

## ***Sonho de uma Noite de Verão*, de Celestino Coronado: travessia ou travessura intermediática?**

Profa. Dra. Anna Stegh Camati<sup>1</sup>  
(UNIANDRADE/PR)

### **Resumo:**

*Para descrever as relações dialógicas entre os diferentes meios, o discurso teórico/crítico da contemporaneidade apropriou-se do conceito de intermedialidade que substitui e inclui os termos adaptação e tradução intersemiótica. Na travessia da literatura para o cinema, a questão da fidelidade não se sustenta, por se tratar de manifestações artísticas com linguagens e códigos específicos, gerando um produto novo com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte. *Sonho de uma Noite de Verão*, um pastiche pós-moderno de Celestino Coronado, é uma transluciferação, no sentido atribuído ao termo por Haroldo de Campos, uma vez que no processo tradutório o filme estabelece uma relação de oposição e complementaridade com a obra homônima de Shakespeare. Verificam-se mudanças de ambientação, atmosfera, enfoque, enredo, caracterização das personagens e políticas sexuais, de acordo com as exigências da modernização da fábula que se transforma em um sonho homoerótico, uma fantasia gay. O filme mistura e funde as linguagens da ópera, da pantomima e do balé com fragmentos textuais de Shakespeare. O lado mais escuro da natureza humana, como foi teorizado por Jan Kott em relação ao *Sonho*, é privilegiado, e diversas referências intermediais a outros filmes e textos teatrais são flagradas.*

**Palavras-chave:** Shakespeare, adaptação fílmica, intertextualidade, intermedialidade.

### **Introdução**

As apropriações e adaptações textuais, cênicas e cinematográficas de Shakespeare, que se desdobram em múltiplas variantes, fornecem leituras alternativas, mediadas por forças heterogêneas como raça, gênero, classe e imaginário cultural, visto que cada geração tende a redefinir ou reinventar suas obras em linguagens contemporâneas, assinalando um processo de renovação contínua (MARSDEN, 1991, p. 09). No artigo intitulado “Shakespeare pós-colonial e pós-moderno”, Jyotsna Singh (1996, p. 39)<sup>1</sup> argumenta que as tendências da pós-modernidade, tais como o pluralismo e o descentramento, foram responsáveis por uma significativa alteração de valores: “o texto shakespeariano deixa de ser sacrossanto: ao invés disso é apropriado e recontextualizado através de uma multiplicidade de formas e estilos no sentido bakhtiniano que rompem com a autoridade cultural do Shakespeare de tradição inglesa e renascentista”.

O presente ensaio objetiva investigar alguns aspectos apontados pelos críticos como elementos-chave do fenômeno da adaptação dos clássicos na contemporaneidade, e se propõe a analisar as mudanças, decorrentes do *Zeitgeist*, que se configuram na versão fílmica de *Sonho de uma Noite de Verão* (1984), dirigida por Celestino Coronado, uma tradução intersemiótica do espetáculo teatral homônimo da companhia de dança de Lindsay Kemp que, por sua vez, é inspirado no texto shakespeariano. A tradição romântica da representação da peça, que se prologa até a primeira metade do século XX, é subvertida por uma vasta gama de elementos de carnavalização bakhtiniana.

A adaptação criativa<sup>2</sup> de uma língua para outra e/ou para outros meios pode ser designada por uma diversidade de rótulos, como transcrição, transmutação, transsubstanciação e transluciferação.

<sup>1</sup> Todas as traduções de citações de obras em língua estrangeira são minhas.

<sup>2</sup> Uso o termo “adaptação” na acepção proposta por Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006), no qual ela alargou o âmbito desse conceito. Da mesma forma, Roman Jakobson elaborou uma distinção terminológica que possibilitou a ampliação do conceito de tradução, ao propor três maneiras de interpretar o signo verbal: “tradução

Escolhi transluciferação, termo cunhado por Haroldo de Campos, para me referir ao filme, porque ele contém, em sua composição morfológica, um dos nomes pelo qual o diabo é chamado, e remete ao episódio bíblico da rebelião dos anjos, liderados por Lúcifer, que, a partir de então, foram amaldiçoados e transmutados em demônios. Considerando que as dicotomias (anjo/demônio; amor/ódio; bem/mal, dentre outras) são polaridades ou opostos em tensão, pode-se ler o vocábulo “transluciferação” como um paratexto de si mesmo que elucida o processo tradutório, uma vez inclui em seu significado a referência da relação de oposição e complementaridade que caracteriza as polaridades. Segundo Campos (1981, p. 209), esse tipo de travessia textual, também denominada por ele de “escritura mefistofélica” e/ou “desmemória parricida”, é uma transsemiotização no sentido abrangente que permite desvios, omissões, acréscimos, interpolações e distorções de toda espécie.

