

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO NO CINEMA: TRAVESSIAS E TRANSAÇÕES INTERMIDIÁTICAS

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM ON SCREEN: INTERMEDIAL TRANSITS AND TRANSACTIONS

*Anna Stegh Camati**

RESUMO: Para descrever as relações dialógicas entre mídias diversas, o discurso teórico pós-estruturalista apropriou-se do conceito de intermedialidade que substitui e inclui os termos *adaptação* e *tradução intersemiótica*. Partindo da premissa de que todo processo tradutório pressupõe procedimentos como a mediação, interpretação e representação, este ensaio discute duas adaptações filmicas de *Sonho de uma noite de verão*, objetivando explorar as transações intermidiáticas que geram mudanças de significado na travessia do texto shakespeariano para a grande tela.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, intermedialidade, intertextualidade, adaptação.

ABSTRACT: To describe the dialogical relations among different media, poststructuralist discourse has appropriated the concept of intermediality, which substitutes and includes the terms adaptation and intersemiotic translation. Starting from the premise that every translation process involves acts of mediation, interpretation and representation, this essay discusses two film adaptations of *A Midsummer Night's Dream*, mainly in relation to the intermedial transactions that generate shifts of meaning in the transposition of the Shakespearean text to the big screen.

KEYWORDS: Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, intermediality, intertextuality, adaptation.

* Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da UNANDRADE-PR. Doutora pela USP, com pós-doutorado (UFSC). Pesquisa sobre dramaturgia e teatro. Este texto é o resultado parcial da minha pesquisa, realizada na Universidade Federal de Florianópolis (UFSC), durante meu estágio pós-doutoral (de 01.08.2007 a 31.07.2008), parcialmente financiado pelo CNPq (de fevereiro a julho de 2008). anniesc@bol.com.br.

INTRODUÇÃO

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 emocional e sexual e, ainda, o amor dos artesãos pela arte da encenação teatral. É uma das comédias de maior apelo popular de Shakespeare que agrada igualmente a adultos e crianças. Ao longo dos séculos, esta obra foi inúmeras vezes levada à cena, apropriada, adaptada e reinventada nas mais diversas textualidades, mídias¹ e culturas, privilegiando certos aspectos e/ou omitindo e minimizando outros.

Para descrever as relações dialógicas entre as diferentes mídias, o discurso teórico/crítico da contemporaneidade apropriou-se do conceito de intermedialidade, que substitui e inclui os termos *adaptação* e *tradução intersemiótica* (SISLEY, 2007: 37). No trânsito intermediário do texto dramático para outras mídias, a equipe de criação enfrenta uma série

¹ De acordo com Claus Clüver (2001: 338), com a ascensão da semiótica, todas as artes e mídias, consideradas sistemas de signos, podem ser pensadas como textos passíveis de serem lidos. Assim, “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.

de desafios relacionados com a procura de linguagens em sintonia com a época atual, visto que uma nova criação deve promover uma reflexão crítica sobre os problemas e inquietações da contemporaneidade. Além disso, a encarnação de um texto em um outro sistema semiótico sempre encontra barreiras por parte dos novos suportes, visto que eles são regidos por linguagens e códigos diferenciados:

Qualquer mídia expressiva e, especialmente, uma mídia expressiva artística deve, então, ser moldada tendo em mente a resistência oferecida pela materialidade do meio de expressão escolhido. Por isso, o momento da expressão é um encontro quase físico, uma luta corpo a corpo. No entanto, uma resistência não constitui um limite, porque a resistência também se configura em fonte e, até mesmo, em condição da criatividade. (GAUDREAU; MARION, 2008: 60)²

As dificuldades que se apresentam em qualquer processo de tradução, intersemiótica ou não, também se configuram na transposição de um texto dramático para o cinema. A peça de Shakespeare, na qual se mesclam múltiplos gêneros e linguagens, além de elementos díspares da alta cultura e da cultura popular, já é um produto essencialmente híbrido, cuja força reside na interseção dos antigos polos dualistas, que hoje são vistos como permeáveis e interpenetráveis. Essa hibridização atinge um grau de complexidade ainda maior no processo da adaptação para o cinema que promove um encontro entre a dramaturgia de Shakespeare, as linguagens fílmicas do contemporâneo e o imaginário cultural de hoje.

