

“Atrás de um corpo que lhes sirva”: literatura, Shakespeare e midialidades em *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão

Caio Antônio Nóbregaⁱ

RESUMO

Neste artigo, temos como objetivo analisar a representação de midialidades no romance *Sonho de uma noite de verão*, de Adriana Falcão (2007), criado a partir de uma releitura paródica da peça homônima de William Shakespeare. Para tanto, o foco da análise se voltará para as referências midiáticas de ordem inter- e intramidiáticas. Com a análise, pode-se concluir que, no romance em questão, as referências intramidiáticas alargam o escopo de ação das referências intermidiáticas, pois, ao destacarem diversos aspectos midiáticos em relação à poesia e ao teatro, iluminam aspectos de natureza extratextual, desenvolvendo especialmente as funções de crítica metaestética e metamidiática.

Palavras-chave: Intermedialidade; Referência intermidiática; Referência Intramidiática; Shakespeare; Literatura contemporânea.

ABSTRACT

In this paper, we aim at analyzing the representation of medialities in the novel *Sonho de uma noite de verão*, by Brazilian author Adriana Falcão, which parodies the homonymous play by William Shakespeare. More specifically, the analytical focus is directed towards medial references of both inter- and intramedial order. We were able to perceive intramedial references as having a bigger scope when compared to the intermedial ones. Intramedial references, in the novel, by highlighting several medial aspects of both poetry and theater, shed light upon elements of an extratextual nature as they perform especially metaesthetic and metamedial functions.

Keywords: Intermediality; Intermedial reference; Intramedial reference; Shakespeare; Contemporary literature.

ⁱ Professor de língua inglesa e de teoria literária no Instituto Federal da Paraíba. Doutorando em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Bolsista do CNPq.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4614-5769> | caioamnobrega@gmail.com

INTRODUÇÃO

Sonhos de uma noite de verão, de Adriana Falcão (2007), é o terceiro e último romance da coleção *Devorando Shakespeare*, publicada no Brasil pela editora Objetiva entre os anos de 2006 e 2007. Esse romance desenvolve-se como um intertexto paródico, tendo como base os eventos da celebrada peça shakespeariana que empresta seu título à narrativa brasileira. Na coleção *Devorando Shakespeare*, há ainda *Trabalhos de amor perdidos*, romance escrito por Jorge Furtado (2006) com base em peça homônima, e *A décima segunda noite*, narrativa de Luis Fernando Verissimo (2006), que relê parodicamente a comédia *Noite de Reis*.

Em *Sonho de uma noite de verão*, Adriana Falcão transpõe parodicamente o enredo da comédia shakespeariana para as ruas de Salvador durante as comemorações da festa popular do carnaval. Isso é muito relevante quando pensamos na análise que aqui pretendemos realizar, pois, em termos midiáticos, a própria festa de carnaval já está imbuída de diversas formas midiáticas de expressão, a exemplo da música, da dança e da performance, referenciadas intermidiaticamente no romance. A tais mídias, soma-se ainda um grupo importante de referências midiáticas que estão especialmente articuladas à literatura e a um fazer literário, a exemplo da poesia, do teatro e da linguagem verbal narrativa.

A ênfase em mídias literárias pode ser explicada pela presença do próprio William Shakespeare como personagem em *Sonho de uma noite de verão*: Seu Bui, proprietário do boteco “Matagal do Duque”, ao se embriagar, acaba incorporando o espírito do dramaturgo inglês. Durante o enredo, Shakespeare/Seu Bui é convocado para resolver uma série de imbróglios causados pelos seres mágicos em meio aos humanos na festa de carnaval. Já no fim do romance, o personagem afirma: “Não é agradável para um espírito viver assombrando os outros, ou tendo que se incorporar em médiuns atrás de um corpo que lhes sirva” (FALCÃO, 2007, p. 135). A ideia da busca por “um corpo que lhes sirva” – que foi utilizada para intitular este artigo – está se referindo ao mundo dos espíritos e de incorporações; ironicamente, porém, podemos articular essa ideia de mediunidade àquela de midialidade com a qual estamos trabalhando: assim

como os espíritos, também histórias ou projetos narrativos precisam de uma mídia, de uma realidade material, para ter voz.

Neste artigo, objetivamos analisar a representação de mídias e midialidades em *Sonhos de uma noite de verão*. Para tanto, discutiremos, em um primeiro momento, a questão da literatura como mídia. Isso se deve à percepção de que há dois tipos de referências midiáticas no romance de Falcão: as literárias e as não literárias (e aqui se encontram mídias artísticas e não artísticas), que diferem em termos de estratégias de constituição e de funções desempenhadas.

Após a discussão da literatura como uma mídia, faz-se uma distinção entre os conceitos de intermidialidade e intramidialidade, a fim de que se possa definir, especialmente a partir dos pressupostos desenvolvidos por Irina Rajewsky (2012), o que significa uma referência intramidiática. Dessa forma, estabelece-se uma diferenciação entre dois tipos de referências midiáticas, a saber, as intermidiáticas e intramidiáticas. Em relação a esta última, no romance de Falcão, podemos adiantar que a poesia e o teatro são tomados como submídias da mídia literatura; quando referenciados, portanto, isso se dá em um regime intramidiático. Apresentado o alicerce teórico e metodológico, passaremos à análise, respectivamente, das referências inter- e intramidiáticas em *Sonho de uma noite de verão*, bem como das funções que os processos de referenciação desempenham nessa narrativa.