## **1 Travessias: a adaptação dos clássicos na contemporaneidade**

Um texto clássico é um contingente polívoco enriquecido por uma complexa rede de intertextos acumulados através dos séculos. A apropriação dos clássicos como matéria-prima para novas criações é uma prática recorrente na contemporaneidade, e o debate em torno de como ler e adaptar os clássicos (UBERSFELD, 2002, p. 8-37; HUTCHEON, 2006, p. 15-21; PAVIS, 2007, p. 57-78) ganhou corpo e voz nos estudos literários, culturais e intermediários. A questão da significação de um clássico, como lê-lo e a partir dele interpretar o cotidiano já foi pensada por Shakespeare que escrevia peças sobre tempos remotos e reinos distantes para iluminar o seu próprio momento histórico. Segundo o entendimento de Peter Brook, na história da humanidade sempre surge um momento em que uma combinação de fatores e circunstâncias valida a opção por um texto clássico, tornando acertada a escolha (HUNT & REEVES, 1999, p. 90).

Apesar de que ainda hoje muitas adaptações cênicas e fílmicas continuam a ser analisadas e julgadas a partir do critério da fidelidade, vale lembrar que mesmo em relação à obra de Shakespeare é impossível falar de um texto “autorizado” ou “oficial”. Existem diversas versões de cada uma das peças, e uma grande variedade de edições híbridas posteriores que apresentam diferenças substanciais entre si. Stephen Orgel (1991, p. 83-86), um dos mais respeitados críticos, comenta que nada sabemos sobre os textos “originais” de Shakespeare, uma vez que nunca foram encontrados manuscritos ou *prompt-books* (manuais de palco) de nenhuma de suas peças. E mesmo que tivéssemos recuperado estes *ur*-textos, eles provavelmente seriam diferentes de todos os outros textos que conhecemos até agora. Acredita-se que muitas das versões que chegaram até nós foram inúmeras vezes revisadas e modificadas pelo próprio bardo, e que provavelmente diversas falas ou cenas tenham sido interpoladas por seus colaboradores.<sup>3</sup>

A abertura que os textos de Shakespeare oferecem proporciona inúmeras possibilidades criativas ao artista no percurso intermediário através do tempo e espaço. Quando o texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre uma transescritura ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento do texto-fonte, que pressupõe

---

intralingual” (paráfrase de um texto na mesma língua); “tradução interlingual” (transformação de um texto para uma língua diferente); e “tradução intersemiótica ou *transmutação*”, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2005, p. 64-65). Como ensina Claus Clüver (2001, p. 338), com a ascensão da semiótica, todas as artes e mídias, consideradas sistemas de signos, podem ser pensadas como textos, qualquer que seja o sistema sógnico envolvido. “Dessa maneira, uma dança, um soneto, uma catedral, um filme e uma ópera são todos ‘textos’ a serem ‘lidos’”. Além disso, quando se fala em mídias, deve-se pensar não somente em cinema, rádio, jornal e TV, mas também em literatura e outras artes. Todos esses meios são mídias, pois veiculam informação e reúnem todo um aparato social e cultural em sua volta.

<sup>3</sup> *Sonho de uma Noite de Verão* foi publicado numa edição conhecida como Q1 (Quarto 1) em 1600. Uma reedição do Q1, com algumas corruptelas, denominada Q2 (Quarto 2), surgiu em 1619. Esta última, com algumas rubricas acrescentadas, serviu de base para o 1º Folio em 1623 (BROOKS, 2003, p. xxi-xxxiv).

uma série de transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes códigos e convenções. Hoje, temos consciência que “mesmo o processo pretendidamente mimético caracteriza-se pelo fato de algo tentar fazer-se igual a outro, mostrando-se como não igual [...] Representar a coisa ‘tal como ela é’ é mimese mediada pelo código. Quer dizer, a similaridade já contém seu tom diferenciador” (PLAZA, 2003, p. 33). A identidade entre o texto de origem e o de chegada, seja ele fílmico ou outro, não é apenas impossível, mas indesejável:

