

SHAKESPEARE EM ATMOSFERA DE CABARÉ: FUSÃO DE MÍDIAS E LINGUAGENS EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*

Anna Stegh Camati (UNIANDRADE – Curitiba PR)¹

“Bless thee, Bottom, bless thee! Thou art translated.”
William Shakespeare *A Midsummer Night’s Dream* Act III Scene I

RESUMO: Este ensaio objetiva investigar o processo criativo da adaptação brasileira de *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare, um espetáculo levado à cena pelo grupo teatral Cia. Rústica, em 2005, idealizado e dirigido pela encenadora gaúcha Patrícia Fagundes. Com o intuito de guardar distância das abordagens museológicas, esta versão cênica subverte os protocolos tradicionais ao aliar as estéticas do teatro, dança e música, valendo-se, ainda, da mistura e fusão de linguagens de meios da cultura popular como o circo, o cabaré, os musicais, os ritos carnavalescos, entre outros. Pretende-se mostrar que a hibridação efetuada entre meios, linguagens e suportes compõe uma sintaxe integrada que enriquece a proposta espetacular, na medida em que revitaliza e renova a dramaturgia de Shakespeare no processo de re-inserção do bardo no âmbito da cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare; estudos interartes; intermedialidade; hibridização.

Ao assumir o desgaste das convenções das formas artísticas em geral, a contemporaneidade se empenha na busca de uma solução revolucionária de renovação através de processos de hibridização² cada vez mais complexos, que oferecem novas possibilidades, estendendo o alcance da crítica e multiplicando leituras. No que tange ao teatro, os encenadores contemporâneos, procuram romper com os preceitos da estética tradicional, optando por interfaces e cruzamentos cada vez mais inusitados, misturando linguagens e meios para compor “um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada” (SANTAELLA, 2003, p.135).

Diversos críticos discutem a problemática da atualização dos clássicos na cena contemporânea (FORTIER, 1999; HALIO, 2003; SANDERS, 2006; HUTCHEON, 2006). A questão da contemporaneidade de um texto dramático se relaciona não somente à historicidade da obra, um contingente polívoco, enriquecido por uma complexa rede de intertextos acumulados através dos séculos (UBERSFELD, 2002, p. 09-37), mas também às novas formas e enfoques de produção desenvolvidos (FORTIER, 1999, p. 97). Para atingir seus propósitos críticos, as transposições cênicas de textos clássicos deverão incorporar uma temática e linguagens em sintonia com o mundo em que estão inseridos, uma vez que sua função é promover uma reflexão crítica sobre os problemas e inquietações da época atual. A esse respeito, em um artigo intitulado “A representação dos clássicos: reescritura ou museu”, Anne Ubersfeld, a pioneira dos estudos teatrais franceses argumenta que

¹ Anna Stegh Camati – Doutorado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE – PR). Mestrado em Teoria Literária anniesc@bol.com.br

² Entre as produções artísticas, o teatro e a ópera sempre foram meios híbridos por sua própria natureza, devido ao seu potencial de abarcar em seu bojo as linguagens e especificidades de outras artes, entre elas a música, dança, escultura, pintura e arquitetura. Na antiga Grécia, por exemplo, os componentes do coro cantavam e dançavam, proporcionando, além de comentários à ação, um belo espetáculo visual.

Ler hoje é *des-ler* o que foi lido ontem – não que essa leitura se tenha tornado “falsa”, mas é que não serve mais *para nós*. O avanço das ciências humanas nos permite compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositária de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, - mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação. Por esse viés a relatividade histórica das leituras se impõe ao pensamento. (UBERSFELD, 2002, p. 12)

Considerando a crescente prática da tradução intersemiótica e cultural dos textos clássicos na contemporaneidade (DINIZ, 1999; O’SHEA, 2003), objetivamos mostrar como esta passagem envolve operações que pressupõe a criação. Não se trata apenas da busca de equivalências de um sistema semiótico para o outro, mas da apropriação de linguagens de outros meios e suportes (mistura e fusão de mídias) que irão contribuir para a ressignificação da mensagem em diversos níveis (UBERSFELD, 2002; PAVIS, 2003; CLÜVER, 2005).

