

Adaptações Shakespearianas no Teatro Português Contemporâneo

Luísa Alves de Azevedo Cardoso Henriques

**Dissertação
de Mestrado em Artes Cénicas**

(Maio, 2024)

Em Memória do Teco

AGRADECIMENTOS

O processo de escrever uma dissertação foi desafiador. Estarei eternamente grata à minha avó, Palmira Henriques, que me possibilitou explorar o mundo das artes cénicas e a entrada no mundo académico. Uma mulher de força, que representa o que é ser portuguesa, de quem eu me orgulho em ser neta. Igualmente queria agradecer à minha mãe, outra mulher de armas, que me ajudou sempre. Ao meu pai agradeço todas as viagens à faculdade e a parceria durante a peça *Outra Tempestade* (2024), a qual assistimos juntos.

Agradeço ao Celso, por correções dos rascunhos, apoio emocional e companhia enquanto assistimos a *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023). Gostaria de agradecer à outra família que encontrei: Blu, Filipe e Tamára, por toda a arte que fizemos, que me inspirou a prosseguir com os estudos.

Por fim, quero agradecer à Prof^a. Dra. Cláudia Madeira, pela orientação e pelo apoio fornecido durante este processo. Em suma, quero reconhecer o mérito a todos os meus professores pelas suas capacidades de educadores e que me ensinaram a pensar.

ADAPTAÇÕES SHAKESPEARINAS NO TEATRO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

LUÍSA ALVES DE AZEVEDO CARDOSO HENRIQUES

RESUMO

Esta dissertação pretende estudar as diversas formas de adaptação shakespeariana investigando e recorrendo sobre as características que compõem estes espetáculos.

O estudo foca-se sobre as seguintes adaptações: *A Tempestade* (2023), encenada por António Pires e apresentada no Teatro de São Luiz; *Outra Tempestade* (2024), com dramaturgia de Cláudia Madeira, com encenação de Carlos J. Pessoa (com apresentação do Teatro da Garagem) e finalmente *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023), Diogo Infante (encenador) e Artur Guimarães (Diretor Musical) apresentam uma versão em musical do clássico shakespeariano.

O objetivo no estudo destas adaptações é perceber o que motiva a criação destas adaptações de modo a integrar o público português no teatro contemporâneo, também procuramos expender sobre a forma como estas adaptações são realizadas e que engenhos adotam para incorporarem novas temáticas.

Shakespeare tem um lugar de destaque no mundo da dramaturgia, como tal é um dos autores mais reconhecidos dentro do mundo do teatro. Esta noção desencadeia um elevado e natural interesse sempre que uma peça sua é encenada.

Concluimos que a forma da dramaturgia Shakespeariana é inerentemente contemporânea, apesar de utilizar estruturas simplificadas baseadas na teoria de Aristóteles da unidade de tempo, ação e lugar. A resposta à pergunta de como se faz Shakespeare em Portugal depende muito das intenções originais do encenador, contudo, observamos que os hibridismos musicais e a simplificação do texto são elementos que estão presentes nestas adaptações em que nos focamos.

O encenador e os atores, tal como o resto da equipa, acabam por ser cúmplices na modernização do legado de Shakespeare, produzindo espetáculos baseados maioritariamente na conceção do encenador, sendo este o narrador principal da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptações Shakespearianas, Adaptações Teatrais Portuguesas, *A Tempestade*, Contemporaneidade, Shakespeare na Contemporaneidade, *Sonho de Uma Noite de Verão*, Teatro da Garagem, Teatro Português, Teatro São Luiz, Teatro da Trindade.

SHAKESPEAREAN ADAPTATION IN PORTUGUESE CONTEMPORARY THEATRE

LUÍSA ALVES DE AZEVEDO CARDOSO HENRIQUES

ABSTRACT

This dissertation aims to study the various forms of Shakespearean adaptations by investigating and analyzing the characteristics that built these plays.

The study focuses on the following adaptations: *A Tempestade* (2023), directed by António Pires and presented at Teatro de São Luiz; *Outra Tempestade* (2024), with dramaturgy by Cláudia Madeira, directed by Carlos J. Pessoa (presented by Teatro da Garagem) and finally *Um Sonho de Uma Noite de Verão* (2023), Diogo Infante (director) and Artur Guimarães (Musical Director) present a musical version of the Shakespearean classic.

The aim of studying these adaptations is to understand what motivates the creation of these adaptations to integrate Portuguese audiences into contemporary theater. We also seek to know how these adaptations are made and what devices they adopt to incorporate new themes.

Shakespeare has an important role in the world of dramaturgy, and as such is one of the most recognized authors in the world of theater. This notion triggers a high and natural interest whenever one of his plays is staged.

We conclude by stating that the form of Shakespearean drama is inherently contemporary, despite using simplified structures based on Aristotle's theory of the unity of time, action, and place. The answer to the question of how Shakespeare is done in Portugal depends very much on the director's original intentions, however, we have observed that musical hybridisms and simplification of the dramatic text are elements that are present in these adaptations we are focusing on.

The director and the actors, alongside the rest of the team, end up being accomplices in the modernization of Shakespeare's legacy, producing shows based mostly on the director's conception. Who then becomes the main narrator of the artistic work.

KEYWORDS: Shakespearean Adaptations, Portuguese Theatrical Adaptations, *A Tempest*, Contemporary, Shakespeare in Contemporary Theatre, *Midsummer's Night Dream*, Teatro da Garagem, Portuguese Theatre, Teatro São Luiz, Teatro da Trindade.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Fundamentos da Adaptação.....	2
Capítulo II: Entender Shakespeare.....	5
Capítulo III: Desenvolvimentos.....	10
III.1.1 Introdução e Sinopse: <i>The Tempest</i> , William Shakespeare.....	11
III. 1.1. Análise Textual e Cênica.....	12
III. 1.2. A Incorporação de Sibelius.....	19
III. 1.3 Conclusões.....	21
III. 2. <i>Outra Tempestade</i> (2024).....	24
III. 3.1 Introdução e Sinopse	24
III. 3.2 Narrativa Shakespeariana.....	25
III. 3.3 Momento Metaficcional.....	29
III. 3.4 Análise: Próspero vs. Calibã.....	33
III. 3. <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> (2024).....	34
III. 3.1 Introdução.....	34
III. 3.2 Sinopse.....	36
III. 3.3 Análise.....	37
III. 3.3.1 Breve Análise Musical.....	39
III. 3.4. Conclusão.....	41
Conclusão.....	43
Bibliografia.....	46

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Pirâmide de Freytag.....	6
------------------------------------	---

INTRODUÇÃO

Examinamos em particular três peças, assistidas ao vivo durante o seu tempo de estreia, e desenvolveremos algumas suposições sobre a construção cénica das mesmas. Primeiramente, a peça “A Tempestade” apresentada no Teatro São Luiz, com o encenador António Pires. Este espetáculo decide discorrer sobre a peça *The Tempest* de forma a que seja fiel ao que o encenador acredita serem as intenções originais do dramaturgo. Logo, não existem grandes mudanças de texto nem de cena.

Depois, *Um Sonho de Uma Noite de Verão* exibida no Teatro da Trindade, na qual Diogo Infante dá destaque à musicalidade que se consegue encontrar na dramaturgia Shakespeariana. Trata-se de um espetáculo que se destina a várias faixas etárias e procura ligar-se ao cancionero português, de forma a explorar o tema do amor a partir de situações familiares e vozes portuguesas.

Por fim, *Outra Tempestade* é uma peça encenada por Carlos J. Pessoa, um encenador-autor que procura despir a versão original de Shakespeare e reformular a filosofia dos temas contemporâneos inseridos na peça, tal como as questões do colonialismo deixadas pela colonização, o papel da mulher e as questões ecológicas, temas estes introduzidos pela dramaturgista Cláudia Madeira.

Estas três peças são exibidas para públicos diversos, que se intercalam por vezes, e desenvolvem sobre questões completamente distintas. No entanto, continuam a utilizar o material de inspiração e foco que é Shakespeare. O que une estes espetáculos é o dramaturgo no qual se inspiram e o contexto em que se inserem.

Todas as peças mencionadas foram exibidas na Grande Lisboa, com algumas semanas de diferença entre si. Nenhuma delas rejeita os temas das peças de Shakespeare.

A questão mais central nesta dissertação é entender as motivações por detrás do uso considerável das obras do dramaturgo William Shakespeare no paradigma teatral português: o que motiva os Teatros a estrear adaptações de peças shakespearianas? Como são feitas as adaptações de Shakespeare em Portugal?

CAPÍTULO I. FUNDAMENTOS DA ADAPTAÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo estudar as adaptações shakespearianas contemporâneas. A análise e o enquadramento teórico são essenciais para a construção deste estudo. Tendo isto em conta, devemos perceber, primeiramente, o que é uma adaptação e as suas particularidades.

Para existir o processo de adaptação tem antes de haver uma obra original da qual se consiga retirar um novo propósito, de forma a capacitar essa intenção para um público. Um novo propósito é caracterizado pelas circunstâncias da contemporaneidade. Deverá existir uma intenção por detrás da adaptação que é motivada pela compreensão da obra adaptada, inclusive da original.

Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation*, afirma que a adaptação é caracterizada pela transposição da obra original. Ao inserir uma nova perceção numa obra, realiza-se imediatamente o processo adaptativo. Como tal, a adaptação requer uma resignificação que devém de uma perspetiva distinta, como também de uma apropriação artística.