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o **salto qualitativo**, isto é, passar da mera **reprodução** para a **produção**. (PLAZA, 2003, p. 109, minha ênfase)

A análise das adaptações não deve limitar-se à comparação dos aspectos formais e temáticos entre o texto-fonte e o texto-alvo. As principais determinantes do redirecionamento de sentido em qualquer adaptação, intersemiótica ou não, são as alterações efetuadas em função da mudança do tempo-espço e do imaginário cultural. Este último é definido como “o conjunto de fantasias, valores, desejos, hábitos, modos de pensar que caracterizam um momento cultural específico e o diferenciam de outros momentos passados ou futuros” (CARTELLI & ROWE, 2007, p. 25). Nesse sentido, o fenômeno da adaptação pode ser visto como uma manifestação do processo cultural em constante mutação.

Em face dessas perspectivas, a estética brechtiana da atualização dos textos clássicos tornou-se uma prática comum. Esse procedimento altera radicalmente o sentido atribuído às obras canônicas pela crítica tradicional, preocupada com a integridade textual. Brecht defendia a necessidade da historicização dos clássicos, um processo que põe em jogo pelo menos duas historicidades: o tempo em que o texto foi escrito e o tempo em que ele é reescrito ou transposto para outro meio, visto que o passado influi no presente, e o presente modifica o passado<sup>4</sup>.

A travessia intersemiótica, portanto, envolve uma situação de comunicação complexa e multidirecional que se processa através da intermediação de práticas discursivas de diversos sistemas de significação. Um aspecto importante a ser considerado é o diálogo via de mão dupla que se processa no entrecruzamento de culturas e/ou situações de enunciação: a do texto/cultura-fonte e a do texto/cultura-alvo, com um olhar retrospectivo no passado, mas uma maior ênfase no presente (PAVIS, 2008, p. 123-154; O’SHEA, 2000, p. 43-60).

## **2 (Sex)alteridades: travessuras shakesqueer que ousaram dizer o nome do bardo<sup>5</sup>**

A partir dos anos 1980, os textos de Shakespeare foram apropriados pela cultura de massa, dando origem a inúmeras leituras alternativas que provocaram desconforto entre os críticos de posicionamentos conservadores. É nessa época que surge o “cinema *shakesqueer*”, uma vertente fílmica considerada transgressiva (ROTHWELL, 2007, P. 192) por ter ousado emprestar o nome de Shakespeare para representar políticas sexuais que admitem a diferença. *Sonho de uma Noite de Verão* (1984), de Kemp/Coronado, e *Sociedade dos Poetas Mortos* (1989), de Peter Weir, foram apontados por Richard Burt (1998, p. 30) como manifestações artísticas representativas deste novo gênero da indústria cinematográfica.

---

<sup>4</sup> A historicidade da história ou a relação dialética entre o presente e o passado já foi teorizada, antes de Brecht, por T. S. Eliot (1989, p. 37-48), no ensaio “Tradição e o talento individual”, uma das mais fecundas proposições estéticas do século XX.

<sup>5</sup> O subtítulo desta segunda parte é uma apropriação e releitura paródica do título do ensaio “The Love That Dare Not Speak Shakespeare’s Name: New Shakesqueer Cinema”, de Richard Burt (1998, p. 29-74).

O subtexto que informa o subtítulo, “(Sex)alteridades: travessuras *shakespeare* que ousaram dizer o nome do bardo”, inclui duas referências que remetem a dois momentos históricos diferentes, antes e depois da revolução das mentalidades na segunda metade do século XX. A primeira, “ousar ou não ousar dizer o nome do amor”, pode ser localizada em uma época anterior à produção do filme, quando a homofóbica sociedade vitoriana encontrou um bode expiatório para exorcisar seus desejos reprimidos. A frase poética “*the love that dare not speak its name*” (o amor que não ousa dizer o seu nome), do poema “Two Loves” (Dois Amores) de Lord Alfred Douglas, dedicado a Oscar Wilde, foi uma das muitas referências literárias usadas como arma pelo promotor, Edward Carson, nos três julgamentos que condenaram o poeta e dramaturgo irlandês à reclusão do cárcere por sua orientação sexual.