As traduções/adaptações/apropriações das peças de Shakespeare compõem-se em um rico tecido semiótico-cultural que confere aos textos do bardo uma sobrevida, que eles nunca teriam alcançado sem estas inúmeras variantes (HUTCHEON, 2006, p. 176). Este procedimento de retextualização e recontextualização como estratégia de construtividade textual e composição cênica (AEBISCHER et al., 2003, p. 04) já era conhecido de Shakespeare: o bardo desenvolveu uma modalidade de escrita palimpséstica ao empenhar-se na ressignificação dos textos-fonte por ele apropriados, possibilitando a leitura do antigo sob o novo (GENETTE, 2003, p. 06). Shakespeare não é somente o autor mais adaptado de todos os tempos, como também é um dos mais notáveis adaptadores, sendo que o seu gênio se revela também na adaptação das fontes.

A fluidez e a pluralidade dos textos shakespearianos³ já nos oferecem indícios de que o critério da fidelidade torna-se problemático em relação às recriações de seus escritos. Nestes termos, as diferentes traduções textuais ou picturais e/ou as múltiplas adaptações cênicas, fílmicas, musicais e operísticas de *Sonho de uma Noite de Verão* podem ser consideradas como “novos textos” ou palimpsestos. São complexos hipertextos, tão válidos quanto o texto de origem, que dialogam com as múltiplas textualidades shakespearianas em diferentes mídias, linguagens e paisagens.

Estas e outras considerações críticas, que são objeto de reflexão na atualidade, parecem ter norteado a estética de criação teatral da adaptação de Patrícia Fagundes de *Sonho de uma Noite de Verão*, o segundo espetáculo shakespeariano levado à cena pelo grupo teatral Cia. Rústica em 2006. A proposta do grupo, que busca unir a reflexão e o entretenimento, é

³ Apesar de que ainda hoje muitas adaptações cênicas da obra de Shakespeare continuam a ser analisadas e julgadas a partir da proximidade ou afastamento de seus escritos, vale lembrar que é impossível falar de um texto “autorizado” ou “oficial” em relação ao bardo, visto que existem não somente diversas versões in quarto e in folio³ de uma mesma peça, mas também uma grande variedade de edições híbridas posteriores que apresentam diferenças substanciais entre si. Stephen Orgel, 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 (ORGEL, 1991, p. 83-87). *Sonho de uma Noite de Verão*, por exemplo, foi publicada pela primeira vez em 1600, numa edição conhecida como Q1 (Quarto 1). A próxima edição, conhecida como Q2 (Quarto 2), foi publicada em 1619, uma re-edição do Q1 com algumas corruptelas. A edição do Q1 também serviu de base para o 1º Folio, publicado em 1623, com diversas rubricas acrescidas. O Q1 tem servido de base para muitas edições modernas, no entanto, o Folio é favorecido no que diz respeito às rubricas (BROOKS, 2003, p. xxi-xxxiv). Outrossim, vale lembrar que todas as artes, a música, pintura, escultura, fotografia, desenho, cinema, literatura, etc., podem ser pensadas em termos de textos passíveis de serem lidos. (CLÜVER, 2001, p. 351)

investigar abordagens contemporâneas para as peças de Shakespeare, aproximando o bardo do espectador de hoje.

Com o intuito de guardar distância das abordagens museológicas, a versão cênica da Cia. Rústica subverteu os protocolos tradicionais ao aliar as estéticas do teatro, dança e música, valendo-se, ainda, da mistura e fusão de linguagens de meios da cultura popular como o circo, o cabaré, os musicais, os ritos carnavalescos, entre outros. Pretende-se mostrar que a hibridação efetuada entre meios, linguagens e suportes compõe uma sintaxe integrada que enriquece a proposta espetacular, na medida em que revitaliza e renova a dramaturgia de Shakespeare no processo de re-inserção do bardo no âmbito da cultura popular.

Ao realizar a passagem da linguagem escrita para o palco, a encenadora e os realizadores do espetáculo souberam explorar as potencialidades textuais e cênicas da comédia shakespeariana, que está longe de perder seu prazo de validade. Segundo Walter Benjamin (1970), a fluidez histórica de um bom texto está vinculada à sua traduzibilidade, sendo que esta se situa entre as linhas, oferecendo, assim, ao tradutor/ adaptador possibilidades múltiplas de retextualização e/ou transposição em novas mídias e para novas audiências, sejam essas práticas intra ou interculturais.

