Christopher Sly e o momento em que ele assiste uma peça ao lado de sua “esposa” – um servo travestido de mulher –, que vai dramatizar a domesticação de uma esposa “megera” – também chamada Kate – pelo pretendente Ferando, e o namoro de sua irmã. Contudo, nessa peça, os demais personagens têm nomes diferentes, e a peça se passa em Atenas – cidade associada a Aristóteles e Platão e identificada como a sede do conhecimento antigo –, em vez de Pádua. A segunda fonte para a sua comédia, mais precisamente na trama de Bianca, é o texto *I Suppositi*, de Ludovico Ariosto, “[...] por intermédio da adaptação inglesa de George Gascoine, ‘Suposes’, que inclui toda a história da troca de identidade entre patrão e criado” (HELIODORA, 1998, p. 6).

Ao trazer o cenário de sua comédia para Pádua, Shakespeare combina os cenários, a cidade italiana e a cidade grega de Atenas, aludida como berço da educação clássica, para criar seu próprio local para *A Megera Domada*. Destarte, nesse cenário italiano, Shakespeare direciona seu público para o importante tema central – a educação, as lições sociais ensinadas e aprendidas em uma cidade universitária, propositalmente selecionada. Ironicamente, a peça deixa claro que os verdadeiros caminhos para o aprendizado provêm da educação formal, visível no modo como Batista trata as duas filhas em casa no decorrer da peça.

Podemos dizer que esses intertextos foram traduzidos por Shakespeare para a sua comédia, tornando-se um novo intertexto para futuros textos em distintas linguagens, como é o caso do filme *10 Coisas Que Odeio em Você* (1999), de Gil Junger, e do folhetim televisivo *Malbação*:

*Sonhos* (2014-2015), no qual temos o casal Pedro e Carina representando as peripécias da comédia shakespeariana em um universo totalmente distinto daquele pensado por ele – o adolescente.

De forma bastante sucinta, ancorados pela teoria do palimpsesto de Gérard Genette (2010), podemos dizer que o intertexto é o texto-fonte de todo discurso possível, assim como sua “origem” e a forma como se estabelece. No caso dos exemplos acima, *A Megera Domada* é tanto o texto-base como a origem dessas obras, estabelecendo uma correspondência não apenas semiótica – teatro e televisão – como também intertextual, no sentido de que esses textos são *traduções intertextuais* do texto shakespeariano, modificando tanto a linguagem como as estratégias narrativas para representar o tipo da personagem “megera” a um novo público espectador.

As traduções intertextuais, assim, podem ser consideradas um fenômeno de preservação dos textos literários ao longo do tempo, fazendo com que os espectadores/leitores reconheçam vestígios da literatura sendo representados em outras mídias, como o cinema e a televisão, o que garante que essas obras se estendam muito além do período em que foram escritas. Nesse processo, embora muitos espectadores não tenham lido as obras de William Shakespeare, se deparam com elas por meio das contínuas reinterpretações de suas produções na televisão e no cinema, entre outros suportes midiáticos.

Assim, pela intertextualidade, é possível não só indicar em quais aspectos as obras são semelhantes ou diferentes, mas também compreender o processo de (re)construção de sentidos das primeiras para as segundas e destas para suas sucessoras. Como bem pontua Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 60), essa assimilação ocorre em condições para uma alteração ilimitada de forma e sentido, em termos de livre apropriação, sem a finalidade de estabelecer um sentido último (seja este coincidente ou contraditório com relação ao primeiro).

Tal posicionamento dialoga com o de Genette (2010), para quem nenhuma tradução é absolutamente precisa, pois cada uma mudará o significado do texto traduzido, o mesmo podendo ser dito com relação aos seus intertextos, cujos sentidos também estarão sujeitos à preservação ou à alteração – de modo a melhor atender aos leitores pensados pelo autor/tradutor ou, até mesmo, para instigá-los a conhecer esses intertextos e assim ampliarem suas possibilidades de atuação como coautores desses textos lidos, uma vez que o trabalho de todos os envolvidos na circulação dos textos irá adicionar e modificar o sentido da história.

