

A TRANSPOSIÇÃO INTERMIDIÁTICA DAS PEÇAS DE SHAKESPEARE PARA AS COMÉDIAS ROMÂNTICAS ADOLESCENTES

Isly Ferraz Bezerra (IC) e Profa. Dra. Lilian Cristina Corrêa (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

Com o estreitamento da relação entre mídias e literatura, surge o conceito de transposição intermediária, isto é, processo a partir do qual o adaptador retoma um objeto anterior e o transpõe em um novo contexto. Dessa forma, o objetivo principal desta pesquisa é analisar duas peças do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), a saber, *A Megera Domada* (1594), *Noite de Reis* (1602) e suas duas adaptações cinematográficas, no formato comédia romântica adolescente, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999) e *Ela é o Cara* (2006), dirigidas por Gil Junger e Andy Fickman, respectivamente, a fim de entender se essas adaptações cômicas românticas adolescentes resgatam as características das obras do bardo. Assim, as técnicas utilizadas, as possíveis mudanças necessárias feitas e o diálogo entre o processo e a sociedade consumidora das duas formas artísticas foram examinados. Na análise, observam-se diversos elementos capazes de capturar a essência das peças cômicas de Shakespeare e trazê-la para os dias atuais, como o aspecto da confusão e do mal-entendido como movimentador da trama e a junção do fator risível ao amoroso na construção da narrativa. Além disso, é possível pontuar algumas características próprias da escrita do dramaturgo, no que corresponde às suas comédias, que podem justificar a recepção do público no período elisabetano e na época das comédias românticas aqui estudadas.

Palavras-chave: Transposição Intermediária. Shakespeare. Comédias Românticas.

ABSTRACT

With the narrowing of the relationship between media and literature, emerges the concept of intermedia transposition, that is, a process from which the adapter takes up a previous object and transposes it into a new context. Thus, the main objective of this research is to analyze two plays by the English playwright William Shakespeare (1564-1616), namely, *The Taming of the Shrew* (1594), *Twelfth Night* (1602) and its two film adaptations, in the teen romantic comedy format, *10 Things I Hate About You* (1999) and *She's The Man* (2006), directed by Gil Junger and Andy Fickman, respectively, to understand whether these teen romantic comic adaptations rescue the characteristics of the bard's works. Therefore, the techniques used, the possible necessary changes made and the dialogue between the process and the consumer society of the two artistic forms were examined. In the analysis, there are several elements capable of capturing the essence of Shakespeare's comic plays and bringing it to the present

day, such as the aspect of confusion and misunderstanding as the moving factor of the plot and the combination of the laughable and loving factor in the narrative construction. In addition, it is possible to point out some characteristics of the playwright's writing, regarding his comedies, which can justify the reception of the public in the Elizabethan period and in the period of the romantic comedies studied here.

Keywords: Intermedia Transposition. Shakespeare. Romantic Comedy.

1. INTRODUÇÃO

A literatura possui um vasto leque de possibilidades em seu estudo, incluindo releituras a partir de outras vozes em lacunas que podem, eventualmente, ser percebidas pelo leitor nos textos. Com isto em mente, os estudiosos passaram a considerar o prisma da intertextualidade no tratamento dos estudos literários, principalmente dada a evolução das tecnologias e das mídias como forma de expressão. Assim, foram notadas conexões das mais diversas entre a literatura e outras formas de cultura e arte de uma maneira que, outrora, nunca fora imaginada. Como abordagem para o entendimento desse fenômeno, surgiu a ideia de Intermedialidade. Ao longo dos anos, muitos romances, contos e fábulas foram transformados em filmes, criando uma vertente dentro da literatura comparada. Dessa maneira, o conceito de transposição intermediária se apresenta como processo responsável por estabelecer a relação entre duas linguagens, ou duas mídias, criando um novo objeto de acordo com os aspectos culturais, sociais e temporais que permeiam as obras.

Ao mesmo tempo em que tal fenômeno cresce, a produção de comédias românticas vem ganhando cada vez mais atenção, principalmente entre o público jovem. Apesar de não se constituírem como obras criticamente aclamadas, plataformas de streaming, como a Netflix, estão superfaturando com esse gênero. Curiosamente, grande parte desses filmes são adaptações de obras literárias, como as peças de Shakespeare, levando à indagação quanto ao movimento realizado para tal feito. Ao analisar essas comédias românticas, é possível perceber elementos característicos, tais como “estruturas narrativas [...] promovendo uma catarse específica do gênero, um efeito de recompensa que não apenas se alcança ao final, mas que pouco a pouco o espectador sente no contato com a história” (AMARAL, 2018, p. 9). Esse e outros aspectos, como a confusão funcionando como catalisadora de toda a trama, não surgiram com esse gênero, mas podem ser observados desde as peças cômicas de Shakespeare.

Considerando esses fatores, a pesquisa tem como objetivo principal analisar as comédias *A Megera Domada* (1594), *Noite de Reis* (1602) e suas duas adaptações cinematográficas, no formato comédia romântica adolescente, *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999) e *Ela é o Cara* (2006), dirigidas por Gil Junger e Andy Fickman, respectivamente, a fim de entender se as adaptações resgatam as características das obras cômicas do autor inglês. Para isto, as técnicas utilizadas nessa transposição foram identificadas, as possíveis mudanças necessárias para satisfazer quem consome esse tipo de mídia foram verificadas, e o diálogo entre o processo e a sociedade consumidora das duas formas artísticas foi observado.

Sabe-se que filmes desse gênero serviram de instrumento para atrair um público jovem para o mundo da literatura, aproximando adolescentes e leitura. Assim, percebe-se a relevância de tal assunto, tendo Shakespeare como um dos principais precursores dessa temática cômica no cinema, justamente por apresentar aspectos tão memoráveis e que são observados frequentemente em filmes.