A segunda, “ousar ou não ousar dizer o nome de Shakespeare”, remete à década de 1980, época em que o filme foi produzido, e às mudanças operadas pelos meios de comunicação de massa que se atreveram a desafiar os cânones da arte ocidental. Esta época representou um marco histórico no terreno dos movimentos sociais de contestação: as legislações dos direitos das minorias foram consolidadas, a obra seminal de Michel Foucault, *História da sexualidade* (1976/1984), foi divulgada, e o direito da livre opção sexual e da construção de uma política identitária *queer* foi conquistado. Em face desta virada anti-essencialista, já não se receava dizer o nome do amor, mas toda essa abertura não foi suficiente para mudar a opinião dos críticos conservadores, que reprovaram a inserção das cenas de homoerotismo na produção *shakespeare* do *Sonho* em 1984. Em virtude desses posicionamentos, o filme foi recebido com reservas e, apesar de seus méritos artísticos, não atingiu visibilidade no meio acadêmico e na mídia.<sup>6</sup>

Considerando os processos intertextuais e intermediais que se configuram na recepção e produção de textos, vale mencionar que a dupla de criadores, Lindsay Kemp e Celestino Coronado, exerceram, em primeiro lugar, a função de leitores, um procedimento que nunca é inocente. A partir dessa perspectiva, as óticas e políticas sexuais dos adaptadores do *Sonho* foram decisivas na releitura e transcrição fílmica do texto-fonte em termos contemporâneos. Foi privilegiado o lado mais escuro da natureza humana, teorizado no ensaio “Titânia e a cabeça de asno”, por Jan Kott em *Shakespeare nosso contemporâneo* (1961), obra traduzida para o português em 2003. Apesar de que as considerações críticas de Kott foram recebidas com restrições pela crítica shakespeariana tradicional, sua obra causou uma reviravolta na história da recepção de Shakespeare e teve enorme influência sobre o teatro e o cinema, inclusive sobre a montagem antológica de Peter Brook em 1975.

As mudanças de enfoque do ensaio kotteano reverberaram no filme dirigido por Celestino Coronado. Kott (2003, p. 199) considera o *Sonho* a peça mais erótica e brutal de Shakespeare, mas como até então ela foi quase sempre apresentada no teatro e no cinema sob uma perspectiva romântica e idealizada, “a violência, a brutalidade das situações e dos diálogos é totalmente diluída em cena”. O crítico polonês comenta que a inversão mecânica dos desejos e a permutação dos amantes não é apenas a base da intriga, mas também da caracterização das personagens:

A redução do personagem a simples parceiro amoroso parece o traço mais típico desse sonho cruel. E certamente o mais moderno. O parceiro não tem mais nome nem rosto. É apenas quem está mais próximo. Como em certas peças de Genet, não há aqui personagens bem definidos, há somente situações. Tudo torna-se ambivalente. (KOTT, 2003, p. 199-200)

---

<sup>6</sup> A crítica shakespeariana praticamente ignorou a adaptação do *Sonho* de Kemp/Coronado. Kenneth S. Rothwell (2007, p. 194-95) tece breves considerações teóricas sobre o filme no ensaio “Shakespeare in the cinema of transgression, and beyond”. Ele se apropria das palavras de Teseu (5.1.215) e Hipólita (5.1.210) para expressar sua opinião: “O amor neste *Sonho* transcende as distinções de gênero para incluir todas as criaturas sem exceção e validar a observação de Hipólita: ‘Isso tudo é a maior tolice que eu já vi’. É conveniente, no entanto, lembrar da delicada advertência de Teseu que nos aconselha a não fazer julgamentos precipitados: ‘Os melhores no ofício são apenas sombras; e os piores não são piores, se a imaginação os emendar’”.

Sob a influência da ótica de Kott que vê os amantes como peças intercambiáveis de um mecanismo, os criadores do filme plasam uma floresta tropical freudiana onde os encantamentos são de outra natureza – o néctar do amor perfeito é instilado nos olhos de Lisandro e Hérnia, que se empolgam com as primeiras pessoas que vêm ao despertar – Lisandro com Demétrio e Hérnia com Helena. O esquema da troca de parceiros explorado por Shakespeare é ampliado com a inclusão de políticas sexuais conquistadas nos anos 1980, época dos movimentos de afirmação da ideologia *queer*.