Em ambas a definição de adaptação necessita da integração de novos elementos não presentes na peça original, derivados de um contexto contemporâneo. Concluimos que para a adaptação ser realizada tem de, inerentemente, servir o contexto político, social e artístico, etc. da época em que é produzida. Logo, uma adaptação tem necessariamente de se estabelecer na contemporaneidade, utilizando elementos da cultura moderna atual de forma a contribuir afirmativamente para a criação de uma nova obra adaptada a partir do original.

O propósito de uma adaptação, o que motiva a sua conceção, está ligado a uma procura ou necessidade de interligar um público com um autor, ou uma história. Para percebermos esta relação, e de que modo a adaptação é estruturada torna-se imperativo avaliar a sua forma. Por exemplo, o hibridismo musical, que é incorporado em todas as obras documentadas nesta dissertação, é uma escolha intencional para a construção adaptativa. Esta preferência musical está presente na obra original, contudo é vincada nestas adaptações portuguesas que recorrem a diferentes estilos musicais.

Outro exemplo é a estrutura textual das peças que se mostra de forma diversificada dependendo do estilo e intenção artística. Estas duas características estabelecem a presença de um intermediário entre a adaptação e Shakespeare.

Como tal, torna-se relevante percebermos a estrutura e a categorização das adaptações shakespearianas para se desvendar as diferenças entre as demais. Portanto, a próxima etapa é identificar e dividir as adaptações pela sua estrutura e características inovadoras.

Para se assinalar estas particularidades pode identificar-se uma divisão na tese: *"The concept and process of dramatic adaptation derived from a study of modern adaptation of Shakespeare's plays"* (S. Anderson. 1980), na qual Sarah Anderson afirma que as adaptações shakespearianas podem ser agrupadas em cinco categorias, de acordo com os processos de adaptação utilizados: "Colagens", "Transposições culturais", "Domesticações", "Reorientações" e "Transformações".

Anderson explica as características de cada categoria, sendo que a primeira ("Colagem") tem relativamente poucas diferenças face à versão original, enquanto que a quinta categoria ("Transformação") pode consistir numa adaptação que apenas contém elementos shakespearianos primários.

Para efeitos desta dissertação, partimos do princípio de que se mantêm válidas as categorias e as distinções apontadas por Anderson.

A primeira categoria é a "Colagem", que consiste numa adaptação caracterizada pela recomposição e rearranjo do texto original. Anderson assevera que a esta categoria devem pertencer as adaptações que utilizam, pelo menos, metade do texto original de Shakespeare ou de outro texto canonicamente identificável como shakespeariano. Contudo, o recurso a outros autores ou ao texto original, similarmente, pode ser incorporado na adaptação textual.

Assim sendo, para que uma forma de adaptação possa ser nomeada como uma "Colagem" esta deve incorporar passagens de outros textos e/ou linguagens na sua composição, isto é, aquilo que Anderson reconhece como sendo o processo de

“Colagem”. Por fruto desta caracterização, qualquer interpretação destas obras dentro desta categoria deve ser realizada a partir da sua estrutura e forma textual.

A segunda forma denomina-se como “Transposições Culturais” sendo a denominação reservada a adaptações cujo enredo e personagens se mantêm fiéis a Shakespeare, e, todavia, o contexto cultural é adaptado para se encaixar em percepções modernizadas.

A terceira categoria, “Domesticação”, altera o enredo e as personagens para as incorporar num contexto moderno, sendo que as personagens ligadas à política tendem a modificar-se para representarem uma figura social ou política do paradigma em que a adaptação se encaixa. Por exemplo, uma “Domesticação” em Portugal podia dar-se pela substituição da personagem de Próspero para que esta se misturasse com uma figura política, como Vasco da Gama. A este processo interessa a domesticação das figuras políticas de modo a integrar parte da cultura nativa da adaptação. Nas peças em que esta dissertação se foca não existe a alteração de uma personagem política para ser adicionada outra figura famosa. Logo, não nos iremos concentrar muito nesta conceção.

“Reorientações” são adaptações que mantêm a estrutura dos eventos principais da peça de Shakespeare, como também as personagens. Podem, contudo, existir algumas mudanças efetuadas às personagens ou ao enredo para introduzir outros temas. As “Reorientações” tendem a atualizar a linguagem para ser mais moderna, podendo adicionar detalhes do enredo que estejam de acordo com a peça original. Por outras palavras, não há mudanças drásticas de contexto shakespeariano. A peça *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023) tem certas características que se encaixam nesta categoria, sendo que as mudanças propostas no enredo não contradizem a peça original; as personagens e a linguagem são ambas simplificadas.

Na última categoria “Transformações” são apresentadas as mudanças mais drásticas à peça Shakespeariana. Estas adaptações são caracterizadas como tal porque retiram uma situação ou personagens principais e procuram modificar esse material para uma incorporação original. Ou seja, retiram inspiração da peça original, porém depois reutilizam algumas instâncias (claramente designadas como pertencentes a Shakespeare) para integrarem novos temas e conceções que não estavam presentes na

peça original. Esta categoria diverge da anterior porque acaba por descobrir novas interpretações para além do material original.

Outra Tempestade (2024) tem algumas características que pertencem a esta última categoria, incluindo a utilização das personagens shakespearianas, mas renegando as suas interpretações originais e formando novos finais.

Apesar de apontar as cinco categorias mencionadas anteriormente, importa referir que Anderson admite que as adaptações se podem inserir em mais do que uma categoria.

De acordo com Anderson, existem quatro características que devem estar sempre presentes em qualquer adaptação: tem de consistir numa interpretação da obra, ou seja, para existir uma verdadeira adaptação é imprescindível a introdução de perspectivas originais; é necessário que exista alguma semelhança entre as duas obras, que seja possível reconhecer alguns elementos semelhante ou idênticos; tem de haver elementos que interliguem as duas obras para além da mesma estrutura narrativa e por fim, a adaptação tem idealmente de possuir um carácter contemporâneo. (*S. Anderson, p. 374.*)

CAPÍTULO II. ENTENDER SHAKESPEARE

Shakespeare é uma das maiores referências mundiais quando se pensa em Teatro. Ainda hoje persiste o Globe's Theatre que foi construído para criar a sua arte.

Esta ideia destaca-se quando se entende que as características shakespearianas resultam do período histórico titulado “English Renaissance Theatre” ou teatro isabelino.

Teatro isabelino é a denominação dada a obras teatrais produzidas durante o reinado da rainha da Inglaterra Elizabeth I, mais precisamente entre 1558 e 1603. Durante este período foi construído o primeiro edifício pensado especificamente para acomodar a arte teatral.

Esta era denomina-se “English Renaissance Theatre” porque existiu um grande investimento na produção artística teatral. A era de renascença inglesa evoluiu a partir

das tradições teatrais medievais; as peças produzidas na era anterior eram criadas a pensar no papel do povo na sociedade inglesa e de que maneira se podiam incorporar os ensinamentos da Igreja nas temáticas teatrais.

Durante este período houve uma grande influência derivada do drama clássico, nomeadamente grego e romano, que desempenhou um papel crucial na formação do estilo e da estrutura teatral desta época.

Nesta dissertação, interrogamo-nos sobre o motivo pelo qual a questão da escolha do dramaturgo se torna relevante, tentando perceber como é que as estruturas shakespearianas são transformadas, de modo a transcenderem o tempo e se adaptarem à contemporaneidade. Inicialmente é necessário perceber estas estruturas.

Em *Dramatic Structure and Social Status in Shakespeare's Plays* Heather Froehlich explica a abordagem de Gustav Freytag sobre a divisão da estrutura shakespeariana. A pirâmide de Freytag (ilustrada na *figura 1*) demonstra os mecanismos narrativos presentes nas obras de Shakespeare. Froehlich esclarece a denominação dos termos: a obra inicia-se com a “exposição” do enredo principal e as personagens nele presentes.

Para exemplificar esta denominação: uma das adaptações em que esta dissertação se foca é sobre a obra original: *The Tempest* que inicia em *in medias res*¹, querendo isto dizer que a parte da “exposição” tem mais prevalência na segunda cena do primeiro ato. Próspero, em diálogo com a sua filha, expõe a intriga principal e explica a importância das personagens anteriormente apresentadas na primeira cena.

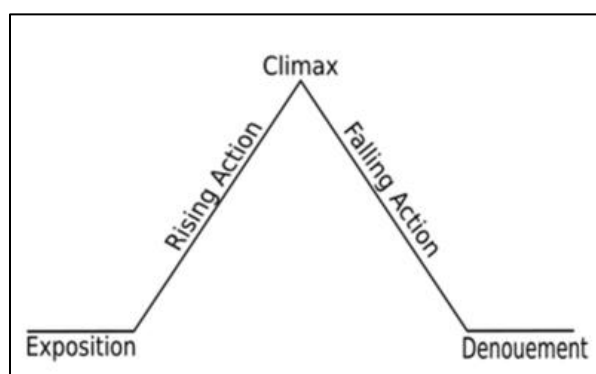


Figura 1 - Pirâmide de Freytag

¹ Termo para descrever obras narrativas que se iniciam a meio da intriga.

A segunda divisão “ação crescente” é caracterizada pelos eventos desenvolvidos a partir da “exposição” no início da peça. Em *Midsummer’s Night Dream* (W. Shakespeare) este momento acontece por volta do segundo ato, até ao início do terceiro. Similarmente, em *The Tempest* (W. Shakespeare) a “ação crescente” começa no segundo ato, quando Fernando e Miranda se conhecem.