Partindo do argumento de Luis Pegenaute (2008) de que a intertextualidade é um elemento a ser apreciado nos textos literários, no que diz respeito à tradução é necessário que o tradutor, enquanto mediador de textos, reconheça a importância e relevância dos intertextos para a melhor realização do seu ofício, ou seja, que esteja intimamente familiarizado com o universo de textos “[...] que constituem o acervo textual compartilhado pelos participantes no ato

comunicativo original, a fim de apreciar quais são as ressonâncias que tais textos exercem sobre o texto a ser traduzido” (PEGENAUTE, 2008, p. 346, tradução nossa<sup>6</sup>). Afinal, se o autor escreve determinado intertexto tendo em mente o leitor que está situado no mesmo contexto histórico social e cultural que ele, o tradutor se esforça para resgatar o mesmo intuito do autor de partida para que esse intertexto desencadeie um efeito semelhante em um público completamente diferente, seja por meio da estrangeirização ou domesticação, como propõe Venuti (1995), ou por uma reescritura, como defende André Lefevere (1992).

Para contrariar a tendência da fidelidade ao pé da letra, os tradutores devem se esforçar para transmitir o mesmo tipo de experiência expressa no texto original, tentando garantir que extensões, reduções ou modificações em elementos do texto sejam as necessárias para minimizar as discrepâncias de experiência que podem ocorrer, como também pressupor e analisar uma série de reações do destinatário pretendido para que não se perca a fluidez da comunicação do texto. Se o conhecimento intertextual é desencadeado por um processo que pode ser descrito em termos de mediação (PEGENAUTE, 2008), o tradutor tem que levar em conta a intervenção da subjetividade do autor, que geralmente introduz as próprias crenças e objetivos, e garantir que essa característica não se perca no texto-traduzido.

Carvalho (1993) vai mostrar que a literatura e a tradução literária podem esclarecer uma à outra, tal como o intertexto. Segundo a teórica, quando o tradutor traz em sua bagagem de leitura as referências necessárias para o trabalho tradutório, “[...] ele tem atrás de si (e a seu lado) uma série de referenciais (literários e não-literários) que ele redimensiona de modo particular” (CARVALHAL, 1993, p. 47), permitindo inferir que a tradução não consiste em uma imitação pejorativa, e que os intertextos que figuram no texto traduzido são um trabalho de recriação, de apropriação por parte do tradutor/adaptador, de acordo com o seu projeto para o texto de partida.

Como bem pontua a teórica, as “[...] apropriações, transposições, deformações são comuns a ambas as práticas [literatura e tradução] como também, num sentido lato, o ato da leitura será ainda uma tradução, pois que ler é transferir, reconhecendo uma alteridade” (CARVALHAL, 1993, p. 47). Dessa maneira, podemos postular que a tradução é um exercício intertextual e comparatista, em que o texto-base se faz presente no texto-traduzido, e que essa reinserção de determinado autor nos permite, durante a leitura e prática comparatista, “[...] entender melhor sua obra e a impregnar-se do universo poético do outro” (CARVALHAL, 1993, p. 48).

---

<sup>6</sup> No original: “[...] que constituyen el acervo textual compartido por los participantes en el acto comunicativo original, con el fin de apreciar cuáles son las resonancias que tales textos ejercen sobre el texto que ha de traducir”.

No caso de Shakespeare, cuja produção dramática tem sido relida, apropriada e traduzida por muitos autores e em diversos gêneros e mídias, cada vez mais compreendemos a reescrita criativa do tradutor/adaptador da obra do bardo, pois esse profissional é movido a um determinado contexto sócio-histórico e cultural, possibilitando que a obra do dramaturgo seja inserida e corresponda àquele contexto, de forma atual e não discrepante da que apresentava quando foi produzida.

Nas palavras de Carvalhal, “[...] o texto traduzido espelha constantemente o anterior e se converte em seu ‘outro’. [...] Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser” (CARVALHAL, 1996, p. 50).