1. LITERATURA E/COMO MÍDIA

Dentre os estudiosos de intermidialidade, Werner Wolf (2005, 2008, 2011) se destaca por suas discussões prolíficas acerca da literatura e de seu caráter midiático – ou, ainda, acerca da posição da literatura como (uma) mídia. De acordo com o teórico, os estudos que se voltam para questões midiáticas na literatura precisam de certa flexibilidade conceitual, a fim de que os objetivos pretendidos possam ser alcançados. Isso se explica pelo fato de que, por um lado, a própria literatura pode ser compreendida como uma mídia – mídia essa que abarcaria submídias técnicas ou institucionais, como o teatro e o livro; por outro, a poesia e o teatro, que poderiam ser vistos como submídias literárias, a depender dos objetivos do crítico, podem ganhar estatuto de mídia (WOLF, 2008, p. 18).

Para os efeitos da análise de *Sonho de uma noite de verão*, tomaremos a literatura em si como uma mídia, substancialmente complexa, sendo formada por várias submídias que se diferenciam em termos técnicos e estéticos – citemos, a título de exemplo, o teatro, a poesia, o romance, a crônica, o livro em brochura, o *e-book*, etc. Entender a literatura nesses parâmetros significa ter uma compreensão ampla sobre o que vem a ser uma mídia. Recorremos, nesse sentido, a Wolf, que apresenta o conceito de mídia como composto por aspectos técnicos, semióticos e culturais:

[O termo] mídia, tal como utilizado nos estudos literários e intermediários, é um meio específico de comunicação em termos convencionais e culturais, determinada não por canais (ou um canal) técnicos ou institucionais de comunicação, mas principalmente pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos [...] (WOLF, 2008, p. 19; tradução nossa).¹

Ao recorrermos à combinação de aspectos técnicos, semióticos e convencionais para a formulação de uma concepção de literatura como mídia, buscamos, em certo sentido, responder uma questão que já figura há muito tempo nas discussões da teoria literária, a saber: o que é literatura? Terry Eagleton (2006), em *Teoria da literatura: uma introdução*, ao procurar responder essa questão, atesta a existência de diversas definições para literatura ao longo do tempo, concluindo, assim, que o conceito de literatura é historicamente situado e se relaciona com os discursos das instituições e indivíduos que detêm poder discursivo para defini-la, a exemplo do ambiente acadêmico, da crítica jornalística, das editoras e dos próprios escritores. Apesar de não ser possível dizer que “a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura” (EAGLETON, 2006, p. 24), devido à existência de um sistema de crenças e ideologias já estabelecido, é inegável que há um dado de convenção na definição de literatura proposta por Eagleton.

Analogamente, o dado de convenção pode ter um importante papel na definição da literatura como uma mídia. Para Wolf, há diversas possibilidades de se desenvolver reflexões midiáticas nos estudos literários, sendo talvez a mais óbvia o próprio reconhecimento do fato de “que a literatura é uma mídia por direito próprio, e, como tal, encontra-se em oposição, mas também em competição, com outras mídias” (2008, p. 27; tradução nossa).²

A ideia de oposição e de competição entre a literatura e outras mídias é um importante norte para a análise do romance de Falcão. Neste, as referências midiáticas, quando consideradas a partir de seu caráter estético, ou seja, fazendo-se uma divisão entre mídias artísticas e não artísticas, não trazem à tona aspectos relevantes sobre a representação de midialidades tal como se pretende investigar. De fato, nas relações de oposição e de competição (inter)midiáticas, dada a relevância da figura de Shakespeare e de (características de) sua obra na narrativa de Falcão, faz mais sentido organizar a discussão a partir de uma dicotomia entre referências literárias e referências não literárias.³ E é nesse sentido que será acionado o entendimento flexível e amplo de mídia em relação à literatura, visto que, nas referências midiáticas em *Sonho de uma noite de verão*, são especialmente notáveis aquelas que envolvem a poesia, o teatro e a linguagem verbal narrativa, aqui, compreendidas como submídias literárias englobadas pelo conceito maior de literatura como mídia.

2. REFERÊNCIAS MIDIÁTICAS

O conceito de referência intermidiática, de acordo com Rajewsky (2012, p. 25), indica um fenômeno caracterizado por referências, em um objeto midiático, a outra mídia (ou a um gênero ou um objeto midiático provenientes dessa outra mídia). Como exemplo, pode-se citar as referências intermidiáticas ao cinema em alguns textos literários, em que a narração pode fazer uso de técnicas cinematográficas como *zoom* e dissolvências, ou ainda quando o narrador literário desenvolve seu ponto de vista como se fosse uma câmera.

Como regra, a referência intermidiática afeta a significação de um objeto midiático a partir da evocação, simulação ou imitação de aspectos característicos de outra mídia. É importante ressaltar, porém, que há uma grande variedade de formas através das quais tal referência pode se materializar, bem como varia consideravelmente o grau de engajamento que um objeto midiático pode vir a desenvolver com outras mídias, afetando, assim, o potencial para a criação de sentidos a partir dessa estratégia criativa.