O terceiro momento: “clímax”, o ponto mais alto da narrativa, é atingido quando o enredo chega a um ponto de não retorno, quando a personagem principal é afetada eternamente pelos acontecimentos anteriores, ou então quando a intriga chega ao seu maior momento de tensão narrativa. Em *The Tempest* (W. Shakespeare) o “clímax” ocorre durante o quinto ato, quando Próspero revela a sua identidade e confronta o seu passado. Na obra *Midsummer’s Night Dream* (W. Shakespeare), não existe necessariamente uma personagem principal, contudo o “clímax” ocorre no terceiro ato, quando se instala o caos sobre os quatro amantes.

A “ação decrescente” é o seguinte ponto na estrutura narrativa; esta denominação caracteriza-se por cenas ou acontecimentos que se seguem após o “clímax” e é a preparação para o final da peça. *Midsummer’s Night Dream* (W. Shakespeare) apresenta este recurso no final do terceiro ato, quando Puck reverte o feitiço de amor sobre algumas das personagens principais, de modo a resolver a intriga entre essas quatro. Na peça *The Tempest* (W. Shakespeare), a “ação decrescente” é iniciada quando Próspero perdoa os seus inimigos.

O momento final da estrutura da pirâmide de Freytag é titulado “desfecho” e é caracterizado pelo desenrolar na narrativa para que esta chegue a um fim. O “desfecho” é a conclusão de todos os acontecimentos anteriores de modo a terminar com a narrativa. Normalmente este final é catártico.

A partir desta divisão colocam-se-nos questões relativas à adaptação e encenação de obras shakespearianas, e se porventura esse apelo se relaciona com a própria estrutura textual daquelas peças. Estas estruturas não desafiam

verdadeiramente as concepções atribuídas frequentemente ao teatro, como por exemplo a quarta parede² e a relação entre peça e público.

A obra dramaturgica - o guião - é construída a partir da divisão entre cenas e atos. Como mencionamos anteriormente, as obras dramaturgicas de Shakespeare são compostas a partir de estruturas que são facilmente classificadas/divididas de modo a interpretar melhor a intriga. Esta evidência torna estas obras mais suscetíveis à adaptação, dado que o entendimento das estruturas shakespearianas permite ao intérprete adicionar novas perspetivas, sendo que o material original já está convenientemente estabelecido.

Na obra *The Tempest* (W. Shakespeare) o Epílogo é a conclusão da obra, é o “desfecho”. Próspero dirige-se diretamente ao espectador e oferece-lhe uma escolha: pede à audiência que o liberte da Ilha se assim esta o desejar. Este momento reconhece a natureza da arte teatral, convidando a plateia a refletir sobre o seu papel como espectadores, ao mesmo tempo que estabelece a relação entre o dramaturgo e a obra artística.

Durante este Epílogo existe uma quebra da quarta parede, mais precisamente quando Próspero se dirige diretamente à audiência presente:

“As you from crimes would pardoned be, Let your indulgence set me free.”

– W. Shakespeare, The Tempest (Epílogo)

Próspero quebra a quarta parede para incorporar o espectador no universo fantástico de Shakespeare, possibilitando à plateia a escolha da libertação do protagonista. Este acontecimento final fundamenta o papel do espectador no teatro shakespeariano, deixando claro que é sempre a escolha do espectador que prevalece sobre a do dramaturgo; são as percepções e decisões do espectador que finalizam, de certa forma, a obra artística. Para além disso, a audiência é relembrada do seu livre arbítrio e das suas próprias interpretações artísticas.

² Conceito que denomina a conceção de uma barreira conceptual entre qualquer obra de ficção e o observador/espectador/leitor.

Este momento concretiza-se sem desafiar o papel da plateia, não existindo pressão para participar de uma forma que interrompa o espetáculo; ao invés disso estrutura-se um epílogo que possibilite a participação ativa sem desconstruir os comportamentos previamente adotados pela audiência. Não existe a necessidade de a audiência se manifestar em protesto, ou individualmente, dado que lhe é oferecido o poder para declarar o seu julgamento sem abandonar as tradições da arte teatral.

*“In this bare island by your spell, But release me from my bands
With the help of your good hands.” – W. Shakespeare, The Tempest
(Epílogo)*

Em *Drama e Comunicação* (2010), Paulo Filipe Monteiro afirma que a criação das obras shakespearianas devém da colaboração entre os atores e possivelmente outros autores. Este método possibilita o foco na obra teatral a partir da construção da prática cénica e não da dramaturgia. A prática cénica é aquilo que transporta a obra para o palco e conseqüentemente para o espectador. O ator é o veículo das intenções que são inseridas na composição geral da peça. (P.F. Monteiro, 2010. págs. 378-379)

Na contemporaneidade a relação entre dramaturgo e ator é mais complexa, dado que adiciona a existência de uma terceira personagem: o encenador.

Michael Hays em *Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater* (1993) sugere que as obras teatrais dramáticas prévias às construções do teatro pós-dramático eram construídas à volta da unidade de ação, tempo e espaço, uma ideia desenvolvida por Aristóteles em *Arte Poética*. A unidade de tempo descreve que a intriga de uma peça deve ocorrer numa curta ordem cronológica, a unidade de ação refere que a peça deve tentar evitar desviar a atenção da intriga principal e a unidade de espaço sugere que a intriga deverá ocorrer, idealmente, em apenas um espaço. As obras de Shakespeare *Midsummer's Night Dream* e *The Tempest* são construídas à volta destas concepções.

M. Hays explica a teoria de Szondi em *Teoria do Teatro Pós Dramático*, asseverando que a existência do encenador possibilita a existência de um narrador que comanda os elementos da obra teatral, solicitando o espectador na jornada entre o mundo teatral e o desconhecido, esclarecendo as perspectivas sobre as quais o

espectador e o ator se devem focar. O encenador é o navegador do texto dramático e diminui aquela ligação que mencionamos anteriormente: entre ator e texto. (1993. Págs. 77–78).

No estudo destas adaptações é importante perceber o papel que o encenador toma na construção da intriga e as ideias que pretende transmitir para o público. Monteiro (*Drama e Comunicação*. 2010) assevera que a dramaturgia de Shakespeare tem a particularidade de se focar principalmente na relação entre as personagens, baseando as suas obras dramáticas nos diálogos. O papel do encenador é a transformação da obra escrita para o palco, sendo o intermediário entre o texto e o ator.

“Cabe depois ao encenador apoiar essa passagem do texto à cena: o que ele faz, em conjunto com os actores e toda a restante equipa, não é apenas sublinhar o texto que lá está, nem é apenas fazer dizer um texto, nem é traduzi-lo ou ilustrá-lo. Porque, na representação, o texto está presente.” (Paulo. F. Monteiro. *Drama e Comunicação*. 2010. págs. 380-381).

Esta ideia sugere que o encenador transmuta o texto para a cena de modo a torná-lo “vivo” e que a existência da obra textual é apenas um auxílio para a construção cénica, onde se evidencia a seleção temática composta pela produção do espetáculo e mais especificamente o encenador. Gostaríamos então de passar para a análise da adaptação *A Tempestade* (2023), encenada por António Pires, e de que maneira esta modifica a obra, tanto atendendo às estruturas da adaptação e à percepção do trabalho do encenador no teatro pós-dramático e na contemporaneidade.

CAPÍTULO III. DESENVOLVIMENTOS

III. 1. INTRODUÇÃO E SINOPSE: *THE TEMPEST* (W. Shakespeare)

Somos finalmente confrontados com a peça *The Tempest* (W. Shakespeare), uma obra que serviu de inspiração para dois espetáculos que analisamos. Apesar de se tratar da mesma história, as duas tiveram uma abordagem distinta. Logo, torna-se relevante

perceber qual é a história de *The Tempest* (W. Shakespeare) e as intrigas envolvidas na mesma.

A obra utiliza o recurso *in medias res*, assim sendo, o espectador é apresentado imediatamente à cena da tempestade, o foco está numa embarcação que transporta a tripulação do Rei Alonso de Nápoles, da qual faziam parte o filho e herdeiro do rei, Fernando, o seu irmão Sebastião, e António, Duque de Milão, para além de marujos leais ao rei. A esta tripulação também pertencem Estevão e Trínculo, uma dupla humorística que se interliga mais tarde na ação.

Seguidamente é revelado que Próspero, o antigo duque de Milão (e protagonista) planeou esta tempestade destinada a causar o naufrágio da embarcação. Igualmente é revelado que António, irmão de Próspero, e o rei de Nápoles haviam conspirado para usurpar o antigo duque, obrigando Próspero e Miranda (sua filha) a fugirem de Nápoles com a ajuda de Gonzalo. Após doze anos, pai e filha residem numa ilha que haviam declarado como suas terras. Nesta ilha habitava uma bruxa, Sycorax, e o seu filho, Calibã, um híbrido parte homem e monstro. Após a morte de Sycorax, Calibã foi criado por Próspero e Miranda.

Para além de Calibã, Próspero controla um espírito marítimo chamado Áriel. As duas personagens aparentam estar sob uma forma de contrato mágico que obriga Áriel a servir Próspero até à hora da sua libertação, dado que Próspero terá salvo o espírito de estar confinado a uma árvore (previamente aprisionado por Sycorax).