2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

Conforme os estudos de Claus Clüver (2008) e Irina Rajewsky (2012), a intermedialidade é um conceito capaz de englobar diversas direções: entre elas, a literatura. Dentro deste conceito, tem-se a figura da mídia, que abrange um grupo mais amplo e diverso de formas de comunicação. De acordo com Clüver, “a maioria dos estudos de intermedialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das interrelações entre mídias” (2008, p. 15). Portanto, com foco na concretude da disposição dessas mídias e em suas particularidades, uma das categorias propostas por Rajewsky (2012) em sua pesquisa é a transposição midiática, a qual diz respeito ao

modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou filme “originais” são a fonte do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

Considerando estes fatores, o objeto adaptador (filme) é capaz de “retomar, reapropriar ou modificar um texto anterior, criando assim um eco intertextual acessível ao público por lhe oferecer elementos conhecidos” (DINIZ, 2018, p. 51), já que tem como proposta utilizar de suas próprias e específicas ferramentas para recriar uma narrativa já existente.

As diferenças entre a narrativa escrita e a narrativa fílmica são significativamente perceptíveis em suas formas de expressão. Ao passo que o filme representa sensações e informações pelo modo imagético, o texto escrito faz o uso da palavra para tal feito. Tendo isto em mente, o texto fonte, ou seja, o material adaptado, está intrínseco à adaptação. Conforme Linda Hutcheon (2011), a adaptação pode ser observada como entidade ou produto formal, sendo assim uma transposição ampla de obras, que, usualmente, traz consigo o deslocamento midiático, como no caso aqui estudado. Além disso, pode ser tratada como um processo de criação, não apenas retomando um material anterior, mas também criando um produto novo, com características inéditas e com uma proposta própria. Finalmente, também pode ser considerada através de um prisma focado em seu processo de recepção, estabelecendo relações de engajamento com o espectador, por meio de sua bagagem cultural

utilizada a fim de conectar-se com certa transposição (HUTCHEON, 2011, p. 29-30). Logo, a adaptação é capaz de ser derivação, mas ao mesmo tempo origem.

De acordo com Virginia Woolf, “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão nas palavras” (WOOLF, 1926, p. 309, apud HUTCHEON, 2011, p. 23). As adaptações cinematográficas dispõem de recursos próprios, que acabam por influenciar o receptor, como a música, por exemplo. Portanto, o processo de transmediação pode ser visto como uma tradução que envolve um deslocamento e esse processo criará algo novo e autônomo, ao passo em que ganha e perde alguns elementos durante o movimento.

As adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2011, p. 40)

No que diz respeito à transposição intermediática decorrente do diálogo entre obras de contextos temporais e culturais distintos, notam-se alterações consideráveis para facilitar a construção de imagens e de sentido para o espectador que a recebe. Esse tipo de variação expõe traços acerca da sociedade em questão e do contexto atribuído, se moldando conforme o ambiente em que a nova criação está inserida e o propósito que tem.

Não há mais como pensar o homem do presente e do futuro, sem pensar nos meios eletrônicos que o regem e que são regidos por ele, em uma ação simbiótica. É nesse sentido que não é possível mais pensar a literatura contemporânea sob a perspectiva da visão única. Dentro dessa pluralidade de mídias, a literatura pode navegar por incalculáveis espaços, sendo que nenhum deles pode ser definido de maneira fronteiriça... Diante desse panorama, a Intermedialidade se torna uma grande “aliada” do pesquisador que busca compreender o mundo dessa nova face da literatura, o mundo das narrativas audiovisuais (DUARTE, 2017, p. 5296-5297).

Todo esse transcurso que rege a transmediação envolve o “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação” (STAM, 2003, p. 174). De acordo com Stam, Hollywood tem feito esforços a fim de representar o almejo da sociedade para o qual suas produções estão voltadas, unindo o chamado efeito ideológico, que direciona o espectador às relações sociais vigentes, ao fator da satisfação dos desejos utópicos de quem assiste (2003, p. 339). Além de trazer em pauta o aspecto que concerne a influência que o autor deve exercer na obra e o papel do leitor no sistema de interpretação, Stam aponta como o lugar do espectador sempre esteve presente em um local de importância na teoria do cinema. À luz da chamada teoria da recepção, percebe-se o foco na atividade e criticidade do espectador ao entrar em contato com o filme, fazendo referência à Estética da Recepção de

Constança, que priorizava a interação autor-texto-leitor para a construção de um estudo literário eficaz (2003, p. 255).

Jacques Lacan, psicanalista francês, abordou a questão da experiência do espectador através da interpretação do objeto na teoria da condição do espectador. Conforme tal estudo, Skip Dine Young traz quatro tipos de relação que quem está assistindo ao filme estabelece com a obra. O voyeurismo diz respeito à distância presente entre filme e espectador, na qual o público participa da narrativa, porém não ativamente. O fetichismo trata da relação de apreciação que o espectador tem com os recursos técnicos apresentados no filme. A sutura é o preenchimento, por parte de quem assiste, dos espaços em branco deixados pela obra cuja realidade é incompleta. A identificação refere-se ao fator de identidade que o espectador percebe no longa-metragem, ao qual vincula-se por meio de algo com que se identificam. (YOUNG, 2014, p. 64-65).

Os conceitos de voyeurismo, identificação, fetichismo e sutura são componentes de um tropo favorito da análise acadêmica de filmes, “o olhar”. O olhar se refere ao seguinte fato: quando uma câmera de filmar captura uma imagem, ela o faz a partir de uma perspectiva ou posição favorável particular. Essa perspectiva é necessariamente a dos membros da plateia enquanto eles observam a tela. (YOUNG, 2014, p. 65)

Por conseguinte, na adaptação o que deve, e será, aqui observado serão os recursos adaptativos do processo, englobando a viabilidade dessas técnicas e sua influência sobre outras temáticas e o despertar da mesma sensação provocada no leitor/espectador em épocas totalmente distintas, considerando o contexto de ambas.