Wolfgang Hallet (2015) argumenta que uma série de questões deve ser observada em relação às referências intermidiáticas – e convém ressaltar que as

reflexões de Hallet estão articuladas a referências intermediáticas em textos literários. Para o teórico, um primeiro ponto relevante é a forma como o texto literário representa a referência intermediática, se por meio de uma exposição ostensiva ou se o texto oculta a referência para o leitor. Além disso, deve-se levar em consideração a mídia que referencia e a mídia que é referenciada, pois não há como se escapar de questões específicas de suas midialidades, a exemplo da figura do narrador em um romance. Ainda, o estudioso destaca o fato de que a mídia que referencia pode desenvolver a referência intermediática em diferentes graus de articulação: se por um lado, pode-se ter uma breve menção a outra mídia; por outro, a significação do texto literário pode depender substancialmente da relação que este institui intermediaticamente. Essa relação, a propósito, pode se dar em diferentes níveis sistêmicos: na referência intermediática, o texto literário pode se referir a um artefato específico (um filme, por exemplo), a um gênero (o musical) ou à mídia como um sistema semiótico (no caso, o cinema). Convém ressaltar que, mesmo quando a referência ocorre em relação a um objeto midiático específico, não se pode negar que são instituídas relações também com a mídia da qual advém tal objeto. Investigar a midialidade das mídias representadas, seu potencial e suas restrições na constituição de sentidos, por fim, é de grande importância, pois nos permite entender as razões pelas quais o texto literário realizou o processo de referenciação, bem como as funções que as referências intermediáticas desempenham na literatura.

Convém lembrar que o romance de Falcão, em si, já está circunscrito em um ambiente (inter)midiático, na condição de uma adaptação paródica da peça homônima de Shakespeare. Como paródia, estamos articulados à formulação de Linda Hutcheon (1985, p. 17), para quem a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, uma “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. A ironia, no discurso paródico, estabelece um novo ruído em meio a uma tradição já posta, podendo “expressar-se por meio de uma oposição, contradição, contrariedade, incongruência, ou, ainda, através de uma incompatibilidade” (ALAVARCE, 2009, p. 28). No romance de Falcão, o próprio William Shakespeare e seu fazer literário são alvos privilegiados da paródia. Dessa forma, o discurso paródico atua também em um nível (inter)midiático, pois, como discutiremos, o fazer literário do dramaturgo inglês, sua produção dramática e poética, configura práticas midiáticas.

Além daquelas diretamente associadas a Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão* é uma narrativa que se constitui em grande medida através de referências a outras mídias. Há referências midiáticas ao teatro, à poesia e à própria linguagem verbal narrativa, que aqui serão tomadas como referências intramidiáticas, pois são parte de um processo em que há um objeto midiático literário (um romance) que faz referência à própria literatura e a suas submídias. Há, ainda, uma série de referências a outras mídias (artísticas e não artísticas) que não dizem respeito à literatura, a exemplo da música, da dança, da imprensa, *outdoors* etc., que aqui serão compreendidas como referências intermidiáticas.

A fim de estabelecer as noções de intramidualidade e de referência intramidiática, acionaremos novamente discussões de Irina Rajewsky (2010, 2012). Para a estudiosa alemã, as referências intramidiáticas têm proximidade com o que é convencionalmente compreendido como relações intertextuais, a exemplo de relações entre filme-filme ou música-música (RAJEWSKY, 2010, p. 62). Na narrativa de Falcão, é perceptível, porém, que as referências midiáticas ao teatro e à poesia dizem respeito à midialidade dessas submídias literárias, midialidade que compreende o aspecto textual, mas que a ele não se restringe. De certa forma, a intertextualidade, quando consideramos as relações entre obras literárias, pode ser vista como uma categoria da intramidualidade (RAJEWSKY, 2012, p. 43).

Por essa razão, utilizaremos o conceito de referência intramidiática para discutir a representação das possibilidades e das restrições comunicativas de submídias literárias feitas pela narrativa literária. Assim, se a intermidialidade diz respeito às relações midiáticas entre diferentes mídias, pode-se definir a intramidualidade como as relações midiáticas que ocorrem em torno de uma mesma mídia – em *Sonho de uma noite de verão*, a intramidualidade diz respeito à representação, em um romance, de diferentes submídias literárias, especialmente ao teatro e à poesia.

Na análise de *Sonho de uma noite de verão*, a distinção entre referências intermidiáticas e referências intramidiáticas é resultado de uma escolha metodológica, feita com o objetivo de ressaltar os diferentes aspectos que são trazidos à tona pelos processos de referenciação inter- e intramidiáticos. Wolf (2005, p. 235), ao propor um conceito flexível para mídia (do qual nos apropriamos para pensar a literatura como uma mídia), admite que o crítico literário, ao lidar com questões midiáticas, tem

liberdade para delimitar suas categorias analíticas. O estudioso argumenta, por exemplo, que a transposição de um romance para uma peça poderia ser entendida tanto em termos inter- quanto intramidiáticos, a depender dos objetivos da pesquisa.