Os sobreviventes do naufrágio encontram-se espalhados pela ilha, e durante o progresso da intriga vamos assistindo às jornadas de cada grupo. Enquanto cada grupo enfrenta os desafios colocados por Próspero, este manipula os acontecimentos de modo a orquestrar uma série de ocorrências, desafiando a lealdade e honra dos náufragos. No final, acaba por se revelar e perdoa aqueles que o injustiçaram.

À medida que a peça se desenrola, Próspero é confrontado pelas memórias do seu passado, sendo desafiado pela decisão de misericórdia face aos seus inimigos. Após o ato final, é devolvida a Próspero a sua posição legítima como duque de Milão. Contudo, no epílogo, como já mencionamos, Próspero quebra a quarta parede e realiza

um pedido ao público: que se este achar por bem, deve libertá-lo da ilha para que este volte a Milão.

A *Tempestade* (2023) é uma produção do Teatro São Luiz, no centro de Lisboa, com o texto original de William Shakespeare, traduzido por José Manuel Mendes, Luís Miguel Cintra e Luís Lima Barreto.

A obra *A Tempestade* (2023) tem características que estão presentes na categoria da “Colagem”. Para identificarmos como é que o texto é recomposto é necessário percebermos quais as principais diferenças entre o desenrolar da narrativa e igualmente os mecanismos utilizados para ajudar esse processo.

A primeira característica semelhante entre a obra original e a adaptação é a ordem da narrativa, dado que este espetáculo decidiu manter o enredo idêntico ao original, apenas traduzindo e incorporando algumas interpretações originais. Esses momentos interpretativos baseiam-se maioritariamente na interpretação das didascálias do enredo shakespeariano e incorporam uma estética específica a António Pires.

Portanto, devido às poucas mudanças efetuadas na peça shakespeariana progredimos para o desenvolvimento sobre temáticas que se inserem na peça original, incorporando simultaneamente as características específicas a esta produção, como a integração da música de Sibelius, a direção cénica e a cenografia.

III. 1.1. ANÁLISE TEXTUAL E CÉNICA

O primeiro ato teve início com a representação da tempestade provocada por um espírito marítimo chamado Áriel. A embarcação transporta a tripulação do Rei Alonso de Nápoles; desta faziam parte o filho e herdeiro do rei, Fernando, o seu irmão Sebastião, e António, Duque de Milão, para além de marujos leais ao rei.

Em cena encontra-se igualmente o grupo coral, que se avista devidamente adornado com vestes azuis, de modo a representar metaforicamente o elemento aquático presente na peça. Deslocando-se de forma fluida e contínua, ora para frente

ora para trás, procura imitar as ondulações do mar através dos seus movimentos coletivos.

No centro da cena encontra-se o elenco encarregue de interpretar os tripulantes. Este, seguindo o ritmo dos deslocamentos do coro, pretende simular a embarcação naval subjugada à força motora do mar.

Foi criada uma área espacial entre o ajuntamento do coro e as restantes personagens, com o objetivo de delimitar conceptualmente a dicotomia entre o meio marítimo envolvente e a embarcação. Assim, através desta organização cénica procura-se recriar os planos da ficção, representando a separação natural entre o mar dominador e o navio submisso às suas forças, norteador do enredo. Esta utilização cénica é própria do encenador António Pires, conhecido por incorporar elementos de dança na interpretação dramática.

O diálogo utilizado nesta cena devém de uma tradução simples que pretende capturar os elementos shakespearianos na linguagem típica das suas peças. Shakespeare empregava o método de pentâmetro iâmbico, introduzido na linguagem inglesa pelo poeta Geoffrey Chaucer no século XIV. Futuramente, no século XVI, fora popularizado pelo dramaturgo William Shakespeare que empregava a técnica de modo a incorporar uma qualidade musical e poética nas suas obras teatrais.

O pentâmetro iâmbico é um tipo de métrica que consiste num verso de dez sílabas dividido por cinco sílabas átonas e outras cinco tónicas. A sílaba átona possui menor intensidade de pronúncia, enquanto a sílaba tónica é o contrário e requer maior articulação. A alternância destas sílabas é aquilo que remete para o elemento musical que referenciamos anteriormente.

Em *The Tempest* (W. Shakespeare), no primeiro ato, deparamo-nos com os seguintes versos:

“Lay her ahold, ahold! Set her two courses.

Off to sea again! Lay her off!”

O primeiro verso representa o método do pentâmetro iâmbico, tendo como composição o seguinte:

“Lay (T)³ her (A)⁴ a- (A) hold (T), a- (A) hold! (T) Set (T) her (A) two (T) cour- (A) ses (T).”

O verso anterior é composto por dez sílabas, enquanto no segundo verso o método altera-se, passando a ter oito sílabas, contudo a separação entre as sílabas tónicas e atónicas mantém-se. Esta modificação dá-se de forma a estabelecer uma harmonia entre o diálogo e a poética do texto, existindo uma tentativa de ligação com o discurso quotidiano. Sendo que se pretende a transição entre poética e o teatral, fazendo ênfase na representação mimética.

“Off (A) to (A) sea (T) a- (A) gain! (T) Lay (T) her (A) off (T)”

Na tradução portuguesa a modificação no método é drástica, sendo que a tradução utiliza 13 sílaba. Uma vez que se trata de uma tradução, seria muito complicado manter o sistema métrico semelhante e torna-se mais relevante acentuar as características do ritmo do verso. Parte desse ritmo é determinado pela posição das sílabas tónicas; como mencionado anteriormente o ritmo tipicamente utilizado por Shakespeare é o Decassílabo, mais em específico o Pentâmetro Iâmbico, que é a ligação de cinco lambos⁵ alternados entre si. O verso: *“Capeai, Capeai! Soltai as velas para o largo!”* tem seis sílabas tónicas e 13 sílabas no total, caracterizando o verso como “Bárbaro” ou verso livre. A separação dá-se da forma seguinte (estão a negrito as sílabas tónicas):

*“Ca-pe-**ai**, Ca-pe-**ai**! Sol-**tai** as **ve-las pa-ra o lar-go**!”* ou *“Capeai, Capeai! Soltai as velas para o largo!”*

Como é possível observar, ao invés de existir uma separação alternada entre as sílabas tónicas é utilizado um ritmo composto por um pé, que é a unidade que se utiliza para designar o ritmo do poema, de Anapesto⁶ nas primeiras palavras: “Capeai!”. Na segunda palavra: “Soltai” utiliza-se um pé de lambo e no resto do verso é empregado o uso do pé de Troqueu⁷. O uso final deste pé compõe uma harmonização na composição textual.

³ Abreviatura para sílaba tónica;

⁴ Abreviatura para sílaba atónica;

⁵ Pé formado por uma sílaba curta (átona) e uma sílaba longa (tónica);

⁶ Pé formado por duas sílabas curtas (átonas) e uma sílaba longa (tónica);

⁷ Pé formado por uma sílaba longa (tónica) e uma breve (átona).

A partir destas conclusões argumentamos que a métrica no verso shakespeariano traduzido para o português não é tão relevante como o ritmo. Esta questão remete novamente para a musicalidade e misticidade que são incorporadas nas obras do dramaturgo. Esta característica musical, durante esta adaptação, é progressivamente acentuada com a incorporação da música incidental de Sibelius e a integração da movimentação e dança para conceber um ambiente teatral fantasioso.

Ao mencionar a música de Sibelius é relevante introduzir o Áriel desta produção, o qual incorpora o ritmo e musicalidade de Shakespeare e nos apresenta versos cantados. Esta personagem apresenta-se inicialmente sob forma masculina, estabelecendo, primeiramente, diálogo com o seu mestre, Próspero, acerca da desejada libertação, relembrando a promessa de Próspero em desvincular o espírito ao concluir a sua última missão. Seguidamente, Áriel muda para a aparência de ninfa, adotando forma feminina, a fim de seduzir Fernando, em forma oculta de invisibilidade, mas valendo-se da voz para atrair o príncipe. Este Áriel encarnado em corpo de ninfa foi personificado por uma cantora (Anastasiya Martyniuk) durante a maior parte da peça, fazendo uso vocal dos incidentais musicais de Sibelius, composição criada para acompanhamento do texto shakespeariano de forma a incorporar fisicamente no ato representativo o vetor lírico da obra teatral. Deste modo, a narrativa prosseguiu desenvolvendo-se nos distintos planos da ação, diálogo e musicalidade.

A transição para o Ato II faz-se pela montagem do cenário, a cargo do coro envergando as suas indumentárias azuis. São erigidas três plataformas, as quais deverão ser imaginadas como representando parte do terreno rochoso da ilha.

Numa tentativa de afastar as suspeitas que recaíram sobre ele, António invoca um pretenso som de bestas como justificação para ser encontrado de espada empunhada, a qual, segundo afirma, visava proteger os homens indefesos enquanto dormiam. Com Alonso e Gonzalo aparentemente convencidos de que se enganaram relativamente às intenções dos outros homens, o grupo decide retomar a busca pelo filho do rei e saem todos de cena.

Neste momento da peça integra-se muito a parte da comédia do espetáculo. Dado que *The Tempest* (W. Shakespeare) é categorizada como uma comédia, apesar de

introduzir temas certamente relevantes com peso histórico, consegue em simultâneo utilizar engenhos humorosos, estilo arquétipo, para caracterizar certas personagens. Por exemplo, durante esta cena os quatro homens têm trocas de diálogo que os simplificam, mas atribuem características que o espectador consegue reconhecer e ridiculizar, Gonzalo é o conselheiro desesperadamente ansioso e positivo, procurando alegrar o rei, porém vai sendo interrompido pelos seus antagonistas: António e Sebastião.