Partindo dessas premissas, objetiva-se desenvolver uma reflexão a respeito dos processos criativos e transações intermediáticas que nortearam as produções fílmicas de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, realizadas em 1935 e 1984, nas quais signos complexos de diversos gêneros e mídias se mesclam e fundem. Trata-se de produções artísticas híbridas que estabelecem diálogos intermediáticos com a música, o teatro, a dança, a pantomima, o teatro musical, a ópera e a pintura. A primeira, com direção de Max Reinhardt e William Dieterle, é uma versão pictural e semioperística, e a segunda, dirigida por Celestino Coronado, é uma tradução fílmica de uma adaptação cênica idealizada por Lindsay Kemp. Ambas as produções se destacaram pela ousadia em termos de concepção, envolvendo transformações radicais em relação ao texto do bardo.

² Todas as traduções de citações em língua estrangeira são minhas.

1. TRAVESSIAS: ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INTERMIDIALIDADE

Um texto clássico é um contingente polívoco enriquecido por uma complexa rede de intertextos acumulados através dos séculos (HUTCHEON, 2006: 176). A apropriação dos clássicos como material para novas criações é uma prática recorrente na contemporaneidade, e o debate em torno de como ler e adaptar os clássicos (UBERSFELD, 2002: 8-37; PAVIS, 2007: 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: 90).

O processo de adaptação fílmica era visto como unidirecional, priorizando a literatura, e a preocupação dos críticos era verificar a fidelidade do filme em relação à obra literária. A fidelidade ao texto-fonte deixou de ser critério maior de juízo crítico, uma vez que, geralmente, texto e filme estão distanciados no tempo. Além disso, após o advento das teorias da recepção, fica difícil falar em fidelidade, uma vez que para isso deveríamos pressupor uma leitura única e correta para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, ou seja, a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo em função da mudança do *Zeitgeist* e das circunstâncias.

Hoje, as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais foram suprimidas. Os limites entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia foram redefinidos e redimensionados. Houve uma mudança de enfoque nos estudos da adaptação fílmica: usa-se o critério comparativo para valorizar a linguagem fílmica, e não o contrário. A crítica avalia os filmes de acordo com o que eles se propõem a realizar, levando em conta critérios como a concepção, criação e recepção, valorizando o diálogo intertextual que se estabelece entre os dois meios.

Apesar de que ainda hoje muitas adaptações cênicas e fílmicas de Shakespeare continuam a ser analisadas e julgadas a partir do critério da

fidelidade, vale lembrar que é impossível falar de um texto autorizado ou oficial em relação à obra do bardo. Existem diversas versões de cada uma das peças,³ e 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 *urtextos* (textos-fonte), eles provavelmente seriam diferentes de todos os outros textos que conhecemos até agora (ORGEL, 1991: 83-87). 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.

A abertura, maleabilidade e plasticidade quase infinita que os textos de Shakespeare oferecem proporcionam inúmeras possibilidades criativas ao artista no percurso intermediário através do tempo e espaço. Quando um texto é transformado em roteiro cênico ou cinematográfico, o resultado é sempre uma transcrição ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte, que pressupõe 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: 33)

A identidade entre o texto de origem e o de chegada, seja ele fílmico ou outro, não é apenas impossível, mas indesejável:

³ *Sonho de uma noite de verão* 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 reedição do Q1 com algumas corruptelas. A edição do Q1 também serviu de base para o 1º Fólho, publicado em 1623, com diversas rubricas acrescentadas. O Q1 tem servido de base para muitas edições modernas, no entanto, o Fólho é favorecido no que diz respeito às rubricas (BROOKS, 2003: xxi-xxxiv).

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: 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 são as alterações efetuadas em função da mudança do tempo-espaço e do imaginário cultural: “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: 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 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.⁴

Ubersfeld (2002: 12-16) também se pronuncia a esse respeito. Afirma que uma obra clássica, inscrita no processo de comunicação, sofre modificações em três níveis diferentes – o do emissor, o da mensagem e o do receptor. A realização cênica ou filmica envolve emissores múltiplos (encenador, diretor, atores e equipe de criação), e os signos da obra em questão são filtrados de acordo com as mudanças do *Zeitgeist* e “em função da escuta atual do receptor”: ouve-se o texto em línguas diferentes concretizado em linguagens e em condições de enunciação contemporâneas. Em virtude da dupla mudança do emissor e do receptor, a mensagem também é modificada, “a partir do momento em que todo o processo de comunicação é abalado, a mensagem não poderia permanecer intacta”.

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

A travessia intermidiática, 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: 123-154; O'SHEA, 2000: 43-60).

Ao longo deste ensaio, uso o termo *adaptação* no sentido amplo, na acepção proposta por Linda Hutcheon em seu livro *A Theory of Adaptation* (2006). Nesta obra, a crítica canadense alarga o âmbito desse conceito, da mesma forma como Roman Jakobson havia procedido na primeira metade do século XX, quando elaborou uma distinção terminológica que possibilitou a ampliação do conceito de tradução, ao propor três maneiras de interpretar o signo verbal: “tradução 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: 64-65).