Convém ressaltar, porém, que, para além de uma liberdade de escolha crítica, que se reflete na organização da discussão, deve-se considerar o fato de que

[d]ependendo de sua qualidade inter ou intramidiática, possíveis formas diferentes e, talvez até mais significativamente, possíveis funções diferentes são postas em ação para as referências em questão. Isso, por sua vez, tem consequências de longo alcance para a análise de qualquer produto de mídia [...] (RAJEWSKY, 2012, p. 34).

Em *Sonho de uma noite de verão*, a organização das submídias literárias em torno do conceito de referência intramidiática pode ser explicada por uma forte afinidade eletiva entre elas. As submídias literárias, afinal, estão fortemente conectadas a Shakespeare e ao resgate de sua obra e de formas midiáticas a ele associadas.

Antes, porém, de discutir como a narrativa literária representa midialidades literárias, observemos o caso das referências intermidiáticas e o papel que elas desempenham no romance de Falcão.

3. REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS

Em *Sonho de uma noite de verão*, diversas mídias e midialidades são representadas via referências intermidiáticas. Entre as mídias artísticas, destacam-se especialmente as referências feitas à música e à dança. Entre as mídias não artísticas, são muito relevantes as referências feitas especialmente à imprensa – à cobertura jornalística e televisiva da festa de carnaval em Salvador. Para além dessas, há ainda referências a, por exemplo, aparelho celular, relatório, textos legais, pesquisa de opinião, escritura religiosa, *outdoors*, manual de instrução, anotações, panfletos políticos etc. Tem-se, nesse sentido, referências intermidiáticas que envolvem, seguindo o vocabulário de Jorge Bruhn (2016), desde mídias técnicas, a exemplo do aparelho celular, a mídias qualificadas como o texto de lei ou as escrituras religiosas.

Também as referências intermidiáticas, no romance de Falcão, encontram-se marcadas por uma qualidade irônica e paródica, qualidade essa que caracteriza a

narrativa como um todo. A menção ao aparelho celular e aos *outdoors* pode ser resgatada como representativa desse fazer paródico. Ambos os casos estão relacionados à chegada dos seres mágicos, vindos do Olimpo, à festa de carnaval em Salvador. Enviados para a Terra por Hera, eles veem o aparelho celular como possibilidade de cumprir sua missão, a de comprovar a existência de humanos: “– Podemos levar um desses trecos que eles não tiram da orelha – opinou Titânia, referindo-se a um aparelho que se chama ‘telefone celular’” (FALCÃO, 2007, p. 29). Sobre os *outdoors*, lemos: “As ruas eram enfeitadas com fitinhas coloridas, estandartes, geringonças e cartazes que continham símbolos, desenhos variados e palavras como ‘Brahma’, ‘Nokia’ ou ‘Fiat’, que a princípio os espíritos julgaram ser nomes de deuses” (FALCÃO, 2007, p. 27). Em ambos os casos, há críticas de ordem social que são instituídas via ironia e que contribuem para o caráter paródico do romance. Em relação aos *outdoors*, convém ainda ressaltar o dado midiático que é trazido à tona pela narrativa literária, ao destacar sua composição a partir de dados imagéticos (“símbolos”, “desenhos variados”) e linguagem verbal (“palavras”).

Como informado, as referências intermediáticas às mídias artísticas estão especialmente articuladas à música e à dança. Via de regra, as referências intermediáticas a essas formas artísticas desempenham funções intratextuais no romance de Falcão, no sentido de que são constitutivas do próprio texto literário e de seus elementos básicos como temas, enredo, personagens, ambientação e discurso narrativo (HALLET, 2015, p. 612-613). De fato, percebemos que, em grande medida, questões relativas à dança e à música são retratadas a fim de estabelecer as ações dos personagens em meio à festa de carnaval em Salvador. Citemos, por exemplo, as seguintes passagens: “Eles começavam a festejar com alguma antecedência e todos só tinham olhos para flertar e só tinham cabeça para enlouquecer e só tinham pés para dançar e só tinham anseios” (FALCÃO, 2007, p. 25); “Uns tocavam, uns cantavam, uns dançavam, muitos se agarravam, quase todos bebiam, e bebiam muito. Difícil dizer se a anfitriã era a música, que inundava a cidade, ou se o desejo, que movia os corpos, era o dono da festa” (p. 26); “Só assim [Oberon] conseguiu acompanhar os melhores momentos do Muvukê, do Muzenza [...] e de outros blocos que não conseguiu decorar os nomes. Chegou até a esquecer seu problema pessoal e tentar acompanhar a coreografia da galera [...]” (p. 87).

Especialmente em relação à música, porém, pode-se ainda observar as funções intermediárias extratextuais metaestética e metamidiática (HALLET, 2015). Em certo momento da narrativa, as canções das fadas e as declarações de Titânia se articulam com um dado de aptidão artística e musical que é necessário para efetivamente desenvolver “tanto lirismo” (FALCÃO, 2007, p. 109). Além disso, o potencial inventivo, criativo, paródico e carnalizado da música é destacado através da menção a um *pot-pourri* inusitado de gêneros musicais: “As fadinhas se puseram a entoar uma fantástica cantiga povoada por ‘bois da cara preta’, ‘Tutankamons’ e ‘rouxinóis’, talvez a primeira e quem sabe a única manifestação musical em estilo nana-axé-*lullaby* de que se tem notícia” (p. 73, ênfase original). Através da referência intermediária à música, dessa forma, o texto literário, metaesteticamente, desenvolve “reflexões e comentários [...] que se referem às formas como um sistema particular de signos é capaz de se engajar em atos de significação ou a sua habilidade de criar obras de arte caracterizadas por determinados recursos ou efeitos”⁴ (HALLET, 2015, p. 616; tradução nossa).