### **3 Alteridades textuais, intertextualidade e intermedialidade**

A transcrição fílmica do *Sonho*, idealizada por Kemp/Coronado, é um pastiche pós-moderno que agrega marcas e traços do texto, sub-texto e *ur*-textos (textos-fonte) de Shakespeare, da crítica shakespeariana e da complexa rede de intertextos acumulados em torno da peça através dos séculos. É um filme auto-reflexivo, que entra “em diálogo, em paródia, [e] em contestação” (BARTHES, 2004, p. 64), não apenas com o texto de Shakespeare, mas com a história das adaptações do *Sonho* no teatro e no cinema, principalmente com as diversas representações da tradição operística, dentre elas o filme semi-operístico de Reinhardt/ Dieterle (1935), e a ópera de Benjamin Britten (1960).

Quanto à forma, o filme é um produto híbrido que mistura diversas modalidades de teatro musicado, como a ópera, a opereta e o musical, que se configuram como manifestações artísticas intermediárias que englobam e reciclam diversos meios. Como em todas essas formas, no *Sonho shakespeariano* diversos gêneros e artes se mesclam, entre elas a música (trilha sonora), o canto (árias, duetos, coros, *ensembles*), o teatro (pantomima) e a dança (balé clássico e moderno). Neste amálgama de múltiplos signos, linguagens e códigos, diversos empréstimos se destacam, dentre eles os efeitos especiais, dos filmes de ficção científica; a estética do grotesco, paródia e travestimento, da *commedia dell'arte*; e o cenário suntuoso e espetacularidade, da tradição operística do século XIX.

Sendo o cinema um meio predominantemente visual, e as formas de teatro musicado gêneros que priorizam a música, a sujeição ao novo suporte e as transformações de ordem formal exigiram a condensação do texto shakespeariano. No complexo processo de transsemiotização, setenta e cinco por cento das palavras de Shakespeare foram cortadas e substituídas pelas linguagens da música, da dança e da pantomima. A narrativa foi desconstruída, fragmentada e reconfigurada em termos operísticos. O cineasta escolheu o ambiente onírico da floresta como foco principal, uma opção que aproxima o filme da ópera de Benjamin Britten, e construiu o novo texto com recortes de partes das narrativas entrelaçadas que compõem a trama da peça de Shakespeare: vários episódios e personagens foram eliminados, outros criados e interpolados, muitas falas deslocadas e referências complexas oriundas de múltiplas fontes inseridas.

Na abertura do filme, verifica-se o acréscimo de uma moldura literal e metafórica que nos remete ao conceito freudiano de que nenhum sonho é apenas um sonho. A trama toda é redirecionada como um sonho homoerótico do Bobo de Oberon, e seu estado de sonhador é assinalado pela metáfora da teia, uma intrincada tessitura que aprisiona seu corpo e mente. O espectador vê tudo através dos olhos de Puck (protagonizado por Lindsay Kemp) que em seu sonho assume as funções sugeridas por Kott (2003, p.197): “Puck é um ilusionista e um prestidigitador, como um Arlequim da *commedia dell'arte*”. Ele é um *voyeur* sinistro, uma combinação de fauno, diabo e Arlequim, com o acréscimo dos chifres do sátiro, que tem orgasmos quando observa os desencontros e as agressividades dos dois pares de amantes mortais, e o encontro sexual entre Titânia e Bottom. Como argumenta Kott (2003, p. 198), é ele quem “puxa os cordões de todos os personagens”, e “libera os instintos que põe em marcha os mecanismos desse mundo”.

O primeiro episódio que Puck visualiza em seu sonho, é o estupro das Amazonas pelos soldados de Teseu, e a subjugação de Hipólita pelo chefe guerreiro, que encontra respaldo no texto e subtexto de Shakespeare. Esta interpolação pode ser considerada uma citação, visto que remete à

versão semi-operística de Reinhardt/ Dieterle (1935). Trata-se de uma das cenas que foram rodadas, mas rejeitadas na edição final para não comprometer a visão romântica do filme e atender as exigências de Hollywood.<sup>7</sup>

No processo criativo da adequação das diversas linguagens ao meio cinematográfico e ao gênero operístico, se destaca a transformação do enredo da troca de parceiros em um jogo de cabra-cega. A inconstância e as mudanças de afeição são representadas por meio de uma mescla de dança e pantomima, cujos movimentos coreografados traduzem em termos visuais a formação e inversão dos triângulos amorosos até o desencontro total na noite do solstício de verão. Esta transsemiotização dialoga com ambas, a crítica shakespeariana tradicional e revisionista.