2. A TRANSCRIÇÃO DO SONHO, FILME SEMIOPERÍSTICO COM DIREÇÃO DE MAX REINHARDT E WILLIAM DIETERLE: INTERMIDIALIDADE E TRANSLAÇÃO PICTURAL

O cinema mudo, em seus primórdios, voltou-se para a adaptação dos clássicos, numa tentativa de elevar o estatuto da nova arte, uma vez que esta disputava soberania com a literatura, que, como já mencionamos, era sempre priorizada pelos críticos. Transpor Shakespeare para a grande tela constituiu-se em um desafio, e muitos filmes mudos da época, hoje, nos parecem ser registros de produções cênicas. Pouco a pouco, no entanto, a teatralidade do século XIX foi sendo rejeitada para dar lugar a linguagens e códigos mais compatíveis com o novo meio que incluiu a reciclagem de recursos técnicos do teatro e outras formas de diversão popular, como o circo, o cabaré e os espetáculos de variedades.

Desde o início da história do cinema duas tendências opostas despontaram no horizonte da imagem, apesar de que a mistura desses dois registros também eram uma constante: o realismo fotográfico dos irmãos Lumière e o ilusionismo de Georges Méliès, um mágico do teatro que se tornou cineasta. No início, Méliès apresentava forte influência do teatro,

porém, ele não tardou em descobrir as trucagens que poderia realizar com a sua câmera (COSTA, 2006: 18-37).

O cinema começou a explorar essas possibilidades ilusionistas e, assim, surgiram diversas películas do *Shakespeare Mudo* que misturam convenções teatrais e os truques mágicos de Méliès. Na versão de *Sonho de uma noite de verão*, de 1909, por exemplo, foram criados ambientes surreais, de sonho, através de técnicas cinematográficas sofisticadas, que transportavam imagens já consagradas no teatro para a grande tela. Estas imagens cênicas eram representações materiais de pinturas de fadas e elfos do período romântico e vitoriano que, por sua vez, eram inspiradas nas descrições ecrásticas encontradas nos textos de Shakespeare. Em inúmeras passagens narrativas que caracterizam as falas das personagens, principalmente aquelas que apresentam alusões mitológicas, a concentração de imagens sugere uma relação de analogia constitutiva do *ut pictura poesis*, ou seja, uma configuração pictural “como num quadro”. Muitos críticos argumentam que as referências ecrásticas shakespearianas são inspiradas em pintores renascentistas, principalmente na pintura mitológica de Ticiano.

A inserção do pictural nas representações das fadas na cena era uma das estratégias preferidas dos encenadores da época que objetivavam, em suas propostas, traduzir, em termos visuais, a atmosfera de sonho sugerida pela peça de Shakespeare. A representação desses elementos se caracterizava pela mediação ou transporte da imagem de um suporte para o outro: da pintura para o texto; do texto para a pintura; da pintura para a materialidade cênica; do palco para a tela e vice-versa.

Nestas transições observamos diversas instâncias de “translação transmidiática” (termo cunhado por Liliane Louvel), uma vez que toda espécie de transformações e manipulações são permitidas. No artigo “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”, a pesquisadora francesa tece considerações críticas sobre a heterogeneidade produzida no processo da passagem da imagem de um sistema semiótico para o outro:

A relação de analogia não se reduz jamais a uma relação de identidade. Estabeleçamos que uma descrição será dita ‘pictural’ quando a predominância de ‘marcadores’ da picturalidade, aquilo que faz com que a imagem seja artística, seja um artefato, seja irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, (a referência aos saberes matésico, mimésico, etc.) Pelo menos, teremos uma emulsão, jamais uma fusão total, seja um iconotexto. Haverá sempre um traço, o vestígio de um no outro. [...] Falaremos de ‘tradução’ ou, antes, de ‘translação’, como a ação de passar de um lugar a outro, de uma linguagem a

outra, de um código semiológico a outro. Tratar-se-á de observar os modos de funcionamento desta 'translação', de recuperar os traços de heterogeneidade causada pela presença de um *medium* estranho no *medium* suporte, graças a marcadores textuais. Imitando a língua do tradutólogo, poder-se-á evocar as transposições, modulações, deslocamentos, embelezamentos. (LOUVEL, 2006: 195-96)

A partir das considerações críticas discutidas acima, objetivamos desenvolver uma reflexão a respeito dos processos de transcrição e transsemiotização de *Sonho de uma noite de verão* realizados por Max Reinhardt⁵: ator, diretor teatral e empresário austríaco-judeu, cujo objetivo vitalício foi idealizar recriações da peça de Shakespeare para novos espaços e públicos.