A decisão de Patrícia Fagundes de ambientar a peça em um cabaré e de escolher a linguagem dos musicais para traduzir as ações, estados, sensações, idéias ou imagens da inventiva trama de Shakespeare não poderia ser mais acertada. Seria impossível encontrar um texto mais apropriado do que *Sonho de uma Noite de Verão* para ser apresentado em atmosfera de cabaré, uma vez os *nightclubs*, tal qual a floresta de Arden em época festiva também evocam “o mistério da noite, onde as convenções sociais são relaxadas, as fantasias estimuladas, e tudo pode acontecer.” Segundo depoimentos registrados no *site* da Cia. Rústica, o texto espetacular privilegiou a mistura de mídias e as estratégias intermediais:

Bebemos no imaginário noturno do século XX, nos circos antigos e novos, nos *cabarets* da década de 20 e 30, na embriaguez dos *nightclubs*, na liberdade efêmera dos carnavais, nos musicais antigos. Um caleidoscópio de imagens e sensações que propõe uma leitura contemporânea para essa comédia de amor, que também é aventura, fantasia e farsa.⁴

Sonho de uma Noite de Verão é um texto que celebra a vida, o amor e a imaginação. À maneira do diálogo socrático, os quatro enredos entrelaçados da trama shakespeariana dramatizam a pluralidade das formas de amor, tais como a paixão, o erotismo, o desejo, a empolgação, os desvarios e as crueldades de nossos envolvimento emocionais e sexuais e, ainda, o amor dos artesãos à arte da encenação teatral. Incontestavelmente, essa fragmentação, descontinuidade e alternância da tessitura narrativa se assemelha aos espetáculos de variedades apresentados nos cabarés. Patrícia Fagundes soube explorar com propriedade essa especificidade do texto, principalmente no tocante ao que a cena pode oferecer em termos sensoriais, tanto visuais e sonoros. O espetáculo pode ser visto como uma sucessão de esquetes intercalados por números musicais de canto e dança, que podem ser considerados intradieéticos, uma vez que pertencem ao universo do ambiente de cabaré, sendo executados pelos atores-personagens, que se tornam atores-espectadores sempre que não estão em cena, e que ocupam seus lugares em mesas e cadeiras estrategicamente dispostas em volta da área de jogo, onde também atuam como músicos, executando ao vivo a trilha sonora, especialmente composta para o espetáculo.

⁴ Disponível em: <http://www.ciarustica.ato.br/sonho/index.html> Acesso em: 08.07.2007.

A moldura do cabaré acrescida ao texto espetacular, torna-se uma metáfora que condensa os elementos chave do universo shakespeariano no *Sonho*, uma vez que o cabaré é um lugar semelhante à floresta encantada onde toda sorte de jogos e confusões amorosas acontecem, tais como trocas de casais, equívocos, rejeições e vinganças: um lugar escuro, esfumaçado e misterioso, onde predomina a licenciosidade, o lúdico e o onírico. Aos motes renascentistas “o mundo é um palco” e “a vida é sonho”, poderíamos acrescentar “a vida é um cabaré”, um fragmento de uma famosa canção que a cantora de cabaré, Sally Bowles, interpreta no filme musical, dirigido por Bob Fosse, intitulado *Cabaré*.

Por outro lado, as linguagens dos musicais que a encenadora gaúcha incorpora em seu espetáculo também são perfeitamente adequadas à sua proposta de reproduzir o clima festivo implícito na peça de Shakespeare. O enredo dos artesãos, por exemplo, possui as mesmas características meta-dramáticas e de espelhamento presentes no gênero chamado *backstage musical* (musical ambientado nos bastidores). Como exemplos, poderíamos citar *A Chorus Line*, que remete às convenções do musical e ao processo de montagem, ou *Follies*, que narra a história do musical. Na peça de Shakespeare, situações análogas acontecem no enredo dos rústicos artesãos que discutem os meios de produção e as convenções dramáticas durante o processo de ensaios e montagem da peça “Breve Cena de Tédio Sobre Píramo e Tisbe, Seu Amor: Tragédia Alegre”. Os diálogos travados entre eles remetem ao contexto e à tradição teatral da época em que Shakespeare viveu e escreveu.