Em outro momento da narrativa, a música é alvo de uma referência intermediária que ilumina questões em um nível metamidiático. Ao ser desfeito o encantamento por parte dos seres mágicos, Bobina acredita que tudo que ele vivenciou ocorreu em um sonho. Como músico amador, resolve aproveitar essa ideia, esse “projeto narrativo”, e materializá-lo na forma de uma canção, “O sonho de Bobina”. Lemos, na narrativa de Falcão (2007, p. 119):

[...] E se eu começar a compor logo, talvez dê tempo de cantar no encerramento do desfile. Vai estourar nas rádios. Eu vou ficar famoso! Só preciso de um assessor de imprensa. E de um bom empresário. E de um patrocinador. E de um captador de recursos. E de um amigo influente. E de uma pulseirinha amarela para poder entrar num camarote daqueles e encontrar esse tal amigo.

A canção “O sonho de Bobina”, indicia, de fato, aquilo que parece ser o anseio desse personagem: tornar-se um músico famoso. Para alcançá-lo, o personagem menciona diversos aspectos da música como mídia, aspectos que vão além de somente a qualidade de sua canção ou de sua habilidade como músico. De fato, metamidiaticamente, a música (ou ao menos a música *pop*, formada por cantores celebridades) é apresentada como um sistema midiático composto por questões materiais (“cantar”), econômicas (“patrocinador”, “captador de recursos”), técnicas

(“rádios”), sociais (“amigo influente”) e institucionais (“assessor de imprensa”, “empresário”) – questões essas também merecedoras de atenção na análise de referências intermediáticas (MOSER, 2006).

Outra referência intermediática importante no romance de Falcão diz respeito à imprensa, mais especificamente à cobertura jornalística e televisiva dos eventos sociais que envolvem as celebridades durante a festa de carnaval em Salvador. No camarote VIP, Teseu e Hipólita, noivos, aproveitaram sua condição de celebridades – são, respectivamente, um candidato a senador e uma atriz de destaque nacional – para receber ainda mais atenção da imprensa: “O casal trocava carinhos, como convém aos noivos. Mas em vez de fazerem isso no escuro, para ficarem mais à vontade, acontecia o inverso. A cada gesto dos dois, *flashes* de luzes espocavam” (FALCÃO, 2007, p. 34). Há, mesmo, a descrição de uma combinação de estratégias de “autopromoção, politicagem [...] [e] marketing [...], para se manter na mídia” (p. 38), por parte do casal celebridade, que envolveria um concurso de blocos de carnaval, a inauguração de uma casa noturna e uma festa de casamento que “sairia com destaque em todas as colunas sociais” (p. 38). Casamento esse, diga-se, que seria realizado após menos de um mês de o casal ter se conhecido.

No romance, lemos que Teseu deseja garantir ao menos uma capa de revista com sua aparição no camarote VIP (p. 39), que a troca de casais e de partidos políticos, no final da narrativa, servirá como forma de atrair atenção da mídia (p. 126) e que houve a contratação de uma *promoter*, a fim de que o casamento possa render ainda mais notícias na imprensa especializada em eventos sociais (p. 127). Considerando esses dados, em relação às referências intermediáticas à imprensa, destaca-se a função de crítica metacultural, pela qual o texto literário desenvolve reflexões e críticas de fenômenos mais gerais de ordem cultural, procurando refletir como a mídia referenciada, a imprensa, influencia na criação de percepções sobre o mundo (HALLET, 2015, p. 616). A crítica cultural a esse segmento da imprensa, na narrativa de Falcão, parece fazer ecoar o pensamento do narrador do romance de Furtado (2006, p. 205), para quem “[o] mundo da mídia [foi] uma máquina concebida para tornar espetaculares os acontecimentos mais banais”.

4. REFERÊNCIAS INTRAMIDIÁTICAS

Como afirmado anteriormente, as referências intramidiáticas na narrativa de Falcão têm uma afinidade dupla: dizem respeito, em primeiro lugar, à literatura e, mais especificamente, a William Shakespeare e às midialidades literárias de sua obra. Como personagem do romance, Shakespeare se apresenta nos seguintes termos: “– O espírito é meu, William Shakespeare, escritor, poeta e dramaturgo. O corpo é deste pobre diabo. Mas você acredita se quiser. Por mim, não faz diferença” (FALCÃO, 2007, p. 100). E, de fato, percebe-se que há uma predominância, na paródia brasileira, de referências intramidiáticas em torno especialmente da poesia e do teatro, as duas submídias literárias em que Shakespeare escreveu sua obra.