Com o advento da sonoplastia no cinema, a música criada para o *Sonho* por Félix Mendelssohn tornou-se universal tanto na cena como na tela. Segundo Jay L. Halio (2003: 105), a fusão da pintura com a música de Félix Mendelssohn atingiu o ápice nas produções cênicas do *Sonho* de Max Reinhardt e, em codireção com William Dieterle, na versão filmica homônima, produzida em Hollywood em 1935, nos estúdios da Warner Brothers. Neste filme, quando a ação se desloca para a floresta, técnicas cinematográficas sofisticadas criam uma atmosfera de fantasia e magia. Dennis Kennedy (1994: 58-59) afirma que a abordagem visual das peças de Shakespeare se intensifica com as produções do *Sonho* de Max Reinhardt, cujas criações não somente exploravam a paisagem natural de uma maneira

⁵ Max Reinhardt (1873-1943) nasceu em Viena, onde passou os anos de sua formação trabalhando como ator em vários teatros da periferia e das províncias vizinhas durante os anos 1890. Foi contratado para temporada teatral de Salzburgo em 1893-94, onde conheceu o respeitado crítico Otto Brahm, fundador da Freie Bühne (Teatro Livre) – uma associação criada em 1889 para a livre criação e o experimentalismo que representava um fórum para a nova dramaturgia rejeitada pelo teatro comercial. Esta iniciativa incentivou outros empreendimentos na mesma direção como a criação, por Bruno Wille, da Freie Volksbühne (Cena Popular Livre) em 1890, e da Neue Freie Volksbühne (Nova Cena Popular Livre) em 1892. Brahm encaminhou Reinhardt para o Deutsches Theater (Teatro Alemão) em Berlim, cuja direção havia assumido em 1894. Este estabelecimento comercial tornou-se o baluarte do naturalismo, causando insatisfação em Reinhardt que considera o estilo naturalista um meio de negação das possibilidades expressivas no palco. Em 1933, quando se iniciaram as perseguições nazistas aos judeus, emigrou para os EUA, como fizeram tantos outros artistas e intelectuais, dentre eles, Bertolt Brecht, Thomas e Heinrich Mann (JELAVICH, 1993: 62-3).

cinematográfica, mas também transportavam a natureza – o ambiente florestal natural – para os palcos giratórios no interior dos teatros.

Ao longo de sua trajetória de experimentalismo estético, Max Reinhardt envolveu-se em uma série de projetos que o tornaram um dos mais respeitados representantes do chamado teatro de direção (*Regietheater*) na Europa. Tornou-se uma figura icônica do chamado Neues Theater (Novo Teatro) nas duas primeiras décadas do século XX, por sua habilidade de subordinar todos os elementos à concepção geral do espetáculo, e transitar entre repertórios clássicos e populares: realizava tanto montagens suntuosas e monumentais, com altos níveis de elaboração estética, como produções austeras em espaços de teatro de câmara.

Em 1901, fundou um dos mais famosos cabarés de Berlim, o Schall und Rauch (Som e Fumaça), um ambiente descontraído onde encontrava condições para experimentar livremente, uma vez que considerava o estilo naturalista desprovido de teatralidade. Em seus primórdios, os cabarés alemães ocupavam um espaço intermediário entre o *show* de variedades e o drama, tendendo desenvolver-se em direção a um desses dois polos. O Schall und Rauch, sob a direção de Reinhardt, voltou-se mais para a dramaturgia, explorando a vertente parodística de início e, mais tarde, as sátiras políticas e os dramas simbolistas e expressionistas, revolucionando, assim, a estética teatral da época com a criação de uma nova sensibilidade e teatralidade. O encenador alemão foi considerado o principal expoente da criação de atmosfera (*Stimmungstheater*) e efeito estético e, por conta disso, ficou conhecido como o mago dos palcos. Diversos cineastas do expressionismo alemão, tais como Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang, alcançaram notoriedade com a apropriação da ênfase na atmosfera à maneira de Reinhardt em seus filmes: as neblinas, os efeitos *chiaroscuro*, o *fog*, as sombras, elementos que se caracterizam por uma textura emocional e psicológica subjacente que se intensifica por não ser verbalizada (JELAVICH, 1993: 62-117).