Quando traduzido/adaptado, o texto original se submete a graus de perda e compensação; o tradutor/adaptador, ao retextualizar esse texto num viés interpretativo, ressalta diferenças culturais entre ambos os polissistemas<sup>7</sup>, de modo que a cultura receptora do texto-traduzido/adaptado possa recebê-lo e produzir sentido de acordo com seu *background* acerca daquele primeiro intertexto (em nosso caso, *A Megera Domada*) em um segundo texto (aqui, *10 Coisas Que Odeio Em Você*) por meio de um cotejo analítico e crítico. Isso contribui para que os intertextos fonte sejam vistos não somente “[...] como material de origem a ser reconstruído, mas como modelos que determinaram a produção do texto de destino (adaptação, tradução, paródia etc.) de alguma maneira e até certo ponto” (CATTRYSSSE, 1992, p. 63, tradução nossa<sup>8</sup>).

Em outras palavras, o que importa em uma tradução intertextual é a relevância do que o intertexto suscita no texto-traduzido. Como bem ressalta Venuti (2009), a intertextualidade é importante na produção e recepção de traduções<sup>9</sup> e adaptações; segundo o pesquisador, o desejo de transpor os intertextos em sua integridade e precisão é algo cerceador e praticamente impossível; contudo, o esforço do tradutor está em substituí-los “[...] por relações intertextuais análogas, mas em última análise, diferentes na linguagem receptora. A criação de um intertexto receptor permite que uma tradução seja lida com compreensão pelos leitores da língua de tradução” (VENUTI, 2009, p. 157, tradução nossa<sup>10</sup>). Apesar de não haver uma reprodução total do intertexto no texto-traduzido, pondera-se que o mérito da sua reinserção permite que haja

---

<sup>7</sup> Na teorização de Itamar Even-Zohar (1990), por polissistema entende-se um conjunto de relações na literatura e na língua, analisado em uma perspectiva complexa, abrangendo sistemas socioculturais contrastantes.

<sup>8</sup> No original: “[...] as source material to be reconstructed, but as models which have determined the production of the target text (adaptation, translation, parody, etc.) in some way and to a certain extent”.

<sup>9</sup> Embora o texto de Venuti enfoque somente os textos considerados traduções, consideramos as suas observações também aplicáveis às adaptações literárias e intersemióticas.

<sup>10</sup> No original: “[...] by analogous but ultimately different intertextual relations in the receiving language. The creation of a receiving intertext permits a translation to be read with comprehension by translating-language readers.”

“[...] possibilidades interpretativas que variam de acordo com os constituintes culturais na situação de recepção” (VENUTI, 2009, p. 157, tradução nossa<sup>11</sup>).

No tocante à recepção da tradução/adaptação do texto-traduzido, o efeito de sentido produzido pelo leitor é crucial, pois ele não necessita apenas de formação literária e cultural para reconhecer esses intertextos, mas também de “[...] competência crítica para formular o significado da relação intertextual, tanto para o texto em que aparece como para a tradição em que esse texto assume um lugar quando a intertextualidade é reconhecida” (VENUTI, 2009, p. 158, tradução nossa<sup>12</sup>).

Em outras palavras, tanto Cattrysse como Venuti irão apontar para o esforço de ambos, tradutor e leitor, como caminho para se manter a relação intertextual presente entre o texto-adaptado e o texto-base, sendo possível haver uma disparidade entre os textos no momento em que a tradição cultural de partida se relaciona com a de chegada.

### **Análise comparativa: *A Megera Domada em 10 Coisas Que Odeio em Você***

*A Megera Domada* foi escrita por William Shakespeare em torno 1593-94, e tem como tema principal o casamento, a guerra dos sexos e as conquistas amorosas; contudo, em vista de outras peças cômicas do bardo, ela se diferencia pelo fato de grande parte da ação ser dedicada à vida conjugal, ou seja, a eventos que se seguem à própria cerimônia de casamento, tendo em vista que nas comédias shakespearianas o casamento é o fim da trama.