No âmbito da arte, a expressão do corpo sempre foi muito utilizada pelas civilizações a fim de simbolizar comemorações e desenvolver rituais. Dessa forma surgiu o teatro, na Grécia Antiga, em torno do século IX a. C, influenciando diversas partes do mundo, passando por regiões e civilizações, inclusive a região da Normandia, próxima à França. Em 1066, o duque da Normandia invadiu a Inglaterra, conservando consigo as posses que já tinha em seu domínio; dessa forma, muitos dos costumes praticados pelos franceses e normandos agiram sob a população inglesa da época, culminando no desenvolvimento do teatro, baseado no drama religioso, cujo objetivo tinha relação com o ensino do povo. Esse tipo de teatro contava com diversas modalidades, entre elas os “Mistérios”, representação teatral da vida dos santos; os “Milagres”, encenações das histórias da Bíblia; o “Interlúdio”, peça apresentada no banquete cortês, e a “Moralidade”, que tratava dos vícios e virtudes e da luta do ser humano no mundo, o que acabou por influenciar grandemente o drama shakespeariano e a construção de personagens do dramaturgo. (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 10-14).

Nesse período medieval, o crescimento das cidades, o avanço comercial e o surgimento das classes urbanas levaram ao progresso intelectual e cultural e a transições de

ordem religiosa e sociopolítica, até a chegada do Renascimento nos séculos XVI e XVII, cuja mentalidade apropriava-se do antropocentrismo e do humanismo, que originou um dos exemplos de teatro mais conhecidos no mundo, o teatro elisabetano.

Os dramaturgos elisabetanos não perderam sua relação com o teatro medieval; transformaram sua herança, criando formas diferentes, principalmente sob o impacto do Renascimento, que promoveu um novo interesse pelas artes e literaturas da Grécia e de Roma. (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 14).

Nesse contexto, considera-se também as consequências da Guerra dos Cem Anos (1337-1453), cuja causa tem relação com a conquista do território inglês por parte do duque da Normandia e a disputa pelo trono francês gerações mais tarde. Com este conflito, o poder da nobreza foi afetado e, com a influência de Henrique VIII e Elizabeth I, estendida até o governo de Jaime I, surgiu uma variação mais livre e popular do teatro: o teatro elisabetano, cujas temáticas voltaram-se para questões seculares presentes no meio inglês, tendo o ser humano como elemento principal. Em conformidade com Bárbara Heliodora de Almeida, o caráter popular se dá no instante em que essa dimensão teatral

produz obras de alta qualidade, é escrito em termos de preocupação estética, porém acessíveis, reflete pensamentos e sentimentos da vasta maioria da sociedade de sua época, sendo visto e apreciado por uma percentagem significativa desta mesma sociedade... (ALMEIDA, 2009, p. 19).

Logo, sua popularidade é notável quando se observa o nível de dominância que o teatro elisabetano foi capaz de exercer sob a sociedade inglesa da época. Considerando que a categoria “elisabetana” faz referência à rainha que governou de 1558 a 1603, pode-se afirmar que o termo engloba um período mais amplo, que abrange desde o reinado de Henrique VIII (1491-1547), quem incentivou abundantemente a liberdade no teatro, até os reinados de Jaime I (1566–1625) e Carlos I (1600-1649).

Apesar de apenas apresentar sutis resquícios de sua origem ao longo desse primeiro período, o teatro elisabetano ascendeu, de fato, em torno de 1585, através de um conjunto de elementos, como a transição do Middle English (inglês medieval) para o Modern English (inglês moderno); o fortalecimento da fluidez entre as classes sociais e a influência do capital para esse movimento; a valorização das relações mercantis, etc. À vista disso, após a construção do primeiro teatro em 1576, o teatro elisabetano foi consolidado, recebendo a influência de diversos nomes, até chegar em William Shakespeare.

A fim de construir o entendimento acerca das vertentes que envolvem o teatro, com foco no molde elisabetano, necessita-se de alguns conceitos tratados por Aristóteles em sua Poética (384-322 a.C.). De acordo com o filósofo, essa conjunção artística como um todo parte do pressuposto do conceito de mimesis, isto é, o imitar no ato de criar ou produzir formas

de arte. Partindo da perspectiva positiva do pensador, a noção de mimesis poética está presente no teatro, por exemplo, através da música, dos gestos, da linguagem, do ritmo e da melodia, exercendo influência na definição do propósito para o qual a obra está direcionada.

A ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas. (ARISTÓTELES, 2017, p. 57).

No grande escopo do teatro, considerando a origem grega, tem-se uma divisão primária: comédia e tragédia. Em conformidade com Lígia Militz da Costa, a qual retoma os escritos do filósofo, “tanto a tragédia como a comédia nasceram de improvisações: a tragédia originou-se dos solistas do ditirambo e a comédia, dos solistas dos cantos fálicos” (2006, p. 16). Tendo em mente, as definições encontradas na Poética, de Aristóteles, a comédia compreenderia uma imitação ridicularizada do ser humano em seu estado mais inferior, grotesco e risível. Portanto, a tragédia representa um ser humano aperfeiçoado, valorizado e refinado, ilustrando, majoritariamente, pessoas pertencentes à nobreza, à realeza, ou às classes mais altas da sociedade. Já a comédia reportaria “... apenas uma parte do feio. Poder-se-ia dizer que o cômico é um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição; como bem exemplifica a máscara cômica: ela é feia e disforme, sem expressar dor”. (ARISTÓTELES, 2017, p. 67). Logo, se tem a representação mimética de seres melhorados e superiores de um lado e, do outro, indivíduos caricaturados e deploráveis.