O teatro musical, assim como o cabaré, é uma forma de entretenimento popular, que integra elementos díspares; as falas ou o diálogo, a música, as canções e a dança são amalgamados em um todo harmonioso pela engenhosidade da equipe de criação. A mistura e/ou fusão desses elementos constitui-se em um desafio, uma vez que a sua realização depende de um número muito grande de criadores, entre eles o encenador ou diretor, os músicos, os letristas, os coreógrafos, figurinistas, etc. No teatro musicado, os números musicais e coreográficos, além de representarem momentos líricos, que propiciam prazer estético, também suspendem a ação de tempos em tempos com intencionalidades diversas. As canções são inseridas em momentos chave e cumprem várias funções, entre elas: criar atmosfera, expressar sentimentos e pensamentos das personagens, fazer progredir a ação, assinalar uma reviravolta na ação ou uma mudança de perspectiva, entre outras (McMILLIN, 2006, p. 01-30).

Na montagem do *Sonho* de Patrícia Fagundes, a recriação do cenário de um cabaré, cuja área de jogo também é uma pista de dança, remete, em linhas gerais, ao palco shakespeariano, uma vez trata-se de um tablado completamente vazio. O espaço principal, que faz as vezes do palco avental do teatro elisabetano, é uma semi-arena, de apenas três lados demarcada pela ribalta, bem próxima do público. Há uma plataforma elevada ao fundo que poderíamos equacionar ao palco superior, com três escadas de acesso, duas pequenas nas laterais e uma maior na frente. Há também um acesso para a semi-arena na frente, entre a área de jogo e o público. Do lado direito da semi-arena avistam-se diversos instrumentos musicais (um piano, um acordeon, um violão e artefatos de percussão) que são usados pelos atores quando não atuam e estão fora de cena, e do lado esquerdo, diversas cadeiras e mesinhas. Esta estratégia denominada de re-mídiação, em que o meio emergente – a ambientação do cabaré – é estruturado de acordo com as convenções do meio de origem – o palco elisabetano – é recorrente em adaptações cênicas e fílmicas. Na montagem da Cia. Rústica, a releitura do palco elisabetano em cabaré e a interpolação das linguagens do teatro musical refletem um imaginário cultural diferente decorrente da transposição espaço-temporal (CARTELLI & ROWE, 2007, p. 30).

Enquanto o público adentra o teatro e toma seus lugares, os atores dos quatro enredos entrelaçados se misturam e dançam aos pares, no escurinho, o tango *La Cumparsita*, como é praxe nas casas noturnas. Após o terceiro sinal, ao som do acordeon e do violão, um breve prólogo, adicionado ao texto de Shakespeare, composto de trechos adaptados das peças *Hamlet* e *A Tempestade*, entrecortado com palavras-chave que remetem à temática da peça, é pronunciado por um dos atores, enquanto o elenco assume suas marcações no espaço cênico: “Florestas escuras. Somos feitos da mesma matéria dos sonhos. Realidades de coisas que não existem. Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia. Arriscar em florestas escuras. Arriscar. Amores e aventuras. Fabricamos fantasias” (T2, p. 01).⁵ A transmutação da ambientação, de floresta em cabaré, deixa evidente que as referências às florestas escuras não são lugares assinalados em mapas, porém espaços da mente, onde os sonhos são fabricados, e onde criamos a imagem das pessoas que amamos como gostaríamos que elas fossem. São os espaços onde as ilusões são engendradas. A palavra chave, marcada através da repetição, é arriscar. Valerá a pena seguirmos os nossos sonhos, fantasias e ilusões? Valerá a pena nós nos arriscarmos, seguindo o exemplo de Profundo? O prólogo é um convite à celebração e nos coloca na posição de participantes do sonho e da fantasia.