No caso do filme de Junger, vemos muitas referências que aludem ao texto shakespeariano, a começar pelos nomes dos personagens principais:

- Patrick Verona, nome que propõe uma *americanização* do italiano Petrucchio, conjugado com o sobrenome como alusão ao nome da cidade do protagonista shakespeariano;
- Kat e Bianca Stratford, como alusão às irmãs personagens da comédia shakespeariana, Catarina e Bianca, e o sobrenome como referência à cidade de nascimento do dramaturgo, Stratford-upon-Avon.
- Padua High School, o colégio que traz em seu nome o espaço da peça *A Megera Domada*.

---

<sup>11</sup> No original: “[...] to interpretive possibilities that vary with cultural constituencies in the receiving situation”.

<sup>12</sup> No original: “[...] the critical competence to formulate the significance of the intertextual relation, both for the text in which it appears and for the tradition in which that text assumes a place when the intertextuality is recognized”.

O tema central permanece o mesmo: se, no século XVII, Shakespeare soube representar as guerras dos sexos, com o passar dos séculos as atitudes, como também os costumes e os comportamentos da sociedade, foram se modificando, o que será evidenciado no filme.

No tocante ao aspecto narrativo, tanto no filme como no texto dramático apresenta-se um enredo linear, tornando ambos, de certa maneira, equivalentes; contudo, é preciso pontuar que, ao adaptar um texto dramático para o cinema, as particularidades do primeiro se transformam naquelas do segundo, passando-se de palavras – destaque-se que o texto dramático é rico no aspecto verbal – a imagens em movimento e presença de atores, por exemplo.

Além do componente verbal, esses indícios narrativos funcionam para melhor percepção e reconhecimento, por parte do leitor, da peça shakespeariana. Outro indício intertextual que funciona nessa tradução fílmica é a atuação dos personagens, cujo comportamento assemelha-se ao dos personagens shakespearianos: Patrick é rebelde, Kat contraria as vontades do pai, Bianca é desejosa de um relacionamento.

Cameron, interpretado por Joseph Gordon-Levitt, corresponde ao personagem Lucêncio que, ao se matricular no Padua High, instantaneamente se apaixona por Bianca, interpretada por Larisa Oleynik. A semelhança é tanta que o personagem fílmico cita um fragmento do texto shakespeariano quando Lucêncio avista Bianca pela primeira vez: “queimo, desfaleço, eu morro” (SHAKESPEARE, 2017, p. 10).

Michael, amigo de Cameron, é baseado em Trânio – funcionário de Lucêncio –, e ajuda o amigo a conquistar Bianca; contudo, este o alerta que, para atingir seu objetivo, é preciso conseguir alguém que namore Kat (Julia Stiles), a irmã mais velha de Bianca – representação da Catarina shakespeariana –, pois com a irmã fora do caminho o “cortejo” à sua musa pode ter sucesso.

Como forma de contornar as reclamações de Bianca, o Sr. Stratford decide que ela poderá namorar, contanto que Kat faça o mesmo; porém, a protagonista revela sua antipatia pelos homens. Quando Bianca conta a Cameron sobre a nova regra, ele faz um plano com seu amigo Michael: convencer Joey Donner a pagar alguém para levar Kat a um encontro para que ele possa sair com Bianca, enquanto Cameron tenta se aproximar dela.

Joey contrata Patrick Verona, um *bad boy* de sotaque australiano, o único candidato possível a conquistar Kat e seu gênio forte. Para tanto, o rapaz recebe, através de Cameron e da própria Bianca, informações sobre os seus gostos, tais como a literatura de Sylvia Plath, bandas punk, o movimento feminista e a banda TIL – cujo nome real é Letters to Cleopatra. Tanto Patrick como Kat se assemelham aos seus precursores shakespearianos por serem antissociais, mas alguns de seus posicionamentos no filme diferem daqueles da peça, como quando Patrick

permite que Kat tome todas as decisões – mesmo que use isso como estratégia para se aproximar dela.