Shakespeare incorpora momentos de ironia e humor em cenas tipicamente sérias, esta sendo um exemplo, e, portanto, é estabelecido um sentido subtil cómico a partir da utilização do diálogo.

Os atores desta produção: Hugo Mestre Amaro (Gonzalo), Duarte Guimarães (António), André Laires (Sebastião) e Luís Lima Barreto (Alonso) conseguem, por seu mérito, criar uma dualidade entre os momentos carregados de tensão e a subtileza cómica que se insere no diálogo e no *timing* da peça sem tornar constrangedor essa mudança temática.

Continuando a analisar o engenho nas caracterizações de personagem, focamos agora em Calibã. Este Calibã é interpretado, em simultâneo, por duas pessoas, um ator e um cantor, os dois sendo a sombra um do outro, complementando-se na representação. Quando a cena requer um verso cantado a cena é dominada pelo cantor voltado de frente para o público enquanto o ator se situa atrás dele, agindo como a sua sombra, criando, assim, a ilusão de que cantor e ator constituem uma unidade, sendo, todavia, reflexos diferentes da mesma realidade.

Durante alguns momentos, como sucede, por exemplo, durante a interpretação da música de Calibã, os dois interagem um com o outro e trabalham simultaneamente, desfazendo a sombra que atua como linha de separação entre ambos e interpretando a personagem simultaneamente como um corpo e uma voz.

O ator e cantor vão trocando de posição em função das exigências da cena, ocorrendo momentos em que reconhecem a existência um do outro através da comunicação gestual que estabelecem. Este engenho teatral permite a dualidade entre os dois “gigantes” que se juntam nesta peça, a parte teatral e a parte musical.

Durante a cena II do segundo ato somos introduzidos a um bobo da corte que sobreviveu ao naufrágio, Trínculo. Logo a seguir entra Estevão (um marujo naufragado) exibindo uma atitude alegre, cantando e bebendo como modo de celebrar a sua sobrevivência à tempestade.

Trínculo mostra-se assustado com a presença de Calibã, revelando temor de que se trate de um animal selvagem ou de um demónio. Pelo contrário, o efusivo Estevão oferece a Calibã um golo da sua bebida, encantando-o com o respectivo sabor, o que leva Calibã a suplicar a Estevão que o aceite como servo, devendo apenas, e como pagamento, dar-lhe vinho.

Enquanto os três homens partilham o vinho, Trínculo continua a mostrar-se cauteloso relativamente a Calibã, o que leva este a fazer partidas que assustam Trínculo ao mesmo tempo que divertem Estevão. Calibã jura servir Estevão, tornando-se seu servo.

Nesta cena, em particular, evidenciam-se circunstâncias absurdas que são traçadas com a diversidade das personagens. Este recurso é evidentemente shakespeariano. O equilíbrio entre a tolice e cobardice de Estevão (Jaime Baeta), típica de um bobo, e a presença mais coerente e sarcástica de Trínculo (Nuno Nogueira) criam momentos de baixa tensão que possibilitam ao público uma introdução à personagem de Calibã sem a presença de Próspero em cena, criando uma perceção do personagem que está fora do seu habitual círculo social.

O seguinte momento que é relevante na análise da adaptação é o intervalo do espetáculo. Por consequência da lealdade ao enredo o tempo da peça acaba por ser bastante longo e em alguns momentos aborrecido. A passagem do tempo é prolongada e até os momentos que foram adaptados, maioritariamente os momentos de coreografia coletiva, alimentam uma atmosfera lenta.

Foi implementado o intervalo da peça, ou a intermissão, e este recurso pausa o espetáculo durante alguns minutos, permitindo aos espectadores uma interrupção da narrativa. Contudo, no Teatro Isabelino não existiam intermissões, logo, torna-se evidente que esta pausa foi adicionada por uma questão de necessidade, devido

exatamente à passagem do tempo que compõe a obra – não tendo sido entendida na obra original.

A utilização da intermissão demonstra uma certa impossibilidade de encenar Shakespeare no contemporâneo, no caso desta adaptação a estrutura shakespeariana é afrontada durante este momento. O intervalo foi realizado antes do “clímax”: cena de confronto entre Próspero e as outras personagens, naquilo que é a revelação final.

A desvantagem de colocar um intervalo mesmo antes deste momento é a dificuldade que o espectador possa experienciar em acompanhar a intriga, dado que a passagem do tempo do espetáculo é lenta adicionar o intervalo pode agravar os tempos da obra.

Este intervalo é caracterizado pela tentativa de manter o espectador atento ao universo da obra, continuando o ator que representa Fernando ainda totalmente dentro do personagem, enfrentando o público com uma expressão séria e estoica, quebrando propositadamente a quarta parede.

A cena que se segue ao intervalo é a festa em honra da união de Fernando e Miranda. Próspero chama Áriel para um último serviço, uma festa em honra do casamento da filha. Áriel é novamente representado como um homem, tendo despido a sua forma de ninfa. É convocado e aparece num balcão do teatro, atrás de si está parte do coro, a representar as forças mágicas da natureza e as criaturas da Ilha, o coro é a representação física dos poderes de Áriel ao longo da intriga: montam o banquete que é servido de modo a assustar o Rei e os seus conselheiros, para que o plano final de Próspero se suceda; representam as marés e as tempestades (tal como os relâmpagos e os trovões) e seguem as ninfas, Áriel como Juno (Kateryna Yasenchuk), ninfa convocada para o noivado de Fernando e Miranda.

Avançando com a cena, Áriel aparece novamente em palco, na forma de ninfa, representada novamente pela cantora Anastasiya Martyniuk. Traz consigo o coro que coloca dois troncos na frente do palco, ao lado um do outro. Fernando e Miranda sentam-se de costas para o público. Aparece Juno, como referimos anteriormente, que representa as três ninfas originais do guião de Shakespeare.

Durante a maior parte desta cena o resto das personagens observa em admiração, tomando um papel de espectador. A escolha de virar Miranda e Fernando de costas para o público assemelha-se ao papel de espectador, sendo que aqueles dois imitam a posição dos espectadores durante a observação do um espetáculo dentro da peça shakespeariana (não querendo confundir com *play-within-a-play*⁸).

Mais tarde as personagens em palco, em conjunto com o coro, assumem o seu papel na narrativa novamente, juntando-se à dança de Juno e Áriel. Novamente tornam-se visíveis as influências de António Pires na obra shakespeariana, a inclusão de movimentos desenhados a partir da música de Sibelius que por si é interpretada a partir das didascálias da obra original.

III. 1.2. A INCORPORAÇÃO DE SIBELIUS

Nesta adaptação de *A Tempestade* (2023) de William Shakespeare foi utilizada a música incidental de Jean Sibelius. Esta foi a primeira vez, em Portugal, que se encenou esta peça com a música de Jean Sibelius. A música incidental de Jean Sibelius é composta por duas *suites*⁹ e um prelúdio.

A utilização da música, contudo, oferece um possível reparo à transmissão textual da peça. Enquanto linguagem universal a música auxilia a composição narrativa e prolonga os significados na longevidade, tornando possível um entendimento por parte do espectador através do mero recurso à composição musical. A música incidental guia o espectador para que este consiga criar um imaginário mais rico.

A produção de António Pires utilizou o engenho da música de Sibelius, que em si já faz uma interpretação da narrativa e das personagens nela inseridas, fornecendo um apoio interpretativo. A dupla interpretação da peça de Shakespeare realizada nesta peça, através da música incidental, transcende a palavra e possibilita ao espectador experienciar a peça a partir de vários estímulos e perspetivas. A música oferece uma camada interpretativa e, de certa forma, completa a peça original de Shakespeare.

⁸ Recurso dramaturgico: Incorporação de uma peça durante a intriga principal;

⁹ Uma *suite* é um formato musical composto por peças instrumentais ou orquestrais.

Para além disso, a tradução e a utilização da sonoridade são ferramentas que não só aumentam a qualidade e mestria da obra original, como também acabam por desempenhar um papel crucial na introdução desta obra ao público português. A peça *Sonho de Uma Noite de Verão* utiliza similarmente as mesmas ferramentas, mas procura a fonte de material no cânone popular, tornando esse acesso e entendimento ainda mais predominantes.

A composição de Sibelius utiliza uma variedade de instrumentos para capturar os temas mais importantes da peça. A música fornece ao cenário uma atmosfera mágica e traduz exemplarmente as características da Ilha e de Próspero, estabelecendo uma ligação a um universo etéreo e encantado. A utilização dos instrumentos de cordas, como a harpa, os violinos, as violas, os violoncelos e os contrabaixos permitem a prolongação das notas que contribuem para a construção de uma atmosfera etérica e mágica.

Em *This is Shakespeare* (2019 – pág. 193), Emma Smith sugere que *The Tempest* (W. Shakespeare) é considerada a última peça de Shakespeare porque a leitura da peça abre possibilidades para a interpretação dos sentimentos internos do dramaturgo sobre o seu trabalho. O Epílogo em particular é o que fundamenta a ideia de que esta foi a última peça de Shakespeare, dado que comenta a relação entre audiência e artista (ator ou dramaturgo).