Enid Welsford (citado por BARBER, 1972, p. 128) descreve o movimento da peça como uma dança: “O enredo é uma configuração, uma figura geométrica, mais do que uma série de eventos ocasionados pela vontade e paixão humanas, especialmente na ambientação noturna banhada pelo luar, e a configuração é de uma dança”. Jan Kott, por sua vez, argumenta que no *Sonho*, as metáforas do amor, do erotismo e do sexo são inteiramente tradicionais no início, representando as polaridades em tensão, mas elas sofrem transformações importantes no decorrer do monólogo de Helena (I.1.226-251) que contém os elementos-chave para a compreensão da peça. Concordo com o crítico polonês de que se trata “do monólogo do autor, uma espécie de ‘canção’ brechtiana na qual, pela primeira vez, é anunciado o tema filosófico do *Sonho*. Esse tema é Eros e Tânatos” (2003, p. 203). Kott defende a idéia de que as imagens deste monólogo se desdobram em várias camadas ou planos de significação: a reflexão sobre a irracionalidade do amor, introduzida por meio de uma personificação – Cupido que, às cegas, dispara as flechas com seu arco – paulatinamente adquire novos contornos e se transfigura de **fantasia gerada pelo desejo em força instintiva cega**. De acordo com Kott, são as diversidades de leitura do monólogo de Helena que orientam a encenação ou a narrativa fílmica em uma determinada direção: romântica ou erótica.

No monólogo de Helena, o Amor cego foi metamorfoseado numa força instintiva cega, numa Niké do instinto: “Asas sem olhos numa corrida sem memória”. [...] As transformações das imagens não são aqui senão um abandono brutal da idealização do amor cara a um Petrarca. (KOTT, 2003, p. 203-204)

No filme, a seqüência de imagens que mostra os jovens, de olhos vendados, se divertindo com a dança de cabra-cega, traduz em ação essa referência-chave do monólogo de Helena, privilegiando a acepção do amor como **força instintiva cega**. Por outro lado, o erotismo animal detectado por Kott, em sua leitura pós-freudiana, também é explorado na versão *shakespeare* de Kemp/Coronado. Bottom é metamorfoseado numa criatura grotesca ao invés de asno, uma fusão do humano, do animal e do vegetal, composto de casca de árvore, folhas e pêlos, portando um enorme falo que sugere potência sexual exacerbada. Os comentários críticos de Kott (2003, p. 207) iluminam o encontro sexual do artesão com a rainha das fadas: “Titânia é quem mais profundamente penetra na esfera sombria do sexo onde não há mais beleza e feiúra, mas somente fascinação e liberação”.

Em Shakespeare, o garoto indiano que é o pomo da discórdia entre Titânia e Oberon é mencionado diversas vezes, mas não aparece em cena. Kott acha que esse menino é absolutamente inútil para o desenvolvimento da ação, e que Shakespeare poderia ter encontrado inúmeras outras razões para justificar a briga do rei e rainha das fadas. Mas como o bardo nunca insere elementos sem função dramática, seu texto carregado de subtexto sugere que se trata do desejo do rei e da rainha das fadas pela posse do menino. Este subtexto é atualizado, interpolado e expandido *ad infinitum* no filme: o menino, em fase pré-adolescente, torna-se o personagem principal, sendo acirradamente disputado pela *drag-queen* cega Titânia (protagonizada por um homem) e Oberon,

<sup>7</sup> Em 1998, Russell Jackson descobriu na Biblioteca Pública de Birmingham, o roteiro da versão fílmica de Reinhardt/ Dieterle, com data de 1934. Ele anotou as três cenas que foram descartadas na versão editada, dentre elas: a derrota e subjugação de Hipólita por Teseu, as intrusões narrativas da esposa “megeira” de Bottom, e o emprego da técnica da imagem colorida para mostrar a metamorfose, de branco para rubro, da flor mágica (GUNERATNE, 2006, p. 42).

chefe do reduto *camp*, um casal de amantes em discórdia. A situação que se apresenta é exatamente igual àquela que encontramos na leitura alternativa do *Sonho* que Charles Marovitz, amigo de Jan Kott, publica em 1991, em *Recycling Shakespeare*:

Oberon, um chefe homossexual vingativo que exerce imensa autoridade em seu séquito na floresta, fez várias tentativas para arrancar o belo menino indiano de seu ex-amante, agora rival, Titânia – que também é um homossexual que gosta de vestir roupas de mulher. Titânia se recusa a entregar o garoto ou dividi-lo com outros (uma convenção sexual estabelecida), fato que enfureceu Oberon, e causou imensa animosidade entre os dois redutos *camp* [...]. (MAROVITZ, 1991, p. 12)

Inúmeras citações e alusões que dialogam com a história das adaptações do *Sonho* shakespeariano podem ser rastreadas no filme, articulando vários níveis de significação que conduzem a audiência a uma série de reflexões. A caracterização do Tecelão, metamorfoseado em uma criatura híbrida, remete ao Oberon, do filme de Reinhardt/ Dieterle (1935), onde o rei das fadas é um misto de humano e vegetal, e o envolvimento erótico entre Oberon e Puck tem parentesco com a ópera de Benjamin Britten (1960). Estas alusões fazem lembrar que a visão romântica da peça já havia sido subvertida anteriormente nestas versões operísticas.

Vale ressaltar, ainda, o episódio da disputa do belo rapaz, objeto universal de desejo, que adquire contornos míticos com a interpolação de uma situação narcísica, inspirada em um dos principais *ur*-textos ou textos-fonte utilizados por Shakespeare. O filme transplanta referências do mito clássico de Eco e Narciso, da versão formulada por Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.) no Livro III das *Metamorfoses*. O belo rapaz é um correlato mítico da figura de Narciso, jovem de extraordinária beleza:

Narciso  
Com dezesseis anos de idade, poderia passar  
Tanto por moça quanto por homem; homens e mulheres  
Disputavam seu amor; mas naquele delgado rapazinho  
O orgulho era tão forte, que nenhuma pessoa conseguia agradá-lo.  
(OVÍDIO, 2003, p.61)

O Narciso contemporâneo também é disputado por todos e parece deleitar-se com isso até o instante em que vê sua própria imagem no espelho d'água de uma lagoa. Fica embevecido por alguns instantes, porém, em seguida, dá um grito que se desdobra em ecos, o que remete ao vaticínio de Tirésias – quando indagado pela mãe de Narciso se o garoto viveria até uma idade avançada, o vidente respondeu: “Sim. Se ele nunca se descobrir a si mesmo” (OVÍDIO, 2003, p. 61). Nesta versão fílmica, o grito do belo rapaz, apaixonado por sua própria imagem, parece ser um indício intuitivo da situação trágica em que se encontra: diferentemente do Narciso mítico, ele se dá conta que o objeto de seu desejo não existe, ilustrando a postura narcisística do homem de hoje.

## **Considerações finais**

Como foi evidenciado ao longo deste ensaio, no trânsito intermediário e intercultural do *Sonho* para a nova representação, idealizada pela dupla Kemp/ Coronado, o texto de Shakespeare passou por inúmeras mutações em virtude das múltiplas circunstâncias que envolveram a sua (re)criação, como a transposição espaço-temporal da narrativa, a mudança do imaginário cultural, a concretização em um novo suporte, e a adaptação para um novo gênero. Ressalte-se que a escolha do contexto cultural dos anos 1980, época da revolução das mentalidades, justifica a posição crítica adotada por seus realizadores e as transformações operadas, principalmente a (re)configuração do jogo da troca dos parceiros, visto que a versão moderna amplia o âmbito da formação dos pares ao contemplar ambas as possibilidades, hetero e homossexuais.