É no Club Skunk que Patrick precisa finalmente impressionar Kat, adaptando-se ao seu universo, como a sua predileção por comida tailandesa, prosa feminista e rock indie. Ele ironiza que, para conquistar a jovem, só precisaria ler um livro e ouvir garotas que não sabem tocar um instrumento, mas, ao observá-la dançando e sorrindo, acaba se identificando com ela, sentindo-se como um tipo de pária que, pela primeira vez, pertence a algum lugar. É apenas depois de muitos movimentos (que dão errado) que Kat e Patrick finalmente começam a gostar um do outro, até que, na cena do baile, ela descobre que ele fora pago para sair com ela, sentindo-se humilhada.

Em uma comédia adolescente, os objetivos evidenciados pela maioria dos personagens adolescentes são a popularidade, a participação no baile e o ingresso em uma boa universidade, não necessariamente nessa ordem. Kat, a protagonista do filme, destoa totalmente desse lugar comum: ela rejeita veementemente o baile e a ideia de mudança de comportamento para ser aceita em um grupo e/ou comunidade, demonstrando uma posição política forte, como militante fosse.

No final do filme, momentos após o baile, Kat escreve sua própria versão de um soneto shakespeariano, em que começa relacionando tudo o que odeia em Patrick para, ao final, concluir que não pode odiá-lo, expressando antes todo o seu amor por ele:

Odeio o modo como fala comigo  
E como corta o cabelo.  
Odeio como dirige o meu carro;  
E odeio seu desmazelo.  
Odeio suas enormes botas de combate  
E como consegue ler minha mente  
Eu odeio tanto isso em você  
Que até me sinto doente  
Odeio como está sempre certo  
E odeio quando você mente  
Odeio quando me faz rir muito  
Mais quando me fez chorar.  
Odeio quando não está por perto  
E o fato de não me ligar  
Mas odeio principalmente  
Não conseguir te odiar --  
Nem um pouco,  
Nem por um segundo,  
Nem mesmo só por te odiar (10 COISAS..., 1999, 01:30:18).

Essa declamação de Kat Stratford pode ser considerada uma paráfrase criativa do último discurso de Catarina Minola, em que ambas demonstram que foram “domesticadas”: Stratford pelo amor por Patrick, enquanto Minola pelo marido e o seu papel no casamento, embora a



aparente mudança seja convenientemente aceita por ela, conforme suas palavras finais na segunda cena do quinto ato:

Também já tive um gênio tão difícil, um coração pior. E mais razão, talvez, pra revidar palavra por palavra, ofensa por ofensa. Vejo agora, porém, que nossas lanças são de palha. Nossa força é fraqueza, nossa fraqueza, sem remédio. E quanto mais queremos ser, menos nós somos. Assim, compreendido o inútil desse orgulho, devemos colocar as mãos, humildemente, sob os pés do senhor. (SHAKESPEARE, 2017, p. 129-130).

Catarina é um dos personagens mais adaptados para o cinema e a televisão, pois ela demonstra ter atitude, personalidade e astúcia. Na peça, ela é retratada como uma mulher incomum que se destaca das outras, principalmente pela sua agudeza, sendo impetuosa e alheia à opinião dos outros. É um modelo da “megera”, uma mulher comumente retratada na época de Shakespeare, que minava a ordem “natural” das coisas (via de regra, o domínio masculino sobre o feminino) e lutava contra um sistema que considerava injusto. Ela recorre a uma linguagem cruel e agressiva como arma, quando esta é necessária para sua proteção. Para revelar as contradições do discurso patriarcal, o bardo astutamente usou o duplo disfarce, enfatizando as questões de gênero e poder na vida cotidiana, por meio de identidades mistas e da subversão da visão patriarcal que enfraquece as mulheres.

Fazendo uma apreciação tanto do texto dramático como do fílmico, podemos dizer que o personagem central (no caso, Catarina e Kat) deve passar por um intenso período de crescimento pessoal e autoavaliação antes de encontrar a aceitação e a felicidade que anseia, especificamente por meio do compromisso de um relacionamento.