Sonho de uma noite de verão, de Shakespeare, que foi inicialmente apresentado no Schall und Rauch, contém elementos que estimularam Reinhardt a revisitar obsessivamente a peça. Entre eles, poderíamos mencionar a teatralidade inscrita no próprio texto dramático, a linguagem poética que se desdobra em imagens de sonho e magia, favorecendo a criação da atmosfera, e o potencial festivo, ritualístico e parodístico da obra. Seu interesse pela peça intensificou-se após a sua bem-sucedida montagem no Neues Theater em Berlim, em 1905, culminando, três décadas mais tarde,

em Hollywood, onde realizou três apresentações lendárias em locais diferentes: em 1934, no San Francisco War Memorial Opera House, no Greek Theatre, em Berkeley, e no Hollywood Bowl. Durante a sua trajetória de Berlim a Hollywood, Reinhardt idealizou e apresentou dezenas de espetáculos diferentes em espaços teatrais tradicionais e alternativos na Alemanha, Áustria e Itália, dentre eles, nos Jardins Boboli em Florença, e nas campinas de Oxford.

Na concretização cênica festiva, ao ar livre, no Hollywood Bowl, um alto grau de picturalidade caracterizou a composição da ambientação e da atmosfera, tanto é que um crítico comparou o espetáculo a um quadro: “uma colina cuja paisagem pareceu ser pintada por Corot – um gramado de verdade, com árvores viçosas e um lago circundado por juncos” (citado por JACKSON, 2007: 21). Na montagem ritualística do Greek Theatre, em Berkeley, usou mais de uma locação do *campus* e realizou uma procissão iluminada com tochas até o anfiteatro. Os críticos relataram a impressionante sinestesia da tríade som, luz e cor da produção, e a representação naturalista da floresta viva e palpitante: os vagalumes piscavam entre os arbustos, cujos galhos se movimentavam ao sabor do vento, havia cheiro de musgo e, das profundezas, ressoava uma grande variedade de efeitos sonoros e gritos de origem primeva.

Reinhardt costumava variar os meios e as locações em grande escala – havia montagens em que apostava na estilização, no virtuosismo da iluminação e na acrobacia aérea das fadas: utilizava troncos de *papier mâché*, ou silhuetas de árvores desprovidas de galhos com um pano esticado ao fundo, cortinas de gaze translúcidas para reforçar a atmosfera de sonho, fumaça e vapor para a representação de mudanças climáticas como a neblina. No entanto, todas as produções se destacavam pela ênfase na criação da atmosfera da floresta povoada por fadas que voam, dançam e celebram rituais. Sempre, independentemente do uso de técnicas naturalistas ou estilizadas, ou uma mistura das duas, o encenador objetivava destacar o sentido simbólico do cenário e a experiência comunitária do espetáculo, sublinhando a dimensão panteísta e dionisíaca da peça. Em uma de suas criações, em Viena em 1925, realizou a animação da floresta com os dançarinos disfarçados de arbustos e árvores. Uma árvore viva se inclinava sobre Titânia e o Tecelão em seu idílio amoroso, e Oberon foi traduzido em uma caracterização fantástica, um híbrido, meio humano e meio planta. Ambos, a animação das árvores e o Oberon quase planta foram transpostos para o filme de 1935 (JACKSON, 2007: 01-30). Na adaptação do *Sonho* (1984), dirigida

por Celestino Coronado, a caracterização do Tecelão, metamorfoseado em asno, é uma transcrição do Oberon de Reinhardt/Dieterle numa criatura, também híbrida, reunindo traços do gênero humano, animal e vegetal.

Um dos debates mais controversos da história do cinema é a relação do trânsito existente entre o teatro e o cinema. Os críticos das primeiras décadas do século XX afirmavam que a maioria dos recursos cênicos de Reinhardt, inspirados ou não em quadros de pintores românticos, vitorianos e pré-rafaelitas, tinham parentesco com as técnicas cinematográficas emergentes.

A versão de Reinhardt/Dieterle é o melhor registro cinematográfico que nos resta das versões cênicas picturais e espetaculosas do século XIX. Um dos primeiros críticos que aborda Shakespeare no cinema comenta que apesar dos excessos da espetacularidade, os cineastas conseguiram integrar em seu filme duas óticas consideradas diametralmente opostas até então: a visão que prioriza o lado lírico e fantasioso que predominou até o início do século XX, e a interpretação que privilegia o lado mais escuro do *Sonho*. Esta última foi intuída em primeiridade por pintores, tais como William Blake e Henry Fusely, para depois ser percebida pelos críticos, dentre eles Wilson Knight (1933) e, principalmente, Jan Kott (1965), que detectou elementos de erotismo selvagem e humilhação sexual em sua leitura pós-freudiana (JORGENS, 1991: 41, 50). Esses elementos mais escuros da natureza humana serão sublinhados nas adaptações fílmicas do *Sonho* da segunda metade do século XX, dentre elas a versão homoerótica de 1935.

