

# DA ADAPTAÇÃO À INTERMIDIALIDADE: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO EM FANTASIA HOMOERÓTICA\*

**Anna Stegh Camati\*\***

*Resumo:* Na travessia intermediária, uma relação de oposição e complementaridade se estabelece entre o filme *Sonho de uma noite de verão* (1984), com direção de Celestino Coronado, e o texto de Shakespeare. Verificam-se mudanças de ambientação, atmosfera, enfoque, enredo, caracterização das personagens e políticas sexuais, de acordo com as perspectivas ideológicas escolhidas. A narrativa fílmica mescla as linguagens multimídia do teatro musical com fragmentos textuais shakespearianos.

*Palavras-chave:* Adaptação fílmica; intertextualidade; intermidialidade.

■ **A**s 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. 9). No artigo intitulado “The postcolonial/postmodern Shakespeare”, Jyotsna Singh (1996, p. 39) 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: em vez disso, é apropriado e recontextualizado mediante uma multiplicidade de formas e estilos no sentido bakhtiniano que rompem com a autoridade cultural do Shakespeare de tradição inglesa e renascentista”<sup>1</sup>.

\* Este artigo é resultado parcial da pesquisa, realizada na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) durante o estágio pós-doutoral da autora, que foi financiada pelo CNPQ (de fevereiro a julho de 2008).

\*\* Professora titular do mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE/PR).

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

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 adaptação criativa de *Sonho de uma noite de verão*, dirigido por Celestino Coronado em 1984. O filme é uma tradução intersemiótica do espetáculo teatral homônimo da companhia de dança de Lindsay Kemp, que, por sua vez, é inspirado no texto shakespeariano. Nessa transcrição, o universo de Shakespeare se transforma num sonho homoerótico, numa fantasia *gay*.

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 (SISLEY, 2007, p. 37). 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 transcrição ou novo texto, com diversos graus de aproximação ou distanciamento do texto-fonte, que presuppõe uma série de transformações, visto que os diversos suportes são regidos por diferentes códigos e convenções. Hoje, temos consciência de 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 análise das adaptações<sup>2</sup> não deve se limitar 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 razão da mudança do tempo-espaço e do imaginário cultural. Nesse sentido, o fenômeno da adaptação pode ser visto como uma manifestação do processo cultural em constante mutação.

A travessia intersemiótica, portanto, envolve uma situação de comunicação complexa e multidirecional que se processa pela 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).

A partir dos anos 1980, os textos de Shakespeare foram apropriados pela cultura de massa, dando origem a uma série de leituras alternativas que provocaram desconforto entre os críticos de posicionamentos conservadores. É nessa época que surge o “cinema *shakespeare*”, uma vertente filmica 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*, de Kemp/Coronado, e *Sociedade dos poetas mortos*, de Peter Weir, foram apontados por Richard Burt (1998, p. 30) como manifestações artísticas representativas desse novo gênero da indústria cinematográfica.

---

2 Uso o termo “adaptação” na acepção proposta por Linda Hutcheon (2006). Ela alargou o âmbito do conceito de adaptação, da mesma forma como Roman Jakobson (2005, p. 64-65) que, ao elaborar uma distinção terminológica, possibilitou a ampliação do alcance do conceito de tradução. Com a ascensão da semiótica, todas as artes e mídias, consideradas sistemas de signos, podem ser pensadas como “textos” passíveis de serem lidos, qualquer que seja o sistema signico envolvido (CLÜVER, 2001, p. 338).

Considerando os processos intertextuais e intermidiais que se configuram na recepção e produção de textos, vale mencionar que a dupla de criadores, Lindsay Kemp e Celestino Coronado, exerceu, em primeiro lugar, a função de leitora, um procedimento que nunca é inocente. A partir dessa perspectiva, as ópticas 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 Kott, em 1961, em *Shakespeare nosso contemporâneo*, obra traduzida para o português em 2003.

As mudanças de enfoque do ensaio kottiano, intitulado “Titânia e a cabeça de asno”, reverberam 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).

Sob a influência da óptica 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 fílmica do *Sonho*, idealizada por Kemp/Coronado, é um pastiche pós-moderno que agrega marcas e traços do texto, subtexto e *ur*-textos (textos-fonte) de Shakespeare, da crítica shakespeariana e da complexa rede de intertextos acumulados em torno da peça ao longo dos séculos. É um filme autor-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, especialmente com as diversas recriações da tradição operística, dentre elas o filme semioperístico 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 teatro musical, que se configuram como manifestações artísticas intermediárias que englobam e reclamam diversos meios. Como em todas essas formas, no *Sonho shakespeare* 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). Nesse 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 transemiotização, 75% 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 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: trata-se do sonho homoerótico de Puck (protagonizado por Lindsay Kemp), cujo 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 do Bobo de Oberon 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*”. No filme, Puck é uma combinação de fauno, diabo e Arlequim, com o acréscimo dos chifres do sátiro; ele é um *voyeur* sinistro 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”, visto que a trama toda é redirecionada como um sonho de Puck.