III. 1.3. CONCLUSÕES

Algumas secções da composição acabaram por ser retiradas na produção, tal como algumas instâncias do guião original de Shakespeare. A produção de António Pires parece ter, à primeira vista, características da categoria “Colagem”, por não fugir muito à linguagem e aos conceitos criados na obra da qual tira inspiração. Contudo, coloca-se a questão de saber se esta peça é realmente uma adaptação de uma obra de Shakespeare ou se se trata de uma recriação.

A production in another language can always rely on a new translation of an old play or adapt the existing ones, inserting contemporary vocabulary, pronunciations, accents and rhythms in the language spoken on the stage. (D. Klaic, pág.58)

Podemos assumir que uma parte vital da adaptação shakespeariana em Portugal é a escolha do texto traduzido. O entendimento e estudo do material na sua língua nativa é relevante para a interpretação da peça noutra língua, faz parte do processo artístico interpretar esse material para criar uma adaptação que honre a sua inspiração e que permita aos espectadores estarem em contacto com Shakespeare através de um intermediário. Esse parece-me ser o principal objetivo da adaptação.

Porém, esta versão de *The Tempest* de Shakespeare não altera o texto de modo significativo para além da tradução. Para existir uma forma de adaptação é necessária uma passagem textual que não esteja diretamente relacionada com Shakespeare. Se a categorização de Anderson for utilizada como forma de identificar uma adaptação então esta obra não é uma adaptação textual, nem pode ser estudada como tal.

Somos então confrontados com a necessidade de classificar as características adaptativas desta peça, que transcendem o texto. Portanto, quais são as partes mais essenciais desta peça que invocam uma voz própria e qual é o propósito desta criação?

A Tempestade (2023) tornou-se um veículo para a integração do público português no cânone shakespeariano.

A questão que se levanta nesta perspetiva é que uma adaptação shakespeariana não pode ser completamente entendida por um espectador que não tenha conhecimento prévio do autor. Todavia, a adaptação existe como uma ferramenta para moldar uma obra de maneira a encaixar num certo paradigma, sendo essa a sua função primordial.

A adaptação é, mesmo em estado transformativo (de acordo com Anderson), a modificação de uma ideia, de um valor artístico essencial, e a intenção de o transmitir de forma a introduzir perspectivas contemporâneas. Por conseguinte, não é necessário

encenar Shakespeare de forma “bruta” (sem adaptação) para a mensagem principal ser transmitida, se assim for o intuito.

Além disso, *A Tempestade* (2023) não é uma encenação “bruta” shakespeariana, dado que tem características contemporâneas, tais como os figurinos e incorporações de perspectivas artísticas do encenador.

As perspectivas do encenador evidenciam-se, primeiramente, pelas suas produções anteriores e o trabalho de encenador-coreógrafo. Este método é caracterizado pela aplicação do movimento e da dança na narrativa; um exemplo deste método na peça *A Tempestade* (2023) é a utilização do coro como caracterização física do mar durante a primeira cena.

Contudo, será que a integração de estilo próprio numa peça a torna numa adaptação? Ou é necessária uma decisão consciente para transformar, de certa forma, a peça original?

Em *A Tempestade* (2023) existe um conflito de ideias entre o propósito da peça e o que ela é na realidade. Por um lado, o intuito da produção é a transmissão da história de Shakespeare com alterações mínimas, porém algumas alterações vão para além do contexto shakespeariano. Não existe uma clara apropriação do enredo original para servir o contexto contemporâneo histórico.

Existem integrações nesta peça que aludem a uma interpretação moderna da obra *The Tempest* (W. Shakespeare). Por um lado, é inevitável contextualizar Shakespeare num paradigma moderno dado que já estabelecemos que as suas obras foram escritas de forma a perpetuar esse efeito. Contudo, os aspectos que remetem para um intermediário não estão presentes no texto nem na adaptação da forma narrativa. Esses aspectos estão na forma interpretativa das indicações deixadas pelo dramaturgo.

Um dos indícios de que Shakespeare perpetua a modernidade é a sua ambiguidade dos momentos intermediários, que acontece na ação e não no diálogo.

Contudo, não temos como certo que a mera mudança visual adicione algum comentário sobre a nossa cultura, sobre o contemporâneo. Será que a utilização de uma

estilização diferente transporta a peça para a adaptação positiva? Dependendo se a estilização é bem-sucedida isso não afeta também o produto final?

Se a estilização não se adequa com o texto, ou é mal-executada ou até antiquada isso poderá traduzir-se como uma adaptação negativa. Não se está a adicionar nada consistentemente diferente à peça, não é por escolha. A adaptação torna-se fraca e o intuito de preservar as motivações e interpretações shakespearianas acaba por rejeitar a própria natureza do dramaturgo.

A Tempestade (2023) desenvolveu uma estética que talvez possa denotar alguma inconsistência com o tema da adaptação pura, por exemplo, temos personagens em roupas de época e ao mesmo tempo outras com roupas contemporâneas. O uso da quebra da quarta parede durante o intervalo da peça também dificultou essa estética e até o impacto final do Epílogo. Se esta produção procurava manter-se fiel talvez estas abordagens não tenham sido as mais desejadas, dado que vão contra as implementações originais e os *timings* da obra. Esta adaptação poderia ter beneficiado de pensamento crítico sobre as personagens, como Áriel e Calibã que não são muito explorados e são representados como na versão original. Contudo, até na obra de Shakespeare existe um comentário (dentro da intriga) sobre a representação destas personagens.

Outra Tempestade (2024), pelo contrário, demonstra uma capacidade interpretativa que se inicia com as concepções e ideias originais de Shakespeare e transforma-as para se adaptarem à atualidade.

III. 3 OUTRA TEMPESTADE (2024)

Outra Tempestade é uma desconstrução da peça de Shakespeare, *The Tempest*. Os temas que abrange vão para além da peça original, transportando a narrativa shakespeariana para o paradigma contemporâneo português.

A primeira questão com que nos deparamos é se, de acordo com as características avançadas por Anderson, esta peça é uma adaptação e, em caso

afirmativo, como a podemos categorizar. A categoria de “Transformação” é caracterizada como sendo a categoria que efetua mais mudanças à obra original. Anderson questiona se as adaptações que se integram nesta categoria são de facto adaptações textuais, dado que possivelmente as adaptações podem focar-se na história Shakespeariana e não na obra em si. Contudo, *Outra Tempestade* (2024) é uma adaptação baseada (em certos momentos) na adaptação textual, movimentando o texto shakespeariano de acordo com as necessidades da intriga.

II. 3. 1. INTRODUÇÃO

Esta peça pode ser dividida entre dois momentos que não estão cronologicamente marcados: o momento da narrativa shakespeariana e o momento metaficcional.

Existem momentos destinados à exposição da narrativa, especificamente de *The Tempest* (W. Shakespeare), sendo, no entanto, momentos adaptados da peça escrita pelo dramaturgo inglês. Estes momentos são facilmente reconhecíveis por qualquer espectador que já conheça a peça original.

Na abertura da peça a narrativa é construída exemplarmente, imitando uma estrutura de atos e cenas, mas à medida que a narrativa é interrompida dá-se uma não narrativa, abrindo para uma abordagem rapsódica, isto é, uma série de eventos ou momentos que não estão interligados, ou que pelo menos aparentam não o estar.

A análise por atos desta peça seria quase impossível, dado que, ao contrário das outras adaptações que mencionaremos, esta não segue a narrativa original e utiliza *The Tempest* (W. Shakespeare) como recurso para uma outra mensagem. Contudo, a análise destes dois momentos é inevitável e, como tal, prosseguimos dividindo os dois inicialmente e na conclusão teremos a “imagem” final.

III. 3.2 NARRATIVA SHAKESPERIANA

É de notar que a construção textual desta adaptação se baseou na obra original de Shakespeare e na adaptação de Aimé Césaire. Apesar de Césaire ter escrito e

desenvolvido uma adaptação shakespeariana, existem certos elementos no enredo que não estão presentes na adaptação, antes pertencendo à estrutura original shakespeariana.

Prosseguindo com a análise do momento de narrativa shakespeariana, este é introduzido ao público quando entra na sala de espetáculos: está ligada a máquina de fumo e em palco encontram-se sete personagens. Duas das personagens estão sentadas atrás de uma mesa com um computador ligado, com uma luz forte que ilumina a cara de ambas enquanto observam a sala e o palco.

O primeiro momento desta peça corresponde à narrativa original da peça *The Tempest*. A tempestade nesta adaptação é caracterizada por cinco atores, de boca aberta com uma expressão exagerada. O recurso à expressão facial desintrinca a grandiosidade da tempestade de Shakespeare e de Sibelius.

Nesta adaptação, o corpo humano é utilizado para representar os efeitos tremendos que esta tempestade causaria. A expressão de horror que se instala na face dos atores simplifica, para a audiência, a complexidade de uma tempestade marítima. É um momento tenebroso que demonstra a força da natureza e a capacidade mágica de Próspero e Áriel para manipular os elementos.

Esta representação da tempestade decide demonstrá-la através das suas características mais primárias sendo elas os sentimentos invocados por trás deste tenebroso evento, ou seja, o medo e o caos instalados na tripulação.