3. A TRANSLUCIFERAÇÃO DO SONHO, FILME DIRIGIDO POR CELESTINO CORONADO: ALTERIDADES TEXTUAIS, HIBRIDIZAÇÃO E INTERMIDIALIDADE

A versão fílmica de *Sonho de uma noite de verão* (1984), idealizada por Lindsay Kemp e Celestino Coronado (sendo que este último também assina a direção), é uma tradução intersemiótica do espetáculo teatral homônimo da companhia de dança de Kemp que, por sua vez, é inspirado no texto shakespeariano. A tradição romântica da representação da peça, que se prolonga até a primeira metade do século XX, é subvertida por uma vasta gama de elementos de carnavalização bakhtiniana e da estética do grotesco.

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

o último termo, cunhado por Haroldo de Campos, para me referir ao filme. A composição desse vocábulo inclui um dos nomes pelo qual o diabo é chamado, um signo que nos remete ao episódio bíblico da rebelião dos anjos, liderados por Lúcifer, que foram castigados e transmutados em demônios, uma metamorfose que nos remete às dicotomias anjo/demônio, amor/ódio, bem/mal, dentre outras. Esses construtos binários não são opostos, mas polaridades em tensão, portanto, o vocábulo *transluciferação* pode ser lido como um paratexto que ilumina os mecanismos do processo tradutório, uma vez que inclui referências sobre a relação de oposição e complementaridade que governa as adaptações em geral. Segundo Campos (1981: 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.

Considerando os processos intertextuais e intermediais que se configuram na recepção e produção de textos, vale mencionar que a dupla de criadores do *Sonho* de 1984, Lindsay Kemp e Celestino Coronado, exerceu, 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 filme foram decisivas na releitura e transcrição do texto-fonte em termos contemporâneos. Foi privilegiado o lado mais escuro do *Sonho*, teorizado por Jan Kott⁶, em 1961, em *Shakespeare nosso contemporâneo*, obra traduzida para o português em 2003. As mudanças de enfoque do ensaio, intitulado “Titânia e a cabeça de asno”, reverberam no filme dirigido por Coronado.

O crítico polonês 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” (KOTT, 2003: 199). Kott 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:

⁶ 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.

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: 200)

Sob a influência da ótica de Kott que vê os amantes como peças intercambiáveis de um mecanismo, os criadores do filme plasmam 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 veem 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*.

A transcrição filmica do *Sonho* é um pastiche pós-moderno que agrega marcas e traços do texto, subtexto e *urtextos* (textos-fonte) de Shakespeare, da crítica shakespeariana e da complexa rede de intertextos acumulados em torno da peça através dos séculos. É um filme autorreflexivo, que entra “em diálogo, em paródia, [e] em contestação” (BARTHES, 2004: 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 semioperístico de Reinhardt/Dieterle (1935), e a ópera de Benjamin Britten (1960). Como comenta Ubersfeld (2005: 70), não lemos mais um texto “como um texto, mas como um conjunto de texto + metatexto”.

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 shakesqueer* 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 danças típicas). Neste amálgama de múltiplos signos, linguagens e códigos, diversos empréstimos se destacam, dentre eles os efeitos especiais dos filmes de ficção científica; as estéticas do grotesco, paródia e travestimento, da *commedia dell'arte*; e o cenário suntuoso e a espetacularidade da tradição operística do século XIX. O filme, portanto, se configura como uma transposição de uma mídia para a outra, como um produto *mixmídia*, e como um campo de referências intermediárias (RAJEWSKI, 2005: 50).

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 elegeu 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 compõe 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 de Puck, 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 Kemp) que em seu sonho assume as funções sugeridas por Kott (2003: 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: 198), é ele quem “puxa os cordões de todos os personagens”; e “libera os instintos que põem em marcha os mecanismos desse mundo”. Não somente Puck, mas todas as personagens são rearticuladas, tornando-se aspectos personificados das fantasias do sonhador. Observam-se modos de agir que Freud descreve em *A interpretação dos sonhos* (1900), constituindo evidência de que a vida psíquica do homem não se passa apenas no plano da consciência. Subterraneamente, forças inconscientes influem sobre o comportamento humano, sendo os sonhos manifestações dessas forças obscuras em ação. No filme, o sonho de Puck se configura como um palco onde ele é, ao mesmo tempo, ator, encenador, ponto, autor, público e crítico.

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 semioperística 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.⁷

No processo criativo da adequação das diversas linguagens ao meio cinematográfico e ao gênero operístico destaca-se 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: 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: 203) Kott defende a ideia 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

⁷ 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: 42).