Segundo Tamar Jeffers McDonald (2007) e Claire Mortimer (2010), o gênero fílmico “comédia romântica” se baseia na ideologia do bem-estar, perpetuando o mito do amor ideal e o otimismo do final feliz. O amor serve, por exemplo, para resgatar o adolescente isolado de sua baixa autoestima e de suas crises de confiança, encaminhando-o para a idade adulta. É um gênero fílmico que pode ter o início de sua tradição atribuído à escrita shakespeariana de *A megera domada*, obra na qual temos uma heroína extraordinária e agressiva e a necessidade do desvio de sua energia para uma devoção apaixonada por seu amante.

Esse padrão narrativo da comédia romântica se baseia na repetição com diferença, o que possibilitou ao gênero desdobramentos interessantes e bem-sucedidos, de modo a garantir a renovação contínua dos espectadores, conforme expõe Mortimer:

Essas novas direções desafiam as convenções de gênero, estendendo o design ao limite à medida que eles pegam emprestado e se fundem com outros gêneros para trazer

novos prazeres ao público moderno. É um público repleto de herança cinematográfica que abrange várias gerações. (MORTIMER, 2010, p. 2, tradução nossa<sup>13</sup>).

Na visão da teoria da intertextualidade, o texto traduzido é aquele que tensiona a correspondência entre os elementos da cultura de partida e os da cultura de chegada, como também é um texto sujeito a avaliação estética tanto pela originalidade como pelo caráter duplo: no caso de *10 Coisas*, ele é tanto uma reescrita de *A Megera Domada* como um texto que redimensiona o caráter humorístico do universo adolescente. Essa recriação da peça em filme, portanto, vai ao encontro da proposta de Marinyze Prates Oliveira (2004), que nos afirma que se a adaptação, por um lado, mantém alguma correspondência com o texto-base, por outro, “[...] corresponderá a uma construção regida por princípios muito próprios, que devem conferir-lhe autonomia em relação ao texto-base e sustentá-la enquanto obra fílmica” (OLIVEIRA, 2004, p. 46).

Reina Green (2013) ressalta que nas produções voltadas ao público adolescente, como a analisada, é possível que esse público não perceba a relação intertextual com o texto shakespeariano. A pesquisadora afirma ainda que essas adaptações “[...] não se baseiam apenas nas peças e adaptações anteriores de Shakespeare, mas em outros filmes adolescentes contemporâneos de vários gêneros diferentes” (GREEN, 2013, p. 38, tradução minha<sup>14</sup>), tratando-se de uma modernização de seu material de origem cujos jogos com a intertextualidade são, às vezes, de natureza ideológica.

Sobre a questão da equivalência em uma tradução intertextual, vamos ao encontro da proposta de Venuti (2009), para quem a equivalência vai depender da recepção por parte do leitor, ou seja, é necessário que a tradução denote “[...] um efeito semelhante ou igual ao efeito produzido pelo texto estrangeiro para o leitor de língua estrangeira” (VENUTI, 2009, p. 159, tradução minha<sup>15</sup>). Se *A Megera Domada* consiste em uma comédia, acredita-se que Junger, ao traduzir intertextualmente essa peça em *10 Coisas*, tenha atingido seu propósito, recriando a mesma atmosfera cômica shakespeariana que permeia os protagonistas adolescentes.

## Considerações finais

---

<sup>13</sup> No original: “These new directions challenge the genre’s conventions, stretching the blueprint to its limits, as they borrow and merge with other genres, giving new pleasures to the contemporary audience. This is an audience who are steeped in a heritage of film stretching back over generations”.

<sup>14</sup> No original: “[...] do not simply draw on Shakespeare’s plays and prior adaptations, but on other contemporary teen films in many different genres”.

<sup>15</sup> No original: “[...] an effect that is similar to or the same as the effect produced by the foreign text for the foreign language reader”.