As referências à poesia estão quase todas conectadas ao personagem Puck, que, ao longo de grande parte da narrativa, profere seus diálogos na forma de versos rimados.⁵ Sua produção poética, porém, é vista pelos outros personagens como irritante, tendo também pouca qualidade estética. Antes mesmo da aparição de Puck no enredo, temos a seguinte informação, via narrador: “Mas o que mais irritava os seus colegas de Olimpo era aquela sua insistência em falar em versos, suas frasezinhas empoladas e suas rimas de mau gosto” (FALCÃO, 2007, p. 17). Também o mestre de Puck, Oberon, faz críticas depreciativas às falas poéticas desse personagem: “– Do jeito que seus sonetos são ruins, bem melhor ainda é muito pouco” (p. 96).

É importante ressaltar, porém, que a qualidade estética da poesia é questionada apenas em relação a Puck. Não há crítica negativa à poesia como sistema sócio de comunicação. Pelo contrário, por ser uma forma literária que possui conexões com Shakespeare, a poesia é apresentada como uma submídia em que há um trabalho extensivo com a linguagem verbal, capaz de expressar sentimentos profundos da experiência humana. Até isso, todavia, ocorre em meio a um ambiente paródico e carnavalesco na narrativa de Falcão. Lemos, por exemplo, Seu Biu/Shakespeare, bastante embriagado, declamar versos sobre o amor, em uma paráfrase/paródia de uma fala de Helena que se encontra na peça *Sonho de uma noite de verão*: “Com ar de gente erudita, Seu Biu ocupou a cabeceira e foi direto ao assunto. Enquanto discorria sobre ‘o amor, alado e cego, tão potente, asas sem olhos, pressa imprudente...’ tomou o cuidado de manter os copos dos ouvintes sempre cheios” (FALCÃO, 2007, p. 106).

Especificamente nas falas de Puck, destacam-se alguns aspectos da midialidade da poesia (ou de sua poesia): a capacidade de comunicar, a estruturação em versos e uma grande profusão de rimas. Vejamos um exemplo, dentre os vários disponíveis ao longo do romance:

– E vocês caíram nessa?
Mas são mesmo uns cretinos.
Eu lhes preguei uma **peça**.
E vim como clandestino. [...]
Se vocês querem saber,
Outros fizeram igual.
Está cheio de imortal
Escondido de vocês,
Por aí, na grande festa,
Que esta terra mostrou ser (FALCÃO, 2007, p. 31; ênfase acrescentada).

Sobre essa passagem, é bastante significativa a relação já instituída entre a poesia e o teatro, através da utilização do termo “peça” – mesmo que aqui tenha sido utilizada no sentido de travessura ou pegadinha. Com efeito, quando pensamos na produção teatral de Shakespeare, há uma forte articulação entre sua linguagem dramática e o discurso por meio de versos metrificadas. E com isso não queremos apenas afirmar que os diálogos nas peças são marcados por uma linguagem poética, rica em recursos metafóricos – que, de fato, são –, mas queremos chamar atenção, como faz Adriana Falcão via referência intramidiática em seu romance, para o fato de que diversas falas, nos textos dramáticos shakespearianos, manifestavam-se na forma de versos.

Nas peças de Shakespeare, há uma alternância entre o uso de prosa e de verso nos diálogos entre os personagens. Para Kim Ballard (2016), tal alternância indica não somente as convenções de escrita e de produção teatral nos tempos de Shakespeare, mas também procedimentos criativos levados a cabo pelo dramaturgo inglês, a fim de mapear psicologicamente determinados personagens, suas relações interpessoais, desenvolver a ação dramática e explorar diversas atitudes e ideias. Falcão, ao representar os diálogos de Puck na forma de verso, toma emprestada uma estratégia composicional do próprio Shakespeare, estratégia que é por vezes desprezada em certas traduções para o português, quando todos os diálogos aparecem na forma de prosa. Tal empréstimo e reutilização criativa por parte de Falcão – é importante ressaltar – prestam

uma homenagem paródica ao teatro shakespeariano, desvelando aspectos da midialidade tanto desse teatro quanto de sua própria narrativa.

A descrição de Puck do planeta Terra para os outros seres mágicos é também uma passagem bastante significativa quando consideramos as referências intramidiáticas ao teatro e à poesia realizados pelo romance:

– Lá num planeta azul,
Que é chamado de Terra,
Porém é cheio de mares,
Contradições, crises, e guerras,
Vive um montão de pessoas
Umas boas, outras não,
Umas tristes, deprimidas,
Outras até bem felizes,
Apesar de seus pesares.
O problema destas vidas,
Desta Terra, desta gente,
É que por mais que façam,
E aconteçam, infelizmente,
Lá, tudo que existe morre,
Porque lá existem dias,
E os tais dos dias correm,
Dia e noite,
Diariamente (FALCÃO, 2007, p. 19).

Temos, nesse trecho citado, uma performance poética por parte de Puck que rememora outras peças de Shakespeare e estratégias nelas utilizadas. Puck, afinal, atua “como se” fosse uma instância narratorial, delineando o contexto espaço-temporal em que ocorrerão as ações em nível de enredo, marcando, assim, a passagem dos seres mágicos do Olimpo em direção a Salvador. Estratégia semelhante pode ser encontrada na tragédia *Romeu e Julieta*, cujo Prólogo, através do Coro, cumpre a função de apresentar Verona.