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”. [...] E eis que, a partir do monólogo de Helena, Shakespeare começa a introduzir, cada vez mais obstinadamente, seu erotismo de simbolismo animal. Faz isso de forma conseqüente, obstinada, quase obsessiva. As transformações das imagens não são aqui senão um abandono brutal da idealização do amor cara a um Petrarca. (KOTT, 2003: 204)

No filme, a ação do enredo dos amantes é introduzida por uma seqüência pantomímica dançada, apresentada como uma mascarada da corte. As personagens iniciam, repetidas vezes, a dança com variações, improvisando coreografias de danças típicas de várias etnias. A seqüência de imagens que mostra os jovens, de olhos vendados, se divertindo com a dança de cabra-cega, traduz em ação a referência-chave do monólogo de Helena, privilegiando a aceção 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 *shakespeareer* 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 pelos, portando um enorme falo que sugere potência sexual exacerbada. Os comentários críticos de Kott (2003: 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.”

Shakespeare, em seu texto, já relativiza o racionalismo, e nos mostra que, no embate entre a razão (nível do consciente) e a paixão (nível do inconsciente), a razão nem sempre consegue controlar as forças instintivas. O cineasta, por sua vez, através da técnica do travestimento, eleva tudo ao exagero, ao gargantuesco e ao pantagruélico. Despersonaliza as personagens até as últimas conseqüências com o propósito de “desalojar o público de suas posições antropocêntricas”, revelando o lado animal do homem. Bottom é metamorfoseado numa criatura grotesca, paradigma do não humano:

Um corpo é exibido, e uma linguagem é convocada; corpo e linguagem que não estão em sintonia, que se separam e que provocam, através de uma estranheza mútua, a mais aguda das interrogações sobre a presença do homem no seio do universo do mundo socializado (SARRAZAC, 2002: 103).

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 dramaturgo 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 um personagem principal, sendo acirradamente disputado pela *drag queen* cega Titânia (protagonizada por um homem) e Oberon, chefe do reduto *camp*, um casal de amantes em discórdia. A situação que se apresenta no filme 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: 12)

Inúmeras referências intermediáticas, 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 os espectadores a uma série de reflexões. A caracterização do Tecelão, metamorfoseado em uma criatura híbrida e grotesca, remete ao Oberon, do filme de Reinhardt/Dieterle (1935), onde o rei das fadas também 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 e semioperísticas.

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 *urtextos* 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: 61)

O Narciso contemporâneo do filme 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 nos 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: 61). Nesta versão fílmica, o grito sugere um momento de lucidez experimentado pelo belo rapaz: diferentemente do Narciso mítico, o jovem adolescente parece se dar conta da tragicidade da situação, da não existência do objeto de seu desejo, ilustrando a postura narcisística do homem de hoje.

Como foi evidenciado ao longo da argumentação sobre o filme dirigido por Coronado, a peça de Shakespeare tornou-se um pré-texto para (re) negociações críticas e ideológicas em torno da questão da identidade de gênero. Por meio da apropriação de estratégias narrativas shakespearianas, dentre elas a inversão de papéis sexuais e de gênero, e as representações de situações grotescas acrescidas de elementos de carnavalização bakhtiniana, a versão fílmica rompe com os estereótipos e, ao mesmo tempo, questiona e contesta ideias 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.

No trânsito intermediático e intercultural do *Sonho*, 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 sofisticação paródica e desromanticização efetuada distingue o filme de Kemp/Coronado de diversas transemiotizações anteriores dos gêneros operísticos e semioperísticos. Apesar de constituir uma reinterpretação radical, uma total desmistificação do texto shakespeariano, e imprimir um grau suplementar de ambivalência com relação à caracterização das personagens e às confusões de gênero; apesar de todos os deslizos, mutações e permutas paradigmáticas, o texto fílmico pode ser considerado uma adaptação, no sentido amplo, visto que parte das funções cardeais da narrativa permaneceram, além ou aquém, da passagem de um meio para outro.

CONCLUSÃO

É de conhecimento geral que os grupos teatrais da sociedade elisabetana-jacobina dependiam da proteção dos nobres para garantir a legitimidade de suas atividades. Eles representavam suas peças tanto nos grandes teatros, que constituíam sua principal fonte de renda, como nos palácios da realeza e mansões dos nobres, onde buscavam reconhecimento para sua arte. A companhia teatral de Shakespeare era a favorita da Rainha Elisabete e, mais tarde, durante o reinado de Jaime I, foi agraciada com o título de “Os Homens do Rei”. Devido a essas honrarias, o bardo viu-se obrigado a encontrar um meio para agradar tanto a aristocracia como as outras camadas da estratificação social. Ele tinha plena consciência que além de procurar manter uma relação de cumplicidade com o grande público, que lotava a arena em volta do palco avental e as arquibancadas dos inúmeros teatros públicos e privados, ele também deveria evitar irritar os monarcas quando sua companhia era escalada para representar na corte. Sendo assim, a solução que Shakespeare encontrou foi desenvolver uma modalidade de escrita palimpséstica: além de introduzir subtextos nas malhas de seu discurso, também utilizou as técnicas da retextualização e recontextualização de textos-fonte, procedimentos esses que possibilitavam múltiplas leituras de suas peças (SINFELD & DOLLIMORE, 1991; KERNAN, 1995).