Quando se estuda a matriz textual, o contexto de produção não pode ser desconsiderado e merece ser compartilhado socialmente: no caso deste trabalho, uma comparação de um texto do século XVI e um texto do final do século XX, retratando temas contemporâneos como a agudeza e a autonomia da mulher, por exemplo. Em Shakespeare e Junger, temos uma personagem convicta de suas ações e discursos, cujos parceiros são representações do individualismo ocidental: tanto Petróquio quanto Patrick são machistas, ainda que o segundo busque se adaptar e conhecer o universo de Kat, não somente como premissa para conquistá-la, mas também por se identificar com ela.

Tanto Shakespeare como Junger fazem leituras de sua época, as quais podem servir como ponto de partida para novas releituras do comportamento dos jovens. Em se tratando de um vínculo intertextual, a adaptação denota uma relação estreita com a matriz, proporcionando um conjunto de imagens e novas maneiras de se contar narrativas. Soma-se a isso um processo de negociação e comparação entre essas variantes textuais no qual a diferença não significa um valor pejorativo, mas antes criativo.

Se observarmos como os momentos-chave do texto dramático são transformados em texto fílmico, podemos considerar que essa correspondência intertextual e intersemiótica dá margens para “um processo de tradução recíproca que abre problemas interpretativos e como tudo isso interage com os destinatários da mensagem” (DUSI, 2016, p. 55). Tanto o diretor como o roteirista decidem *quais* e *como* mostrar determinadas passagens do texto literário, levando em consideração as diferenças entre as linguagens teatral e cinematográfica.

Se, como argumentamos ao longo deste artigo, todo texto é intertextual, já que construído de experiências anteriores – que podem ter um respaldo em produções posteriores, sendo colocadas em primeiro ou segundo plano –, ao refletirmos sobre a correspondência intersemiótica entre a linguagem do cinema, do teatro e da literatura, podemos afirmar que essa conexão contribui de forma significativa tanto para a hibridização de meios, códigos e linguagens quanto para as releituras desses (inter)textos. Vemos, nas duas obras, representações da figura da megera, uma das mais conhecidas de Shakespeare, retratada em roupagens contemporâneas no filme de Junger: a mulher de gênio forte, agressiva e irritante que se torna a mais indesejável de Pádua é recriada como a desmancha-prazeres feminista e combativa do universo adolescente.

O filme de Junger, hipertexto da peça shakespeariana, pode ser visto, portanto, como uma meta-criação (GORLÉE, 2016) cuja referência são aspectos do texto dramático revistos e reformulados em uma obra independente, inserida em um contexto diverso. No entanto, se levarmos em conta as tendências teóricas mais recentes, que sugerem que a adaptação está inserida “dentro de um campo fértil, no qual as noções de unidade e de autoria da obra de arte

inexistem” (DINIZ, 2005, p. 91), as duas obras podem ser tomadas como produtos culturais cujas narrativas, redimensionadas em diferentes contextos, estão entrelaçadas por distintos suportes e mídias. A adaptação cinematográfica de Gil Junger tanto dialoga como evoca o intertexto shakespeariano no processo criativo, utilizando-o como referência e ponto de partida, mas reescrevendo-o como forma de tanto assegurar como problematizar a dramaturgia shakespeariana em sua relação com o cinema ocidental.

O ato de ler, nesse sentido, nos faz mergulhar em uma teia textual, uma vez que a leitura é um processo intertextual cujos sentidos derivam tanto do texto que lemos quanto dos que vieram antes dele e com os quais ele se relaciona. Nas palavras de Julie Sanders, seja na tradução, na adaptação ou em um novo texto, a intertextualidade “[...] está inevitavelmente interessada em como a arte cria arte, ou como a literatura é feita pela literatura” (SANDERS, 2005, p. 1, tradução nossa<sup>16</sup>). É inegável, pois, que no campo fértil da transformação, a adaptação aparece como uma forma de sobrevivência dos textos, tornando-se um novo intertexto nesse processo infundável que contribui para o processo de (re)inovação.