Nas referências intramidiáticas ao teatro no romance *Sonho de uma noite de verão*, diversos aspectos dessa submídia literária são ressaltados. O primeiro deles, como já aludido, diz respeito à própria festa de carnaval e ao dado de performance que a caracteriza. Nesse sentido, muito relevantes são as descrições das fantasias de alguns personagens: Lisandro e Demétrio se vestiram de gregos, enquanto Teseu e Hipólita usaram fantasias de duque e de princesa amazona, que configuram diretas alusões aos personagens da peça *Sonho de uma noite de verão*. Também Seu Bui tem uma fantasia bastante significativa: “Todo Carnaval, Seu Bui se fantasiava de poeta do século XVI e

tomava todas” (FALCÃO, 2007, p. 60). O dado de performance, na festa de Carnaval, é ainda articulado aos trabalhos de amor e de sedução entre os foliões, que participam de um espetáculo “como se” fossem atores em papéis dramáticos: “Homens e mulheres se comportavam como se estivessem numa caçada e se revezavam nos papéis de caça e de caçador” (FALCÃO, 2007, p. 26).

Em alguns momentos, a narrativa literária referencia intramidiaticamente o teatro através da representação de longos diálogos entre os personagens, sem que haja a intervenção do narrador. Em dois casos específicos (FALCÃO, 2007, p. 62, 93-94), há diálogos em que ocorrem quatorze e vinte e duas trocas de turno entre os personagens sem participação narratorial. O romance passa a impressão, assim, de emular a estrutura de um texto dramático; isso, porém, é também feito de forma paródica, pois, diferentemente do que ocorre em uma peça, não se tem informações sobre qual personagem proferiu qual fala, o que pode causar (propositadamente) certa confusão carnavalizada no leitor de *Sonho de uma noite de verão*.

Há também, por parte da narrativa de Falcão, a construção de um campo semântico voltado ao teatro. Usa-se vasto vocabulário para se referir intramidiaticamente a essa submídia literária: fala-se, por exemplo, em “cena”, “ação dramática”, “ação paralela”, “tensão”, “conflito”, “resolução”, “evolução da trama”, entre outros. Um dos capítulos do romance é significativamente intitulado “Sobre feitiçaria, dramaturgia e outros recursos” (FALCÃO, 2007, p. 109). Além disso, encontramos menções e reflexões sobre os gêneros dramáticos comédia (e do subgênero comédia de erros) e tragédia: um membro da trupe teatral de Bobina, por exemplo, questiona a adequação de uma tragédia para as comemorações do casamento de Teseu e Hipólita, o que configura uma crítica de ordem metaestética ou metamidiática (HALLET, 2015).

Uma passagem que merece ser destacada no processo de referenciação intramidiática ao teatro diz respeito à atuação de Shakespeare, como personagem da narrativa, na resolução de conflitos. Nas palavras do personagem: “– Eu que sou *expert* no assunto, embebedo a rainha, enquanto, em **ação paralela**, Puck desfeitiça Bobina, para que este siga seu caminho e a **trama evolua**” (FALCÃO, 2007, p. 113). Apesar de Shakespeare ser um expoente da arte teatral e de as noções de ação paralela e evolução da trama fazerem parte do campo semântico geralmente associado ao teatro, é fato que

esse vocabulário é parte constitutiva também de um romance, para se referir a eventos que estão transcorrendo em uma narrativa. Percebe-se, assim, que, apesar de suas diferenças, a literatura romanesca e a literatura dramática compartilham aspectos em suas estruturas midiáticas: tal passagem traz à tona, via reflexão metamidiática, o dado de que a narratividade é intrínseca a essas duas submídias literárias.

Outra informação relevante em termos de gêneros dramáticos dialoga especialmente com Shakespeare e sua obra. Estamos nos referindo a um dos capítulos finais do romance de Falcão, intitulado “Reconciliações e alianças”. A ideia de um final feliz, com reconciliações e alianças, atmosfera rememorada e recriada por Falcão em seu romance, é uma das principais características das comédias shakespearianas, algo que as diferencia dos dramas históricos e das tragédias, tal como apontado por Emma Smith (2007).

Por fim, convém comentar sobre a representação da trupe teatral liderada por Bobina, que resulta na evidenciação de diversos aspectos da midialidade do teatro, inclusive em termos materiais, econômicos, técnicos, sociais e institucionais. A própria decisão de realizar uma performance durante o desfile de blocos na festa de carnaval é, segundo o narrador, motivada também por questões econômicas, já que o bloco vencedor receberia uma quantia em dinheiro: “O assunto em pauta era artístico-financeiro” (FALCÃO, 2007, p. 55). Durante o ensaio da trupe, os personagens discutem questões como a utilização de adereços, técnicas diferentes de interpretação para causar determinados efeitos na audiência, organização do cenário, divisões de papéis, a função de diretor artístico, trilha sonora, etc. O fato de um ator homem representar um papel feminino, característica da midialidade teatral nos tempos de Shakespeare que é resgatada pela narrativa de Falcão, é irônica e parodicamente explicada como uma escolha de ordem midiática, estético-financeira:

- Eu só não entendi uma coisa – Sanfona levantou o dedo. – Por que logo eu vou ter que me vestir de mulher?
- Porque você é o mais cabeludo.
- Assim já economizamos na peruca.
- Teremos uma Tisbe rastafári (FALCÃO, 2007, p. 57).