William Shakespeare, dramaturgo nascido em 1564 em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, teve sua estreia em 1592 no Rose Theatre e, dali em diante, passou a produzir peças e publicar poemas. É conhecido por seus quatro períodos na produção dramática. No Primeiro Período, ou Período de Experiência, que vai de 1590 a 1595, dá-se destaque à *Comédia dos Erros* (1594), peça com elementos em comum com as comédias *Noite de Reis* (1602) e *A Megera Domada* (1594). O Segundo Período, ou Período do Desenvolvimento ou de Comédias, entre 1595 e 1599, em que produziu diversas comédias consideradas nobres, em contraste com o que se pensava na época, considerando a comparação com as tragédias, vistas como formas mais puras e dignas. Nesta época, ainda mesclou elementos da tragédia na comédia e vice-versa, utilizando a melancolia e reflexão também nas peças cômicas. No Terceiro Período, entre 1600 e 1608, em que se deu a morte de Elizabeth I, muitas de suas peças consideradas excelentes dentro de suas categorias foram criadas, além de aperfeiçoar sua técnica dramática. Já o Quarto Período, ou Período das Peças Problemáticas, de 1608 até 1611, caracterizou-se pelo uso do fator fantástico (STEVENSON, MUTRAN, 1988, p. 26).

As tragédias shakespearianas representavam a jornada do herói íntegro, porém com falha de caráter que desencadearia o final trágico da peça, trazendo consigo a temática da

morte e catalisadores sérios para os eventos da peça. As comédias, por sua vez, traziam uma perspectiva leve e cômica com elementos caracterizadores, tais quais jogo de palavras, reviravolta e troca de identidades, acerca de algumas temáticas específicas, como casamento, mal-entendidos e amor.

A grande contribuição de Shakespeare à Comédia Inglesa é o aperfeiçoamento do tema do amor romântico, um sentimento bastante diferente do sentimento cortês e cavalheiresco apresentado de um modo convencional em obras mais antigas [...]. Como o tema do amor romântico cresce em importância, as mulheres também desempenham um papel mais importante no drama. (STEVENS, MUTRAN, 1988, p. 24).

As temáticas representadas são permeadas, como identificadas por Brito, pelos

ingredientes que definem o gênero da comédia elizabetana, herdeira da clássica greco-latina: disfarces, mal-entendidos, trocas de duplos, brincadeiras de mal gosto, lances cômicos entre servos e patrões, artimanhas amorosas, lugares utópicos etc. (2006, p. 21-22).

O teatro elisabetano deixou suas marcas para as futuras gerações, não apenas no contexto inglês, mas também no mundo todo, principalmente através das peças de William Shakespeare. De acordo com Stevens e Mutran, “sua obra tão variada não envelheceu; ao contrário, quatrocentos anos depois, suas peças continuam sendo representadas em diferentes línguas e estilos por todo o mundo.” (1988, p. 21).

No cinema, as comédias românticas são filmes que mesclam os gêneros comédia e romance, conhecidos por apresentar o elemento do amor de forma descontraída e risível, com a inclusão dos já familiarizados clichês, como o cômico encontro inicial do casal protagonista, o mal-entendido ou conflito que afasta o casal no meio do filme e a declaração e o reencontro final, para que vivam felizes para sempre.

O cinema falado surgiu na década de 20 e, ao longo dos anos, se tornou o maior alvo de consumo da sociedade americana na busca pelo entretenimento, iniciando a denominada Era de Ouro de Hollywood. No entanto, com a emergência da televisão e dos *drive-ins*, a presença do público no cinema decaiu.

Em meados da década de 1960, os *drive-ins* eram responsáveis por quase um quarto da receita dos filmes. Sendo relativamente baratos, eles atraíam os adolescentes e as famílias de média e baixa renda. Os *drive-ins* também incentivaram Hollywood a produzir uma gama maior de gêneros de filmes de classe B — comédias familiares, filmes passados na praia, filmes de terror de segunda categoria, ficção científica e assim por diante (YOUNG, 2014, p. 129).

Assim, foi conferido ao público jovem mais acesso a essa forma de arte e o cinema tornou-se um programa corriqueiro entre a faixa etária, com o surgimento de novos gêneros cinematográficos. De acordo com matéria no *website Tynecine.org*, desde décadas

anteriores, as produções de rom-coms (romantic comedies) cresciam exponencialmente. Nos anos 80, esses filmes passaram a retratar narrativas adolescentes, originando títulos como *Gatinhas e Gatões* (1984) e *Dirty Dancing* (1987). A partir dos anos 90, as protagonistas femininas eram representadas como mais autônomas e, em torno dos anos 2000, com a inserção do DVD na vida cotidiana do público, o acesso ao cinema foi facilitado e, unindo características das décadas anteriores, tornou-se cada vez mais comum encontrar adolescentes mais independentes e “rebeldes”, considerando a sociedade retratada na obra, como protagonistas das comédias românticas, como Kat, em *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999) e *Viola, em Ela é o Cara* (2006), representantes de personagens shakespearianas.

No entanto, a mistura da comédia com o amor não foi algo que surgiu com o cinema. Muito antes, Shakespeare já trazia esses dois elementos juntos, a fim de representar a busca pela felicidade no âmbito amoroso de uma maneira leve, divertida e cômica, funcionando como motriz dos acontecimentos.

Shakespeare é considerado o pai das comédias românticas por disseminar essa mistura de gêneros e temáticas em muitas de suas peças. Ao analisar esse gênero cinematográfico, é possível perceber elementos característicos, como “estruturas narrativas [...] promovendo uma catarse específica do gênero, um efeito de recompensa que não apenas se alcança ao final, mas que pouco a pouco o espectador sente no contato com a história” (AMARAL, 2018, p. 9).