## REFERÊNCIAS

*10 COISAS Que Eu Odeio Em Você*. Direção de Gil Junger. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1999.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. 2<sup>nd</sup> edition. London and New York: Routledge, 2011. (The New Critical Idiom Series).

ARNOLD, Matthew. *On the Modern Element in Literature*. Inaugural Lecture delivered in the University of Oxford, 14 November 1857.

BAKHTIN, Mikhail. *Problema da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARTHES, Roland. Texto (teoria do). In: BARTHES, Roland. *Inéditos I – teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 261-289.

CARVALHAL, Tania Franco. A tradução literária. *Organon*, Porto Alegre, v. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. A Literatura Comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria (org.). *Literatura Comparada: Ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996, p. 11-18.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

---

<sup>16</sup> No original: “[...] is inevitably interested in how art creates art, or how literature is made by literature”.

CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: some methodological purposes. *Target*, Netherlands, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.

COUTINHO, Eduardo Faria. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3, p. 67-73, 1996.

O *CRAVO* e a rosa. Direção de Dennis Carvalho e Walter Avancini. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2000-2001.

CUNHA, João Manuel dos Santos. O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade. In: OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (org.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011, p. 11-20.

DAS, Bijay Kumar. *A Handbook of Translation Studies*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors Pvt Ltd, 2013. [e-book Kindle].

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUSI, Nicola. Tradução, Adaptação, Transposição. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João (org.). *Tradução, Transposição e Adaptação Intersemióticas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 53-68.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Durham, v. 11, n. 1, p. 9-26, 1990.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GREEN, Reina. Educating for Pleasure: the textual relations of *She's The Man*. In: BROWN, Sarah Annes; LUBLIN, Robert I.; MCCULLOCH, Lynsey. (ed.). *Reinventing the Renaissance: Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance*. New York: Palgrave MacMillan, 2013, p. 32-46.

GORLÉE, Dinda. Metacriações. In: AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. (org.). *Tradução, Transposição e Adaptação Intersemióticas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016, p. 69-134.

GUYARD, Marius-François. Objeto e Método da Literatura Comparada. Tradução de Maria Imerentina Rodrigues Ferreira. In: COUTINHO, Eduardo Faria.; CARVALHAL, Tania Franco. (org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 97-107.

HELIODORA, Bárbara. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998, p. 5-8.

HUTCHINSON, Ben. *Comparative Literature: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York and London: Routledge, 1992.

*MALHAÇÃO*: sonhos. Direção de Luiz Henrique Rios e Marcus Figueiredo. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2014-2015.

JEFFERS-MCDONALD, Tamar. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London and New York: WallFlower, 2007. (Short Cuts).

MIRANDA, Wander Melo. Tradução e intertextualidade. *Cadernos de Linguística e Teoria Literária*, Belo Horizonte, n. 16, p. 1-9, 1986.

MORTIMER, Claire. *Romantic Comedy*. London and New York: Routledge, 2010.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

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

PALUMBO, Giuseppe. *Key-Terms ins Translation Studies*. London/New York: Continuum, 2009.

PANDIT, Maya. The Problems of Translation. *The Literary Criticism*, v. 22, n. 2, p. 58-59, 1987.

PEGENAUTE, Luis. Relaciones intertextuales y traducción. In: CAMPS, Assumpta; ZYBATOW, Lew. (ed.). *La traducción literaria en la época contemporánea: actas de la Conferencia Internacional "Traducción e intercambio cultural en la época de la globalización"*, mayo de 2006, Universidad de Barcelona. Band 10. Frankfurt: Peter Lang, 2008, p. 345-352.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 59-76.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2005.

SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

SHAKESPEARE, William. *A Megera Domada*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&Pm, 2017.

SHUTTLEWORTH, Mark; COWIE, Moira (ed.). *Dictionary of Translation Studies*. 2<sup>nd</sup> edition. London and New York: Routledge, 2014.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London/New York: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance Studies*, Swansea, v. 27, n. 3, p. 157-173, 2009.