A partir da análise das referências intramidiáticas à poesia e ao teatro no romance de Falcão, percebe-se que, assim como as referências intermediáticas, elas são essenciais para o desenvolvimento de aspectos intratextuais em *Sonho de uma noite de*

verão, como o enredo, a caracterização dos personagens, os temas representados, etc. As referências intramidiáticas, porém, vão além: ao destacarem diversos aspectos midiáticos em relação à poesia e ao teatro, referem-se sobremaneira a aspectos extratextuais, desenvolvendo especialmente as funções de crítica metaestética e metamidiática. Ao realçar a midialidade da poesia e do teatro – não podemos nos esquecer – as referências intramidiáticas também puderam muito informar sobre o potencial de uma narrativa em constituir significados.

Em comparação às referências intermediáticas, assim, percebemos que as referências intramidiáticas foram além. Nessa ida além, seu rumo foi bastante certo: no desenvolvimento de reflexões de ordem metaestética e metamidiática, elas se articularam a Shakespeare e a midialidades a ele relacionadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Sonho de uma noite de verão*, percebemos que a abordagem midiática se mostrou como uma fecunda porta de entrada para a análise da obra. Com essa abordagem, pudemos inserir e articular a narrativa de Adriana Falcão em um universo de mídias e de midialidades, que competem e se influenciam na composição de significados. Através de referências inter- e intramidiáticas, o romance demonstrou e refletiu sobre as potencialidades e as restrições comunicacionais das mídias referenciadas. E isso se deu tanto em termos intra- quanto extratextuais, ou seja, as referências midiáticas influenciaram na composição da obra em termos de enredo, personagens, espaço etc., ao mesmo passo em que desenvolveram reflexões mais abrangentes sobre as artes e as mídias em termos de crítica metacultural, metamidiática e metaestética.

As referências midiáticas, no romance de Falcão, ocorreram via um estatuto paródico e carnavalizado, em que especialmente Shakespeare e mídias a ele associadas foram mnemonicamente acionados e ironicamente reconfigurados. Desse romance, pode-se apreender a noção de que Shakespeare, como ideia, como espírito, como projeto narrativo, necessita de uma mídia para ganhar corpo e continuar a ser difundido, relido, memorado e recriado. No processo de memoração e de materialização midiática de Shakespeare, tivemos o envolvimento, direto ou via referência midiática,

das submídias literárias romance, poesia e teatro. Falcão se valeu também da figura do personagem literário Seu Biu, através de quem Shakespeare ganhou carne, osso e sangue (com um alto teor alcoólico).

Para finalizar a discussão, é muito relevante o fato de que Shakespeare, como ser sobrenatural que habita o Olimpo, é apresentado como o Deus das Histórias. Repita-se: Deus das Histórias, não da Literatura, do Teatro ou da Poesia. Tal representação o coloca como fonte de uma enorme quantidade de potenciais projetos narrativos; projetos narrativos esses que estão exatamente “atrás de um corpo que lhes sirva”. Em *Sonho de uma noite de verão*, os corpos foram encontrados e proveitosamente habitados, através da adaptação paródica da peça homônima e do substancial processo de referenciação inter- e intramidiático.

Referências

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo da dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BALLARD, Kim. Prose and verse in Shakespeare's plays. 2016. Disponível em: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/prose-and-verse-in-shakespeares-plays>. Acesso em: 28 jun. 2020.

BRUHN, Jørgen. *The intermediality of narrative literature: medialities matter*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FALCÃO, Adriana. *Sonho de uma noite de verão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FURTADO, Jorge. *Trabalhos de amor perdidos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

HALLET, Wolfgang. “A methodology of intermediality in literary studies”. In: RIPPL, Gabriele (Org.). *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, 2015, p. 605-618.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. *ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura*, v. 14, 2006, p. 42-65. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>.

RAJEWSKY, Irina O. Border Talks: “The problematic status of media borders in the current debate about intermediality”. In: ELLESTRÖM, Lars (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, p. 51-68.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 15-45.

SMITH, Emma. *The Cambridge introduction to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

VERISSIMO, Luis Fernando. *A décima segunda noite*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

WOLF, Werner. “Intermediality”. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. (orgs.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, p. 252-256.

WOLF, Werner. The relevance of mediality and intermediality to academic studies of English literature. *SPELL: Swiss papers in English language and literature*, v. 21, p. 15-43, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-130648>.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011, p. 1-9. DOI: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>.

Recebido em: 12/02/2022

Aceito em: 28/03/2022

¹ “Medium, as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents [...]”.

² “that literature is a medium in its own right and as such is in opposition to, but also in competition with, other media”.

³ Convém ressaltar que a decisão de organizar a discussão nesses termos se deu na segunda etapa da metodologia proposta por Bruhn (2016), após a realização de uma listagem de todas as mídias representadas no romance.

⁴ “reflections and comments [...] [that] refer to the way a particular sign system is able to engage in acts of signification or the ability to create works of art to which a more general capacity and effect is attributed”.

⁵ E convém ressaltar que Shakespeare já fizera uso consciente das modalidades discursivas de verso e prosa, por exemplo, sobretudo na peça *Sonho de uma noite de verão*, em que a distribuição das falas pelos personagens obedece a critérios bem rígidos: alguns só falam em prosa; outros só em verso; e outros em versos rimados.