Segundo Cecília Lima, em seu artigo intitulado *A comédia romântica em Hollywood: o gosto da “água com açúcar”* (2010), as comédias românticas atuais convergem para um final feliz e “as histórias tentam se aproximar do espectador, transportando o sonho do grande amor...” (p. 25). A sociedade vem, cada vez mais intensamente, buscando a felicidade em aspectos supérfluos e todos querem um final feliz. Ao aplicar esse desejo do ser humano nos filmes, estes simulam o lado leve, bem-humorado e romântico da vida. De acordo com a autora do artigo, as razões pelas quais esse gênero atinge fortemente o público infantojuvenil, principalmente o sexo feminino, são “suas fórmulas escapistas e tranquilizadoras que, apesar de inacreditáveis, conseguem envolver e comover seu público” (p. 27), da mesma forma que as peças de Shakespeare faziam nos séculos XVI-XVII.

Os enredos das comédias românticas abordam temas como a busca da felicidade, o happy end e a ideia de que a realização pessoal vem com o amor. Esses valores são desencadeados pela cultura de massa e consumidos por uma sociedade que tem no entretenimento uma fuga para as pressões cotidianas (ABRANTES, 2004, p.10).

Noite de Reis (1602) é uma peça cômica de William Shakespeare e traz como temática principal a figura do amor. O amor não correspondido e o amor volúvel e transferível, que muda de alvo rápida e abruptamente, são elementos que se fazem muito presentes na obra, além da diferença entre o amor masculino e feminino discutida pelos personagens de Duque Orsino e Viola, vestida de Cesário.

DUQUE – [...] O amor das mulheres pode ser chamado de apetite: não é emoção que venha do âmagô, do fígado, mas vem, isso sim, do paladar, do céu da boca que se farta, se empanturra até ter náuseas. O meu afeto, este é faminto como os mares, e pode digerir tanto quanto um oceano. Não queira comparar o amor que alguma mulher possa ter por mim e o amor que sinto por Olívia.

[...]

VIOLA - [...] Nós, homens, podemos falar mais, prometer mais, mas na verdade nossas demonstrações são mais que nossos afetos, pois toda vez provamos muito em nossas juras, mas pouco em nosso amor. (SHAKESPEARE, 2004, p. 60-61).

A trama se passa em Ilíria durante o período do Dia de Reis, no dia 6 de janeiro, em que a diversão e a celebração eram fundamentais para a comemoração da data. Viola naufraga com seu irmão gêmeo, Sebastian, pensando que este está morto. No reino, Viola se disfarça de homem (Cesário) e conhece o Duque Orsino, que está apaixonado por Lady Olívia, quem, por sua vez, não o ama. Viola passa a trabalhar para o Duque, se comunicando com Olívia em seu nome. No entanto, a reviravolta se dá quando Olívia se apaixona por “Cesário” e Viola se apaixona por Orsino, que segue apaixonado pela Lady.

Em *Ela é o Cara* (2006), Viola faz parte do time de futebol de sua escola, porém, quando o time feminino é cancelado e a impedem de jogar no masculino, se veste como homem e assume o lugar do irmão gêmeo, que está viajando, em sua escola, Ilíria. Lá, se apaixona por Duke, que é apaixonado por Olívia, que se apaixona por Sebastian (Viola disfarçada).

Ao comparar as duas obras, alguns pontos de semelhança podem ser destacados. O enredo base, já mencionado, das duas obras é o mesmo, trazendo o fator da identidade falsificada, do “quadrado amoroso” entre os personagens, do amor não recíproco e da Comédia dos Erros de Shakespeare, isto é, o uso da confusão e do mal-entendido como catalisador dos eventos na trama, baseado na peça do dramaturgo de mesmo nome. Ademais, a localização em que a trama acontece na peça, Ilíria, dá nome à escola em que o filme se passa. Além disso, os nomes dos personagens são os mesmos e a relação amorosa de Viola (vestida de Sebastian), Orsino, Olívia e Sebastian tem a mesma dinâmica nas duas obras, trazendo um desenrolar dos acontecimentos coincidente para o final feliz das narrativas, em que cada um fica com seu respectivo par. Finalmente, as características principais que definem cada personagem são as mesmas, captando a essência das figuras

da obra dramática. Assim, Viola pode ser descrita como destemida, inteligente e ousada, principalmente no ato de vestir-se como seu irmão e desafiar as normas ao se passar por ele; Orsino é apaixonado, nobre e insistente na sua busca pela reciprocidade de seus sentimentos pela Lady idealizada por ele, Olívia é popular, bela e indiferente em relação aos sentimentos alheios, tanto de Cesário/Sebastian, quanto de Orsino; já Sebastian é intenso em suas emoções e focado em suas necessidades.

Por outro lado, diversas diferenças também ficam nítidas na análise minuciosa das obras. Alguns exemplos das principais diferenças podem ser divididos em redução, adição, transformação, simplificação e ampliação, segundo os conceitos de João Batista de Brito (2006), combinados aos de Francis Vannoye (1991). Como característica reduzida, ou seja, presente na obra adaptada, mas omitida na adaptadora, está o segundo cenário da trama, isto é, a peça pregada em Malvílio por Maria e Sir Toby, o evento que mais confere à peça o caráter de comédia com foco na diversão do Dia de Reis. Ademais, no filme, não há o naufrágio, que dá início a toda a confusão que gera o enredo.

Quanto à adição, movimento que acrescenta elementos à obra adaptadora, tem-se o cenário do futebol, que move a história ao longo das cenas dos treinos entre Viola e Orsino, criando expectativa para o jogo final, algo mais contemporâneo, próprio da época e do público-alvo adolescente de *Ela é o Cara* (2006). Ademais, além da personagem de Mônica, namorada de Sebastian, que não existe na peça, o personagem de Justin, ex-namorado de Viola, é adicionado e funciona como o vilão do longa-metragem. A transformação diz respeito à mudança de configuração em elementos que possuem o mesmo significado. Neste tópico, o personagem de Malvílio, que na peça representa quem não sabe se divertir no Dia de Reis, faz parte do segundo cenário da história ao ser alvo de uma enganação. No filme, Malvílio é a aranha caranguejeira de estimação do vilão cômico, Malcolm Feste. O Malcolm do filme é Feste, o bobo da corte, porém na peça de Shakespeare é visto atuando contra Malvílio, ao passo que, no longa-metragem, Malvílio é seu animal de estimação, não exercendo muita influência sob a narrativa, como o faz na peça. Outro elemento que sofre transformação nesse processo é a identidade assumida por Viola. Na peça, ela apenas se veste como homem e assume o nome de Cesário; ao passo em que no filme, a personagem se apropria da persona do irmão gêmeo, inclusive no que diz respeito ao nome que toma para si.