Depois do prólogo, para intensificar a atmosfera de erotismo e romance, o elenco executa a canção popular brasileira de Dolores Duran *A Noite do meu Bem* – eles cantam, tocam violão e instrumentos de percussão, além de dançarem aos pares uma coreografia com passos de bolero. Em seguida, como no teatro de variedades, a ação da peça, fragmentada em diversos esquetes, se inicia. Várias vezes o andamento das cenas é interrompido com a interpolação de números musicais e danças, sendo que os próprios atores executam a trilha sonora, cantam e dançam ao som de diversos ritmos, principalmente tango, bolero, jazz, *passo doble*, salsa e bossa nova. Esses momentos são bem demarcados com mudança de atitude por parte dos atores e com efeitos especiais de luz: o clima festivo que se instala por conta da dinâmica dos atores e da proximidade do público torna-se um expediente recorrente ao longo do espetáculo. Cumpre ressaltar, no entanto, que as letras das músicas geralmente também desempenham uma função narrativa: expressam sentimentos e/ou pensamentos e fazem progredir a ação.

A primeira seqüência de esquetes é constituída pelo enredo dos nobres, com as cenas em que Egeu reclama seu direito de pai, invocando a lei de Atenas, e Lisandro dialoga com Hérnia sobre as dificuldades que os amantes sempre tenderam a enfrentar. Logo após a saída de Lisandro, a entrada de Helena é pontuada por trilha sonora, e seguida pelas falas entre ela e Hérnia transformadas em um número musical em ritmo de bossa nova. Este diálogo musicado entre as heroínas, um dueto em forma de recitativo em termos operísticos, cumpre a função narrativa de fazer a ação progredir. Em seguida, com a saída de Hérnia, o solilóquio de Helena sobre as armadilhas do amor é transcriado em forma de ária, um número musical solo em arranjo de *blues*. Durante sua *performance*, à maneira das cantoras de cabaré, Helena provocadoramente flerta com vários espectadores no jogo cênico que executa:

Ah o amor
Dá beleza e dignidade
Às coisas sem nenhuma qualidade
O amor não vê com os olhos, mas com a mente
Por isso cupido é alado, cego e tão potente.

⁵ A própria encenadora, Patrícia Fagundes, realizou a tradução/adaptação do texto *Sonho de uma Noite de Verão* de Shakespeare para o palco. Empregarei a notação T1 para tradução/adaptação, e T2 para o roteiro cênico adaptado, seguidos do número das páginas.

O amor não tem bom gosto nem razão
 Essa coisa louca que se chama paixão
 Dizem que o amor é uma criança
 Não sabe escolher mas cai na dança, cai na dança
 Como um menino mente
 Às vezes o amor engana a gente. (T2, p. 05)

A primeira cena dos artesãos, na qual acontece a distribuição dos papéis da peça que eles pretendem ensaiar e apresentar, é demarcada por uma mudança de tom. Eles entram dançando e cantando uma canção que não existe em Shakespeare, à maneira dos musicais da Broadway. Na segunda vez que eles entram em cena, eles cantam a mesma canção em ritmo mais lento:

Nós somos os artistas
 E as luzes das ribaltas
 Nos esperam, nos esperam, nos esperam... (T2, p. 05)

A entrada de Puck, protagonizado por uma mulher na montagem de Fagundes, também é acompanhada por trilha sonora especial marcada por ritmos de percussão. A atriz faz uma *performance* de movimentos sensuais e ritualísticos antes de anunciar Oberon que entra ao som de palmas e percussão alucinante sugerindo um ritual. A entrada de Titânia, por sua vez, remete à entrada da atriz-protagonista dos musicais da Broadway ou dos *shows* dos teatros de revista, descendo triunfalmente as escadarias, acompanhada de seu séqüito masculino, os elfos ou fadas. Na cena da discussão entre o rei e a rainha das fadas predomina a sensualidade e a teatralidade ritualística que pontua o conflito entre o casal. Parte do texto de Shakespeare é traduzido em música e letra de um tango que expressa a desarmonia ao nível cósmico decorrente das brigas entre o casal de seres elementais da floresta:

Titânia: E os ventos chamando sem resposta,
 Bateram em nossa porta
 E nem bom dia lhes demos
 E foram vingar seus humores
 Roubando os vapores da terra e do mar
 Oberon: Os rios orgulhosos transbordaram
 As estações mudaram
 Causando fome e dor
 Amores se acabando em ciúmes
 As flores sem perfume
 Promessas sem valor
 Titânia, Oberon e fados: Noites sem música
 Tão tristes as noites assim
 E agora os jardins cheios de lama
 Casais partindo a cama
 Por culpa de nós dois. (T2, p. 08)

O refrão da canção entoada por todos contém uma citação aos cenários “cheios de lama” de montagens famosas, tais como as de Peter Hall (1959) e Robert Lepage (1992). Esses encenadores rejeitaram o exotismo e a exuberância da ambientação florestal realisticamente plasmada e a atmosfera romantizada dos contos de fadas, para privilegiar o lado mais escuro do *Sonho*, de alto teor erótico.

Em uma interpolação em forma de aparte, Oberon informa o público que possui poderes mágicos para se tornar invisível e que, assim, pode assumir a posição de *voyeur* sem ser visto. Os elfos/fadas, por sua vez, dançam e cantam uma canção em alto volume para embalar o sono de sua rainha ao ritmo de jazz:

Fadas – Lá la la la la laaaa
 Corram serpentes de línguas dobradas
 Fujam aranhas de patas peludas
 Sumam besouros sapos nojentos
 Para que durma nossa rainha...
 Cantamos essa doce canção
 Lá lá lá lá lá lá lá laaaaá
 Dorme Titânia sono profundo
 Fora feitiço
 Dorme em paz
 Cantamos essa doce canção
 Enquanto dorme nossa rainhaaaaa....
 Lá lá lá lá lá lá lá laaaaá

Quando Profundo é transformado em asno, ele canta uma canção do folclore brasileiro “O cravo brigou com a rosa”, que remete à novela da TV Globo “O cravo e a rosa”, uma adaptação televisiva de *A Megera Domada* de Shakespeare. Depois de acordar de seu sonho idílico, o tecelão se emociona a tal ponto que tende a embaralhar todos os sentidos na tentativa de comunicar a sua experiência, que para ele é inusitada e maravilhosa:

Eu tive a mais fantástica das visões. Eu tive um sonho, e nenhum homem pode dizer que sonho foi. Seria homem mas um asno se tentasse explicar esse sonho. Parecia que eu era - nenhum homem pode dizer o que. Parecia que eu era – e parecia que eu tinha – mas um homem é um palhaço se quiser explicar o que eu tinha. O olho do homem não escutou, o ouvido do homem não viu, as mãos do homem não são capazes de provar, a língua de entender, o coração de contar, que sonho foi o meu. Vou mandar Pedro Sarrafo escrever uma balada desse sonho: vai se chamar “O Sonho de Profundo”, porque não tem fundo, e eu vou cantar no final de uma peça, na frente do Duque. Talvez, pra ficar mais bonito, eu cante na hora da morte dela. (T2, p. 25)

Nos diálogos do núcleo narrativo dos amantes o tom é exagerado e exacerbado. O tango é o ritmo escolhido para a discussão entre eles no período da troca de pares, para sublinhar o ridículo das situações.

Na parte final, Teseu e Hipólita convidam o público da platéia para assistirem a montagem dos artesãos, sentando-se junto ao mesmo. Na encenação da peça-dentro-da-peça, os atores-personagens parodiam as atitudes dos agora atores-espectadores. Píramo imita Lisandro, cantando para Hérnia. Tisbe assume a pose de Titânia, descendo as escadarias como se fosse a atriz-protagonista de um musical da Broadway e, quando percebe que Píramo está morto, imita a expressão facial e linguagem corporal de Helena, arrancando gargalhadas da platéia.