A partir deste pequeno recorte inicia-se a narrativa shakespeariana: em palco reconhecemos Próspero e Miranda. Próspero utiliza um figurino executado detalhadamente, simbolizando uma aparência real, contudo aparenta estar demente, articulando as palavras em ritmos desequilibrados. Este Próspero tem um calcanhar torto e um andar temulento.

Miranda usa, em contraste, as vestes de um marinheiro: um fato de macaco branco e galochas. Verifica-se imediatamente um contraste entre os dois familiares dado que não são representados similarmente através dos figurinos. O comportamento de Miranda não foge muito à sua descrição original, pelo menos inicialmente.

De seguida, passa-se um fragmento da cena em que Próspero relata a Miranda como fora traído pelo irmão e usurpado do seu condado e título como Duque de Milão. Este relato assemelha-se mais a um devaneio de Próspero, a um conto antigo repetido inúmeras vezes. Próspero chama Calibã, de modo a introduzir a personagem ao público, para que este lhe aqueça a lareira.

Calibã renuncia ao título de servo que Próspero lhe atribuiu, lembrando Próspero de que a Ilha já teria pertencido àquele, mas que, devido à sua inocência de infância estas terras tinham-lhe sido roubadas por Próspero, o qual desonrara a Ilha ao deixá-la à mercê dos elementos apesar de possuir os poderes para remediar a flora das terras. Próspero acusa Calibã, fazendo menção aos seus ensinamentos, a falar e escrever, o que tem como resultado que Calibã empregue a “dádiva” da palavra para insultar Próspero. O servo é comandado a ir buscar lenha e este assim o faz.

O ator que interpreta Calibã muda de personagem ao colocar uma peruca longa, fabricada a partir de rolhas. Retira também o casaco que o tornava tão soberano. Esta personagem introduzida em cena é Fernando, o príncipe de Nápoles.

A distinção entre os figurinos de Calibã e Fernando é notável e diferencia muito das suas interpretações shakespearianas. Fernando usa como acessório um leque vermelho e emprega maneirismos efeminados; a sua peruca copia o estilo *peruke*¹⁰ lembrando as raízes da peça de Shakespeare. Contudo, a utilização da peruca no figurino de Fernando pode também introduzir uma crítica ao desequilíbrio entre as classes sociais na *The Tempest*. O futuro Rei de Nápoles utiliza um indicativo claro de *status* social, tornando-o mais visualmente distinto de Miranda e Calibã. O mesmo se aplica a Próspero, dado que o figurino alude ao seu antigo cargo.

Fernando assobia, referindo a melodia de Áriel, a qual na versão shakespeariana tinha sido cantada para atrair Fernando a Miranda, guiando o jovem príncipe até ela.

Áriel só tinha sido introduzido, anteriormente, como uma personagem em voz-off, não sendo evidente que está em cena. A continuação da utilização deste recurso

¹⁰ Um típico estilo de peruca introduzido em Inglaterra no séc. XVII, geralmente utilizado por membros de nobreza ou de cargos políticos. Hoje em dia, a *peruke* ainda é habitualmente utilizada por membros do sistema judicial na Inglaterra.

alude à misticidade presente em Áriel, um espírito marítimo sem género e sem sexo. A voz de Áriel é uma característica significativa para o enredo da narrativa, sendo empregue muitas vezes para desenrolar os acontecimentos de acordo com a vontade de Próspero.

Fernando encontra Miranda, que o observa com curiosidade. Esta retira do bolso uma rolha e mostra-a a Fernando. O ato parece ser sedutor, todavia contém uma simbologia de apropriação: Miranda demonstra a Fernando que tem algo que poderá pertencer-lhe. Miranda oferece-lhe esta rolha, um pertence que é relevante para a composição da personagem de Fernando. Miranda interliga-se com Fernando, enquanto é ela quem detém autoridade na relação entre os dois, presenteando um bem que é comum entre eles, sendo ela quem determina a natureza da relação.

Próspero, Miranda e Fernando saem de cena, esperando nas bordas do palco, de modo a que o público ainda os consiga observar, diluindo mais uma vez a relação entre personagem e ator.

O foco narrativo coloca-se no Rei de Nápoles, que num monólogo interno lamenta o seu naufrágio. Em cena entra também Gonzalo, o fiel conselheiro do Rei, que terá auxiliado Próspero na sua viagem à Ilha. As duas personagens usam fatos macaco, de uma tonalidade preta. Existe um paralelo entre as personagens a bordo do navio e Miranda, considerando que todos utilizam figurinos semelhantes. Contudo, enquanto Miranda usufruiu de um figurino de cor branca, referenciando a sua inocência, os outros tripulantes usam cores escuras e acessórios que salientam as suas caracterizações. A representação visual das personagens demonstra-nos que, ao contrário das outras personagens da Ilha, Miranda se adequa melhor aos tripulantes naufragados (à exceção de Fernando).

No entanto, é importante notar que Alonso e Gonzalo utilizam acessórios que revelam, como acontece com Fernando e Próspero, o seu grupo social. Alonso, como Rei de Nápoles usa uma coroa. Sucede, porém, que esta coroa é claramente de plástico, o que está em contraste com a sumptuosidade normalmente associada à realeza; a escolha deste adereço constitui uma crítica à representação do Rei, sendo acentuada

uma falsa noção de superioridade: o plástico está associado à produção em massa, à pobreza e ao baixo custo.

Os dois senhores adormecem rapidamente após a busca por Fernando, com a menção à canção de Áriel sendo, mais uma vez, empregue para direcionar o enredo.

De seguida, acontece uma troca de personagens. São colocados dois fatos macaco, enchidos com algodão, a imitar os figurinos de Alonso e Gonzalo no mesmo sítio onde estes tinham adormecido. É empregue um recurso cénico que permite aos atores representarem outras personagens enquanto as suas anteriores continuam em cena através da presença dos adereços. Trata-se de uma verdadeira transformação estilo “Dr. Jekyll e Mr. Hyde”.

Durante o momento da tentativa da usurpação do trono de Nápoles, quando Sebastião é convencido por António a assassinar o rei, ocorre uma inversão narrativa. Alonso experiencia, de certa forma, a traição que Próspero sofreu, apesar de Alonso ter participado nessa traição ele acaba por se encontrar numa situação semelhante.

Gonzalo e Alonso são representados como personagens que pensam¹¹ que seguem, também como Dr. Jekyll, por alguma derivação de código moral, ou assim parece originalmente, sendo que as personagens são maioritariamente apresentadas ao espectador através da perspetiva de Próspero, o que pode prejudicar a perceção autêntica das mesmas. Contudo, Gonzalo é evidentemente uma personagem muito mais caridosa, que atende às suas moralidades.

Os atores tomam a personagem no seu corpo, interpretando-as e deixando para trás os seus homólogos: Alonso e Gonzalo. Esta dinâmica transmite a impressão de simplificar este quarteto, as figuras são desacentuadas para descomplicar a questão da salvação que está tão presente na peça original. O objetivo de salientar o ato de absolvição não parece ser o foco desta adaptação, que ressalta as interpretações do texto original e não necessariamente as conceptualizações nele inicialmente inseridas.

¹¹ No caso de Alonso, apesar de ter participado na usurpação do ducado de Próspero, é caracterizado como supérfluo.

III. 3.3 MOMENTO METAFICCIONAL

Durante o seu momento metaficcional, *Outra Tempestade (2024)* conduz o texto de uma forma que alimenta a perspectiva da dramaturga e do encenador-autor. Constrói uma realidade narrativa à volta do texto de Shakespeare que é distinta da original. Isto é observado, maioritariamente, no diálogo entre personagens.

A interligação entre atores e personagens já está completamente desconstruída na segunda metade do espetáculo. A partir desta divisão, o segundo momento é caracterizado pela exploração do texto sem a personagem. Contudo, retorna, por vezes, ao primeiro momento narrativo e continua a história de Shakespeare; por exemplo, a dado passo temos os atores a trabalhar em coletivo, partilhando as falas das personagens entre si, sem existir essa correspondência anterior a determinado ator e determinada personagem.

A desvantagem deste recurso é que um espectador que não reconheça o texto original não irá conseguir identificar a simbologia por detrás da troca de intenção. O texto muda de sentido dependendo da situação em que é colocado, logo é necessário perceber as mudanças de sentido e a apropriação do texto para se compreender a riqueza deste recurso.

Este momento não narrativo é introduzido durante a revelação do ator e a quebra da quarta parede. Este recorte do enredo shakespeariano é detonado pela primeira personagem/atriz que não se apresenta como pertencente ao universo de Shakespeare; ela interrompe o momento narrativo. Levanta-se da cadeira onde anteriormente estava sentada enquanto observava os momentos da peça shakespeariana. Esta cadeira está posicionada na parte mais funda do palco, junto a uma mesa, com equipamentos técnicos e figurinos depositados na mesma. Uma luz é emitida por um monitor de computador que ilumina as faces desta personagem/atriz e igualmente do seu companheiro cénico, que se senta ao seu lado, um ator que representa Áriel quando necessário. Ao contrário da sua colega, este levanta-se durante o momento narrativo e posiciona-se na frente do palco como os outros atores, participando na intriga.

A personagem/atriz proclama que este “intervalo” do momento narrativo pertence a si, dizendo: “Este momento é meu porque eu quero ser atriz”. Torna-se evidente, através da intenção introduzida pela atriz, que este momento na peça pretende aludir à crítica sobre a noção da presunção artística, ou seja, a ideia de que a arte é pertencente a um indivíduo ou que este tem direito ao estrelato que devém da propriedade intelectual da obra em questão.