A simplificação, por sua vez, consiste na delimitação de um fator que era maior na obra adaptada. Um exemplo é a personagem de Olívia. O motivo pelo qual a Lady se apaixona por Viola vestida de homem no filme é sua sensibilidade. No entanto, na peça, o motivo da paixão de Olívia por Cesário é muito mais complexo e revela mais do cerne da personagem, já que ela se apaixona pela indiferença com que Cesário a trata. Indiferença esta semelhante àquela com que tratava Orsino. Além disso, há uma simplificação na forma com que os enredos são

apresentados, visto que a peça dá enfoque a várias linhas de narrativa, como a de Viola, a de Sebastian, a de Olívia e a de Malcolm, enquanto a obra cinematográfica expõe seu foco total sobre os acontecimentos que seguem Viola e sua relação amorosa com Orsino, facilitando o relato dos eventos do filme para o público-alvo. Já como ampliação, ou o aumento de um elemento que era menor na peça, o amor dos pares Viola e Orsino e Sebastian e Olívia é ampliado no encerramento do filme, já que, na peça, os casais terminam juntos por conveniência. Olívia acaba se casando com Sebastian por engano, acreditando ser Cesário, e, ao descobrir isso, Orsino aceita casar-se com Viola com vistas a não cobiçar uma mulher inalcançável.

Então, percebe-se nitidamente a modernização de inúmeros aspectos da obra para se encaixar à realidade do público-alvo do filme, ou seja, adolescentes e jovens, principalmente no que diz respeito à imagem do amor. Na obra de Shakespeare, o amor parece ser algo superficial, efêmero e transitório. O amor é retratado como um sentimento cujo objeto de desejo é facilmente cambiável. Esse elemento fica evidente na rápida mudança de sentimento de Orsino para com Viola e Olívia na peça, depois que esta casa-se com Sebastian e aquela se revela como mulher. No filme, a admiração de Duke em relação a Viola vai crescendo aos poucos e uma conotação amorosa também vai ganhando espaço, porém sempre sendo reprimida por Duke, por acreditar que Viola é Sebastian.

Na observação da figura do amor sendo representada de forma mais intensa no filme, tem-se em vista as expectativas de um público juvenil quanto a esse fator.

... os efeitos produzidos pelo cinema narrativo não eram automáticos ou irresistíveis, e que tampouco poderiam ser separados do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores historicamente situados, constituídos fora do texto e atravessados por séries de relações de poder... Nem o texto nem o espectador são entidades estáticas, pré-constituídas; os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito (STAM, 2003, p. 256).

Nos dias atuais, a sociedade vem buscando, cada vez mais avidamente, algo mais enfático e forte no que diz respeito ao amor e essa busca é claramente retratada no filme, considerando que o intuito de uma obra cinematográfica é aproximar a realidade abordada na obra a próprio contexto do espectador.

A Megera Domada (1594) consiste em uma peça cômica de William Shakespeare que tem como temática principal, novamente, o amor e o casamento, além da relação homem-mulher da época. O enredo acontece em Pádua, a partir de Batista, pai de Catarina e Bianca, que só permite que Bianca se case se a irmã mais velha se casar antes. No entanto, Catarina é considerada por todos uma megera, já que é grosseira e brutal. Bianca, sensível e doce, tem muitos pretendentes, que estabelecem um acordo com Petróquio para que ele se case

com Catarina. Petrúquio está falido e vem de Verona à procura de uma mulher rica para se casar, vendo nesse acordo uma chance de prosperar. Após o casamento de Petrúquio com a filha mais velha de Batista, Lucêncio, apaixonado por Bianca, se aproxima da moça, enquanto Petrúquio usa de suas artimanhas para domar e dominar Catarina.

10 Coisas que Eu Odeio em Você (1999) traz a história de Bianca e Kat, alunas do Colégio Pádua. Bianca quer namorar, porém, para isso, Kat deve namorar primeiro, segundo ordens de seu pai. No entanto, todos os meninos fogem de Kat, por ela ser uma “megera”. Então, dois meninos interessados em Bianca procuram Patrick Verona, um valentão do colégio, e um deles o paga para conquistar Kat.

No ato de comparar as duas obras, alguns aspectos podem ser vistos de forma semelhante nas duas expressões artísticas, como a trama base da narrativa que, como já visto, é a mesma; o local em que a maior parte da história acontece, Pádua; a gota d’água que movimenta o enredo, isto é, a necessidade de Catarina (ou Kat) ser a primeira das irmãs a namorar; os nomes de alguns dos personagens, como Katherine (Catarina) e Bianca; algumas referências, como por exemplo o sobrenome de Patrick que remete ao lugar de onde Petrúquio é, além de algumas alusões ao próprio dramaturgo, simbolizadas nos personagens secundários, Michael e Mandella. Também, as qualidades e defeitos dos personagens principais são semelhantes como grosseria e ousadia (Kat) e paciência e estupidez (Petrúquio).