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. Essa 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 às exigências de Hollywood<sup>3</sup>.

No processo criativo da adequação das diversas linguagens ao meio cinematográfico e 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. Essa transemiotização dialoga com ambas, a crítica shakespeariana tradicional e a revisionista.

Enid Welsford (apud BARBER, 1972, p. 128) descreve o movimento da peça como uma dança. Jan Kott (2003), por sua vez, argumenta que, no *Sonho*, as me-

---

3 Em 1998, Russell Jackson descobriu, na Biblioteca Pública de Birmingham, o roteiro da versão filmica 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 “megera” 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).

táforas 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” (KOTT, 2003, p. 203). Kott defende a ideia de que as imagens desse 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”.

No filme, a sequência 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 aceção do amor como força instintiva cega. Por sua vez, o erotismo animal detectado por Kott, em sua leitura pós-freudiana, também é explorado na versão *shakesqueer*, de Kemp/Coronado. Bottom é metamorfoseado numa criatura grotesca em vez de em 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.

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 acredita que esse menino é absolutamente inútil para o desenvolvimento da ação. Mas como Shakespeare 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. Esse 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, 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 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). Essas alusões fazem lembrar que a visão romântica da peça já havia sido subvertida anteriormente nessas 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. 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). Nessa versão filmica, o grito do belo rapaz, apaixonado por sua própria imagem, parece ser um indicio intuitivo da situação trágica em que se encontra: diferentemente do Narciso mítico, ele se dá conta de que o objeto de seu desejo não existe, ilustrando a postura narcisística do homem de hoje.

Como foi evidenciado ao longo deste ensaio, no trânsito intermediático 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. Vale ressaltar 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 para (re)negociações críticas e ideológicas em torno da questão da identidade de gênero na contemporaneidade. Como Shakespeare, mediante a inversão de papéis sexuais e de gênero, representados por meio de situações grotescas acrescidas de elementos de carnavalização bakhtiniana, a versão filmica rompe com os estereótipos e, ao mesmo tempo, questiona e contesta ideias convencionais aceitas como verdades universais.

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 razão das múltiplas textualidades que, assim como os mitos gregos, formam um agregado constituído pela soma das diferentes variáveis.

## REFERÊNCIAS

A MIDSUMMER *night's dream*. Direção de Celestino Coronado. UK/Spain, 1984. 85 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, R. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

- BURT, R. *Unspeakable Shaxxpeares: queer theory and American kiddie culture*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C. et al. (Org.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p. 333-62.
- GUNERATNE, A. R. The Politics of Adapting Shakespeare. In: HENDERSON, D. E. (Ed.). *A concise companion to Shakespeare on screen*. Oxford: Blackwell, 2006. p. 31-53.
- HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. London: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 63-72.
- KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- MAROVITZ, C. *Recycling Shakespeare*. London: Macmillan, 1991.
- MARSDEN, J. I. (Ed.). *The appropriation of Shakespeare: post-renaissance reconstructions of the works and the myth*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- O'SHEA, J. R. Performance e inserção cultural: *Antony and Cleopatra* e *Cimbeline, King of Britain* em português. In: CORSEUIL, A. R.; CAUGHIE, J. (Org.). *Palco, tela e página*. Florianópolis: Insular, 2000. p. 43-60.
- OVÍDIO. A história de Eco e Narciso. In: \_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. Tradução Vera Lúcia Leitão Magyar. Santana: Madras, 2003. p. 61-65.
- PAVIS, P. *O teatro no cruzamento das culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROTHWELL, K. S. *A history of Shakespeare on screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SINGH, J. The postcolonial/postmodern Shakespeare. In: KERR, H. et al. (Ed.). *Shakespeare: world views*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1996. p. 29-43.
- SISLEY, J. Writing, the body and cinema: Peter Greenaway's *The pillow book*. In: PUNZI, M. P. (Ed.). *Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit*. New York: Peter Lang, 2007. p. 27-42.
- CAMATI, A. S. From adaptation to intermediality: *A midsummer night's dream* as a gay fantasy. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 10, n. 2, p. 70-76, 2008.

**Abstract:** *In crossing media boundaries, Celestino Coronado's film A midsummer night's dream (1984) establishes a relationship of opposition and complementariness with the Shakespearean text. Transformations of setting, tone, focus, characterization and sexual politics are operated according to the chosen ideological perspectives. The film narrative mixes the multi-medial languages of musical theatre with Shakespearean textual fragments.*

**Keywords:** *Film adaptation; intertextuality; intermediality.*