A peça de Shakespeare tornou-se um pré-texto (ou pretexto) para (re)negociações críticas e ideológicas em torno da questão da identidade de gênero. Como Shakespeare, através da inversão de papéis sexuais e de gênero, e por meio de representações de situações grotescas acrescidas de elementos de carnavalização bakhtiniana, a versão fílmica rompe com os estereótipos e, ao mesmo tempo, questiona e contesta idéias convencionais aceitas como verdades universais. Vale lembrar que no *Sonho shakespeariano*, já se configuram várias inversões de papéis sexuais e de gênero: Helena toma a iniciativa e persegue Demétrio, e, para conseguir a posse do menino indiano, Oberon se vinga e faz Titânia se relacionar sexualmente com Bottom metamorfoseado em asno. O mito, como raiz e origem do gênero dramático ocidental, tem parentesco com o conceito de arquitrópo de Gérard Genette (2005, p. 217), configurado como um modelo ideal aberto a variações. Sabe-se que a mitologia grega não era canônica e que não havia um registro único do mito, autorizado ou oficial, mas uma rede intertextual com inúmeras variantes, advindas da tradição oral, que passou a conviver com a escrita a partir do século VI a. C. É importante lembrar, como ensina Claude Lévi-Strauss (1955, p. 437), que “um mito vive em variantes e nelas se contém”, ou seja, um mito deve ser definido pelo conjunto de todas as suas versões, sendo estas complementares ao invés de antagônicas. As inúmeras releituras e transcrições dos textos de Shakespeare, em diferentes mídias, linguagens e paisagens, são palimpsestos que dialogam com o rico tecido semiótico-cultural sedimentado em torno da obra do dramaturgo: Shakespeare atingiu estatuto mítico em função das múltiplas textualidades que, assim como os mitos gregos, formam um agregado constituído pela soma das diferentes variáveis.

## **Referências bibliográficas**

- [1] *A Midsummer Night's Dream*. UK/Spain, 1984. 85 minutos. Dir. Celestino Coronado.
- [2] BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- [3] BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- [4] BROOKS, Harold E. (ed.). Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. The Arden Shakespeare. Second Series. London: Thomson Learning, 2003, p. xxi-cxliii.
- [5] BURT, Richard. *Unspeakable Shaxxpeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- [6] CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- [7] CARTELLI, Thomas; ROWE, Katherine. *New Wave Shakespeare on Screen*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- [8] CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: introdução crítica.”. In: *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Helena Carvalhão Buescu; João Duarte Ferreira; Manuel Gusmão (orgs.). Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-62.
- [9] ELIOT, T. S. “Tradição e o Talento Individual”. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- [10] GUNERATNE, Anthony R. “The Politics of Adapting Shakespeare”. In: *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Diana E. Henderson (ed.). Oxford: Blackwell, 2006, p. 31-53.
- [11] HUNT, Albert; REEVES, Geoffrey. *Peter Brook*. (Directors in Perspective). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- [12] HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.
- [13] JAKOBSON, Roman. “Aspectos Lingüísticos da Tradução”. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 63-72.



- [14] KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad, Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- [15] LÉVI-STRAUSS, Claude. “The Structural Study of Myth”. *Journal of American Folklore*, v. 68, nº 270, 1955, p. 428-444.
- [16] MAROVITZ, Charles. *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan, 1991.
- [17] MARSDEN, Jean I. (ed.). *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of the Works and the Myth*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- [18] O’SHEA, José Roberto. “Performance e inserção cultural: *Antony and Cleopatra* e *Cimbeline, King of Britain* em português”. In: *Palco, tela e página*. Anelise R. Corseuil e John Caughie (orgs.). Florianópolis: Editora Insular, 2000, p. 43-60.
- [19] ORGEL, Stephen. “What is a text?” In: *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*. David Kastan e Peter Stallibras (eds.). New York & London: Routledge, 1991, p. 83-87.
- [20] OVÍDIO. “A História de Eco e Narciso.” In: *Metamorfoses*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. Santana: Madras Editora, 2003, p. 61-65.
- [21] PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento das culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- [22] PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- [23] ROTHWELL, Kenneth S. *A History of Shakespeare on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- [24] SINGH, Jyotsna. “The Postcolonial/Postmodern Shakespeare”. In: *Shakespeare: World Views*. Heather Kerr et alii (eds.). Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1996, p. 29-43.
- [25] UBERSFELD, Anne. “A representação dos clássicos: reescritura ou museu?”. Trad. Fátima Saadi. In: *Folhetim*, nº 13, abr./jun. 2002, p. 08-37.

---

## **Autor**

<sup>1</sup> **Anna STEGH CAMATI, Profa. Dra.**

Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE/PR)

Este texto é o resultado parcial da pesquisa, realizada na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), durante meu estágio pós-doutoral (de 01.08.2007 a 31.07.2008), financiado pelo CNPQ (de fevereiro a julho de 2008).

[anniesc@bol.com.br](mailto:anniesc@bol.com.br)