Algumas diferenças observadas, novamente seguindo a divisão estabelecida por Brito em *Literatura no Cinema* (2006), quanto à redução, apesar vários meninos se interessarem por Bianca no filme, apenas dois ganham destaque. Já na peça, outros pretendentes, como Hortênsio e Grêmio, também recebem destaque. Ademais, toda a trama relacionada à peça pregada em Sly pelo nobre, pelo lorde e pelos caçadores, que introduz a narrativa, enfatizando o elemento cômico do mal-entendido, foi retirada do longa-metragem e o foco foi dado à trama principal, envolvendo Petrúquio e Catarina. Em relação aos aspectos adicionados na adaptação, tem-se o contexto de colegial, para inserir os personagens adolescentes, e a personagem de Mandella, amiga de Kat e obcecada por Shakespeare. Os fatores que sofreram transformações na transposição da peça para o filme, por sua vez, são os que mais influenciam e têm peso nas mudanças escolhidas para trazer a narrativa para um plano mais atual e moderno. Nesta categoria, encontra-se o relacionamento de Kat e Patrick, o maior exemplo desse tipo de mudança, já que, no filme, o amor entre os dois realmente existe e envolve o espectador. Por outro lado, na peça de Shakespeare, não fica nada claro se há algum sentimento amoroso entre os dois. Na peça, Bianca é uma personagem culta e interessada em aprender novas línguas e ciências, enquanto, no longa-metragem, ela é fútil e superficial. Ademais, vários personagens tiveram seus nomes trocados a fim de se

adequarem melhor ao contexto adolescente do final do século XX, como Petrúquio para Patrick, Lucêncio para Cameron, etc. O personagem de Michael, alívio cômico e amigo de Cameron que o ajuda a conquistar Bianca, poderia estar representando, de certa forma, Trânio, criado de Lucêncio, que o ajuda a se casar com Bianca. Logo, nota-se a relação entre os dois personagens transformada de patrão-criado para amigos.

No que se refere à simplificação, o modo como Petrúquio consegue “domar” Catarina foi completamente simplificado e romantizado no filme, visto que é feito a partir da construção mútua de um relacionamento em que ambos se amam. No entanto, na peça, o domínio de Petrúquio sobre Catarina se dá através de tortura. À vista disso, percebem-se fatores da atualização da história contada pela peça para os dias atuais, nos quais, novamente, vê-se o elemento amoroso em foco. Na peça, o amor é retratado de forma relativamente mais aprofundada no casal Lucêncio e Bianca, que, apesar das circunstâncias, encontraram um jeito de contrair matrimônio escondidos. No filme, o amor é representado principalmente no relacionamento de Patrick e Kat, que, mesmo tendo começado como um acordo, se torna visivelmente real, de um modo que agrada e entretém o espectador.

Em contraste com o filme, a peça aborda o relacionamento de Catarina e Petrúquio não de uma forma romântica, mas de forma abusiva, no qual ele a deixa sem comer e dormir a fim de torná-la obediente a ele.

CATARINA: Quanto pior me trata, mais se irrita. Parece que se casou comigo para me matar de fome. Mendigos que batem à porta de meu pai recebem sempre esmola; e quando não, logo adiante encontram caridade. Eu, porém, que nunca implorei nada em minha vida, nem a implorar me vi forçada nunca, estou aqui faminta e tonta de sono. As pragas dele conservam-me acordada e, com seus gritos, me crê alimentada. E o que me irrita mais do que isso tudo é que ele o faz em nome de um amor perfeito. (SHAKESPEARE, 2020, p. 97-98).

No âmbito da ampliação, pode-se apontar o fator amoroso na relação de Catarina e Petrúquio, que, no longa-metragem, ganha a credibilidade que a peça não concedeu ao casal. Logo, compreende-se essas mudanças radicais no que tange o vínculo afetivo entre os personagens relativos a Catarina e Petrúquio como portando o intuito de converter esse aspecto do abuso psicológico, que aparece em peso na peça, para algo romântico e saudável, que atrai o espectador.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que os principais motivadores do cinema como forma de entretenimento são o prazer e a gratificação, as comédias analisadas exercem um importante papel na recepção do público.

O riso transmite uma sensação boa. As comédias fazem as pessoas rirem. Por conseguinte, a comédia talvez seja o gênero de filme mais saudável — parafraseando o mantra hippie, “Se a sensação é boa, assista”. Essa observação é compatível com uma teoria hedonista da atração do cinema — nós gostamos dos filmes porque eles nos proporcionam prazer. (YOUNG, 2014 p. 172).

Unido ao fator cômico, o amor é a maior questão abordada nessas duas comédias de Shakespeare e nas duas adaptações, mesmo que de maneiras diferentes. Entretanto, alguns outros elementos também foram capazes de capturar a essência dos romances cômicos de Shakespeare e trazê-la para os dias atuais. Um deles é o fator da indiferença, que aparece através de Olívia em *Noite de Reis* (1602) e de Petrúquio em *A Megera Domada* (1594). Nas peças, Olívia se apaixona por Cesário por conta de sua indiferença para com ela e Petrúquio trata Catarina com indiferença, “amansando-a”. Nos filmes, a indiferença por parte desses personagens é quase inexistente, considerando que, assim, não haveria uma história de amor do agrado de quem assiste. Sendo assim, esse fator foi, de certa forma, adaptado.

Além disso, observa-se a sagacidade de Shakespeare apresentada na peça e transposta nos filmes, principalmente no aspecto da confusão, relacionada à Comédia dos Erros. Tanto nas comédias, quanto nos filmes o leitor/espectador é levado à ansiedade para que os personagens descubram toda a confusão formada e todo mal-entendido construído ao longo da narrativa. Em *Noite de Reis* (1602) e *Ela é o Cara* (2006), o agente da confusão é o fato de Viola ser Cesário/Sebastian. Em *A Megera Domada* (1594) a causa da confusão é o fato de Lucêncio fingir ser um mestre para ensinar Bianca e conquistá-la e Trânio, criado de Lucêncio, fingir ser este último. No entanto, em *10 Coisas que Eu Odeio em Você*, a confusão se dá a partir do acordo entre Patrick e um dos meninos interessados em Bianca, já que Kat não sabe que aquele foi pago para namorá-la. Portanto, esse efeito causador de expectativa e ansiedade no leitor/espectador consegue cumprir com sucesso o papel desempenhado nas obras cinematográficas em questão a fim de resgatar fundamentos de Shakespeare essenciais em suas obras, fazendo com que quem assiste fique apenas “esperando a bomba explodir”.