Cumprido esclarecer que o vocábulo *palimpsesto* é usado no sentido de hipertexto, termo cunhado por Gérard Genette para designar uma escrita que deriva de outro(s) texto(s), denominado(s) de hipotexto(s): “no sentido

figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2003: 06). Esta ideia da possibilidade de ler o antigo sob o novo já era conhecida por Shakespeare, que além de ser o autor mais adaptado de todos os tempos, também era um dos mais notáveis adaptadores, sendo que seu gênio também se revela na adaptação dos textos-fonte (HUTCHEON, 2006: 177).

O mito, como raiz e origem do gênero dramático ocidental, tem parentesco com o conceito de arquitexto de Gérard Genette (2005: 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 notar, como ensina Claude Lévi-Strauss (1955: 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.

Em face dessas considerações críticas, torna-se válido afirmar que as recriações fílmicas do *Sonho* examinadas neste ensaio, e as inúmeras adaptações dos textos de Shakespeare, em diferentes mídias, linguagens e paisagens, podem ser consideradas 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 no caso dos mitos gregos, formam um agregado constituído pela soma das diferentes variáveis, conferindo à sua obra uma sobrevida que ela nunca teria alcançado sem esse constante jogo intermediático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A MIDSUMMER Night's Dream. Direção: Celestino Coronado. UK/ Spain, 1984. 85 min.

A MIDSUMMER Night's Dream. Direção: Max Reinardt e William Dieterle. Califórnia: Warner Bros., 1935. 143 min.

BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BROOKS, Harold E. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Harold Brooks. The Arden Shakespeare. Second Series. London: Thomson Learning, 2003. p. xxi-cxliii.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

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

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, Helena Carvalhão; FERREIRA, João Duarte; GUSMÃO, Manuel (Org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-62.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 17-52.

ELIOT, T. S. Tradição e o talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transécriture and Narrative Mediativity: The Stakes of Intermediality. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). *A Companion to Literature and Film*. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2008. p. 58-70.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2005. (Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas – Viva Voz).

GUNERATNE, Anthony R. The Politics of Adapting Shakespeare. In: HENDERSON, Diana E. (Ed.). *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Oxford: Blackwell, 2006. p. 31-53.

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

HUNT, Albert; REEVES, Geoffrey. *Peter Brook*. (Directors in Perspective). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

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

JACKSON, Russell. *Shakespeare Films in the Making: Vision, Production and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 63-72.

JELAVICH, Peter. *Berlin Cabaret*. London; Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

JORGENS, Jack. J. *Shakespeare on Film*. New York and London: University Press of America, 1991.

KENNEDY, Dennis. *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

KERNAN, Alvin. *Shakespeare, the King's Playwright: Theatre in the Stuart Court 1603-1613*. New Haven; London: Yale University Press, 1995

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore*, v. 68, n. 270, p. 428-444, 1955.

LOUVEL, Liliane. A descrição 'pictural': por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE/UFMG, 2006. p. 191-220.

MAROVITZ, Charles. *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan, 1991.

O'SHEA, José Roberto. Performance e inserção cultural: *Antony and Cleopatra* e *Cimbeline, King of Britain* em português. In: CORSEUIL, Anelise; CAUGHIE, John (Ed.). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Editora Insular, 2000. p. 43-60.

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

OVÍDIO. A história de Eco e Narciso. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. Santana: Madras Editora, 2003. p. 61-65.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento das culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, n. 6, p. 43-61, Autumn 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A personagem criatura. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002. p. 97-103.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Harold Brooks. The Arden Shakespeare. Second Series. London: Thomson Learning, 2003.

SINFIELD, Alan; DOLLIMORE, Jonathan (Ed.). *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1991.

SISLEY, Joy. Writing, the Body and Cinema: Peter Greenaway's *The Pillow Book*. In: PUNZI, Maddalena Pennacchia (Ed.). *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit*. New York: Peter Lang, 2007. p. 27-42.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, n. 13, p. 08-37, abr.-jun. 2002.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.