Depois da apresentação dos artesãos, o elenco canta uma canção, à guisa de epílogo final, composta por Fagundes e Delacroix, na qual a fala de Profundo, ao acordar de seu sonho, é adaptada e rearticulada, enriquecida com inserções de outros trechos da peça de Shakespeare, como por exemplo a fala do Duque, que ao ouvir as estranhas histórias contadas pelos amantes, faz um discurso sobre a imaginação:

Eu hoje tive a mais fantástica visão
 Eu tive um sonho que ninguém pode explicar
 As mãos não são capazes de escutar
 A língua não pode entender
 O olho não pode explicar
 Parecia que eu era
 Já não sei o que eu tinha
 Há mais coisas entre o céu e a terra
 Do que sonha a nossa vã filosofia
 O louco o poeta e o amante
 São feitos de imaginação
 E o sonho renasce a cada instante
 E assim termina a nossa canção... (T2, p. 01)

A montagem do *Sonho* de Patrícia Fagundes não é apenas uma nova leitura ou visão particular, porém uma nova síntese da vasta tradição crítica, teatral, fílmica e iconográfica a respeito da obra do bardo. A encenadora preservou as qualidades líricas, lúdicas e oníricas do texto de Shakespeare e, ao mesmo tempo, trabalhou com a dinâmica cultural da adaptação: os meios da cultura popular como o cabaré e o teatro musical que incorporou e usou como suporte e estratégia de criação, evocam uma série de referências que não pertencem à era elisabetana, mas remetem ao imaginário cultural do século XX.

A concepção cênica da diretora gaúcha pode ser relacionada ao conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner, uma proposta que foi revalorizada recentemente com o renovado interesse nos estudos interartes. A perfeita integração entre as diversas linguagens emprestadas de diferentes meios e suportes e as soluções cênicas idealizadas por Fagundes e a equipe de criadores, foram responsáveis pelo sucesso de pública e crítica da adaptação cênica. Afinada com as tendências estéticas contemporâneas, a encenadora criou um espetáculo que atua não somente na interface com o cabaré, mas também na confluência com o canto, dança, música e pantomima.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AEBISCHER, Pascale; ESCHE, Edward J.; WHEALE, Nigel (eds.). **Remaking Shakespeare: performance across media, genres and cultures**. Nw York: Palgrave Macmillan, 2003.

BENJAMIN, Walter. **The Task of the Translator**. In: *Illuminations*. London: Jonathan Cape, 1970.

BROOKS, Harold. F. (ed.). **A Midsummer Night's Dream**. The Arden Shakespeare. London: Thomson Learning, 2003.

CARTELLI, Thomas & ROWE, Katherine. **New Wave Shakespeare on Screen**. Cambridge: Polity Press, 2007.

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: conceitos, termos objetivos. In: **Literatura e Sociedade 2**: Revista de teoria literária e literatura comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-55.

_____. Estudos Interartes: introdução crítica. Trad. do inglês de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; Gusmão, Manuel (orgs.). **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-62.

_____. On Intersemiotic Transposition. In: **Poetics Today**, v. 10, nº 01, Spring 1989. p. 55-90.

DINIZ, Thaïs F.N. O conceito de tradução. In: _____. **Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. p. 25-58.

FAGUNDES, Patrícia. Roteiro cênico adaptado de *Sonho de uma Noite de Verão*. 2005. (Cópia xérox).

FAGUNDES, Patrícia. Tradução e adaptação de *Sonho de uma Noite de Verão*. 2005. (Cópia xérox).

FORTIER, Mark. **Theory/Theatre: an introduction**. London: Routledge, 1999.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães & Maria Antônia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letra Vernáculas*. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005. 99 p.

HALIO, Jay L. **Shakespeare in Performance: A Midsummer Night's Dream**. Manchester University Press, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1979.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006.

McMILLIN, Scott. **The Musical as Drama**. Princeton: Princeton University Press, 2006.

ORGEL, Stephen. What is a text? In: KASTAN, David S. & STALLYBRASS, Peter (eds.). **Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama**. New York & London: Routledge, 1991. p. 83-87.

O'SHEA, José Roberto. Impossibilidades e Possibilidades: Análise da Performance Dramática. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita et al. (orgs.). **Performance: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

_____. Performance e Inserção Cultural: *Anthony and Cleópatra* e *Cymbeline, King of Britain* em Português. In: SHAKESPEARE, William. **Cimbeline, Rei da Britânia**. Tradução e notas, José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 29-43.

PAVIS, Patrice. **Análise dos Espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. London: Routledge, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. **Folhetim**, nº 13, Abr-Jun 2002. p. 09-37.