Retomando Stevens e Mutran acerca do teatro do autor,

Shakespeare escreveu suas peças com personagens marcantes, ação dinâmica e linguagem magnífica para divertir o público. Não importava se esses espectadores assistiam a suas peças na Corte, em companhia da Rainha, ou se assistiam a elas em pé, lá para divertir-se, e a intenção maior do autor sempre foi justamente esta – o envolvimento total do público com o mundo apresentado no palco. Enfim, era uma perfeita integração entre o mundo real e o mundo idealizado. (1988, p. 22)

As adaptações dos dois clássicos de William Shakespeare foram bem-sucedidas em captar alguns dos motivos do sucesso de Shakespeare, tanto em sua época, quanto na época

em que foram lançadas. Através da análise de *Noite de Reis* (1602), *Ela é o Cara* (2006), *A Megera Domada* (1594) e *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), é possível pontuar algumas características próprias da escrita de Shakespeare, no que corresponde às suas comédias, como a temática central do amor, o elemento da confusão, o final feliz através da conclusão de toda a confusão, entre outras que podem justificar a recepção do público na época.

Assim, nota-se, nos dias de hoje, uma modernização com o intuito de encaixar as obras na realidade dos leitores/espectadores da geração atual, levando em conta a necessidade da identificação e assimilação do público-alvo em relação aos personagens de determinada obra, seja ela literária ou cinematográfica.

Os espectadores de filmes se identificam com certos elementos (geralmente um personagem) da película e vivenciam o mundo do filme como se estivessem dentro dele; em outro nível, eles sabem que não fazem parte do filme e que este último não tem consciência deles [...] Esse processo acontece em uma zona de consciência limítrofe na qual os espectadores sentem que compreendem a experiência do herói, ao mesmo tempo que “sabem” que não estão na terra exótica na qual o filme acontece. A experiência do espectador é muito mais intensificada pelo prazer voyeurista de ser capaz de olhar para a vida privada de outras pessoas. Esse prazer só pode ser alcançado se for interrompida a descrença por meio da sutura das várias lacunas na narrativa. Quando a efêmera experiência de um filme com limite de tempo não é suficiente, o espectador pode tentar congelar o olhar reivindicando o objeto por meio da adoração fetichista (pôsteres do filme) ou ritualisticamente assistindo de novo ao filme (uma tarefa que se tornou fácil com a moderna tecnologia digital) (YOUNG, 2014, P. 64-66).

Portanto, por intermédio dos processos estudados por Lacan e mencionados por Young, os recursos relacionais entre *Ela é o Cara* (2006), *10 Coisas que Eu Odeio em Você* (1999), as peças de Shakespeare em questão e o espectador, trabalham juntos a fim de criar no público-alvo uma experiência satisfatória, típica dos filmes chamados “feel-good”, recebendo influência de todos os recursos percorridos presentes no processo de ambas as adaptações e estabelecendo um diálogo intermediário com as peças shakespearianas, trazendo consigo o legado histórico do dramaturgo.

4. REFERÊNCIAS

10 Coisas que Eu Odeio em Você. Direção: Gil Junger. Produção: Andrew Lazar. USA: Mad Chance, Jaret Entertainment, Touchstone Pictures, 1999, 1 DVD.

ABRANTES, Adriana Aparecida. **Um conto de fadas contemporâneo: a comédia romântica.** Juiz de Fora: UFJF; Facom, 1. sem. 2004, 110 fl. Mimeografado. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

ALMEIDA, Barbara Heliodora C. de M. F. de. A Inglaterra e o teatro elisabetano. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de (org.). **Shakespeare sob múltiplos olhares.** Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009. p. 17-22.

AMARAL, Carolina Oliveira do. **O espaço-tempo da comédia romântica**. 2018. 186f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRITO, João Batista de. **Imagens Amadas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/download/15413/12270/42859>. Acesso em: 20 maio 2022.

COMÉDIAS românticas: o tipo de filme que conquista os corações. [S. l.], 3 nov. 2021. Disponível em: <https://www.tynecine.org/comedias-romanticas/>. Acesso em: 18 jan. 2022.

COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2006.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermidialidade: perspectivas no cinema. **RuMoRes**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 41-60, jul. / dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 20 maio 2022.

DUARTE, Elaine Cristina Carvalho. Intermidialidade: o mundo literário na cultura audiovisual. In: ABRALIC: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. p. 5295-5302. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522246123.pdf. Acesso em: 20 maio 2022.

Ela é o Cara. Direção: Andy Fickman. Produção: Lauren Shuler Donner, Tom Rosenberg, Gary Lucchesi. USA: DreamWorks Pictures, Lakeshore Entertainment, The Donners' Company, 2006, 1 DVD.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LIMA, Cecília A. R. **A comédia romântica em Hollywood: o gosto da “água com açúcar”**. Revista Fronteiras, Unisinos, 2010, p. 23-30.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextual e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-45.

SHAKESPEARE, William, 1564-1616. **A megera domada**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2020.

SHAKESPEARE, William, 1564-1616. **Noite de Reis**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STEVENS, Kera; MUTRAN, Munira H. **O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

VANOYE, Francis. **L'Adaptation in Scénarios modeèles, modèles de scénarios**. Paris: Nathan, 1991.

YOUNG, Skip Dine. **A psicologia vai ao cinema: o impacto psicológico da sétima arte em nossa vida e da sociedade moderna**. Tradução Claudia Gerpe Duarte, Eduardo Gerpe Duarte. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.