Esta brusca iniciação sobre a nova ordem da peça, o momento metaficcional, explora e debruça-se sobre muitos temas ao mesmo tempo. Existe uma clara intenção dramática de criar o caos, de desconstruir todas as concepções teatrais estabelecidas anteriormente e criar novos limites.

Este “intervalo” é caracterizado pela quebra de personagem, dado que a seguir à quebra do momento narrativo (de certa forma tradicional, seguindo a ordem shakespeariana) os atores despem a personagem e comunicam entre si, fazendo referência ao público simultaneamente, falando sobre a existência do ator em Portugal. Houve lugar a alguns comentários mais predominantes, por exemplo, os atores mencionam as dificuldades e/ou as características das suas vidas pessoais. Todos os atores têm um momento de partilha durante esta discussão.

O que os atores escolhem partilhar relaciona-se de certa forma com as suas personagens: a atriz que representa Próspero menciona o stress que a sua vida profissional lhe coloca, referenciando o seu divórcio e as suas duas filhas que dependem dela (o papel materno/paterno). O ator que representa Áriel refere que a única forma através da qual os atores conseguem sobreviver é assegurando outro emprego, referenciando um serviço de entrega. Tal como Áriel, que é mensageiro, também o ator que o representa refere assumir na sua própria vida uma função de estafeta. Estes desabafos são intencionais para a discussão dos papéis que assumimos na sociedade, ou seja, é um comentário sobre as máscaras que se usam no quotidiano. O Áriel, ou o Próspero, existem para além da obra dramática e os seus arquétipos traduzem-se para as concepções sociais que criamos no séc. XXI.

A utilização desse recurso relaciona-se com o primeiro momento de “Uma Tempestade” (1968) (que é inexistente na obra original de Shakespeare). Césaire

pretendia explorar a relação entre o ator e a personagem, para o que incluiu um Mestre de Cerimónias como personagem, cabendo-lhe realizar a cerimónia de distribuição de máscaras das personagens pelos atores. Cada máscara está associada a uma personagem, devendo os atores escolher a sua máscara enquanto o mestre de cerimónias comenta sobre as escolhas realizadas:

“You, Prospero? Why not? He has reserves of will power he’s not even aware of himself. You want Caliban? Well, that’s revealing! Ariel? Fine with me. And what about Stephano, Trinculo? No takers? Ah, just in time! It takes all kinds to make a world.” (A. Césarie. *A Tempest*. 1969)

Em “Outra Tempestade” foi tomada a decisão de relacionar o personagem com o ator, atribuindo a cada ator a personagem ao qual aquele mais se assemelhe.

O espectador não sabe se as características do ator são verdadeiras ou se são construídas à volta da personagem; todavia, é obrigado a acreditar que as características são verdadeiras porquanto a relação entre o ator e a personagem não funciona sem essa crença do espectador. As semelhanças entre atores e personagens são reforçadas através de adereços ou troca de figurinos, por exemplo.

Contudo, torna-se complicado desenvolver estas ideias quando são discutidas de uma forma em que rapidamente se perdem na consciência do espectador, especialmente quando a peça é vista pela primeira vez, sendo um debate caótico e difícil de acompanhar. O tempo desta cena também prejudica o entendimento do que está a ser dito pelos atores, dado que no momento shakespeariano a passagem do texto era mais lenta e propunha ao espectador mais tempo para compreender o que se estava a passar. Esse momento anterior replicava uma estrutura tradicional, enquanto a passagem para o momento metaficcional fratura a passagem do tempo e faz uma transição brusca para a interrupção da ordem original. O título da adaptação: “Outra Tempestade” prepara parcialmente o espectador para essa mudança.

É evidente que o momento metaficcional é construído através da intercalação de cenas shakespearianas e a exposição de comentários e concepções sobre o mundo contemporâneo e as obras de ambos os dramaturgos. O caos instalado na cena é intencional, logo podemos assumir que as ideias estabelecidas durante este momento

não são intensamente desenvolvidas e representam principalmente a existência da ideia, ao invés de todas as interpretações que devém dela.

A partir desta nova ordem sucede-se a mudança da intriga shakespeariana e a implementação de cenas construídas à volta de movimentos do corpo ou coreografia, com acompanhamento de música, que representam temáticas já previamente introduzidas na primeira metade do momento metaficcional, tais como: o papel da mulher na sociedade (a partir de Próspero), a representação de arquétipos presentes na sociedade e a existência de status social e a emancipação feminina.

Existe uma cena, mais para o final da peça, onde a atriz que representa Próspero arrasta pelo palco umas correntes de metal que se enrolam no corpo da atriz. O figurino é um vestido branco; a troca de figurinos por parte desta personagem/atriz é frequente, inicialmente a usar o figurino correspondente a Próspero, mudando para um vestido escuro e encarnado durante a interrupção e discussão, onde se desmascara o Próspero e se cria espaço para a atriz. Nesta terceira instância o figurino altera-se para um vestido branco, combinando com o fato macaco de Miranda, com pormenores de manchas de tinta vermelha que relembram manchas de sangue. O figurino de Próspero (e a postura adotada) é masculino e relembra, tal como Fernando, o status social anteriormente possuído por Próspero. As roupas que compõem a personagem são antiquadas, como a *peruke* que vimos a ser utilizada no momento shakespeariano. Contudo, durante este momento metaficcional o figurino da atriz passa a ser feminino, aliás na primeira cena deste segundo momento a atriz despe o figurino de Próspero e veste um vestido encarnado. Essa alteração é um claro indicativo da intenção de abandonar o papel masculino de Próspero, passando a criar uma relação com a personagem e a atriz que remete para a maternidade e feminilidade.

Estas temáticas são exploradas de forma a transformar a obra shakespeariana e inserir nela novas perspectivas. O momento metaficcional é a essência da adaptação, dado que se encarrega de “resolver” a intriga original de modo a funcionar na contemporaneidade.

III. 3. 4. ANÁLISE BREVE: PRÓSPERO VS. CALIBÃ

“Outra Tempestade” baseou muitas relações entre as personagens a partir da interpretação de Césaire; este constrói a sua adaptação de “*Tempest*” (William Shakespeare) de forma a reparar os temas colonialistas dentro da obra original, focando-se muito na interação entre Próspero e Calibã na medida em que tanto este como Áriel são descritos na obra original como sendo não humanos, desenvolvendo uma temática que se debruça sobre o colonialismo de forma a elogiar o opressor (Lawrence C. Porter, *Aimé Césaire’s Reworking of Shakespeare: Anticolonialist Discourse in Une Tempête*).

A representação de Calibã em “*Outra Tempestade*” está claramente inspirada na obra de Césaire.

A intriga principal da obra “Uma Tempestade” é o conflito entre Próspero e Calibã e apesar de “*Outra Tempestade*” não se focar apenas nesse conflito não deixa de lhe atribuir relevância e homenageia a correção feita por Césaire à obra original.

Verifica-se em “*Outra Tempestade*” que, como em Césaire, é feita uma crítica ao facto de Próspero ser idealizado.

“(Césaire) thus also removes the hierarchical distinction, in Shakespeare, between those who speak in prose and those who speak in verse: the plebeian sailors, Stephano, and Trinculo, as opposed to the nobles” (Lawrence C. Porter, *Aimé Césaire’s Reworking of Shakespeare: Anticolonialism Discourse in Une Tempête*)”

Na peça original o papel de Calibã é desumanizado e Próspero tem uma linguagem muito rica. Na versão de Carlos J. Pessoa/Cláudia Madeira e na de Césaire, Calibã é humanizado através da linguagem, semelhante à de Próspero na peça original.

Em “*Outra Tempestade*” Próspero adota comportamentos que não são normalmente associados à nobreza – cfr. o seu andar temulento – ao contrário de Calibã.

Porter diz que em Césaire têm o mesmo nível de elegância de linguagem. “*Outra Tempestade*” rejeita essa caracterização de Próspero e só a mantém em Calibã, colocando este a um nível mais elevado do que Próspero.

O espectador apercebe-se desta inversão de papéis na cena referida em xxx *supra*, durante a qual Calibã renuncia ao título de servo que Próspero lhe atribuiu, empregando a “dádiva” da palavra para insultar Próspero.

Este Calibã de “Outra Tempestade” é muito diferente do de António Pires; são invertidos os papéis de Próspero e Calibã em “Outra Tempestade” dado que a representação de Próspero é feita a partir de características grotescas. Este Calibã é o Próspero de António Pires, um Calibã que enuncia as palavras, não se atrapalhando com elas e que se veste como um homem, sendo representado por um ator negro, tal como o Próspero de António Pires. Trata-se de uma parecença imediatamente reconhecível.

Em suma, as adaptações possibilitam a integração de novos tópicos e/ou desenvolvimentos que já estavam presentes nas obras originais. O Próspero de Césaire e o desenvolvido por Cláudia Madeira e Carlos J. Pessoa em “Outra Tempestade” é representado como um tirano, contudo, a atriz que o representa acaba por o humanizar quando despe a máscara de Próspero. A relação entre dois está ligada de forma a que no fim da peça, a personagem Próspero é finalizada quando cria uma certa qualidade maternal e consegue existir dentro do universo da atriz. No final, até conseguimos acreditar que Próspero pode ser redimido.

III. 4. SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (2024)

III. 4.1 INTRODUÇÃO

A peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, apresentada no Teatro da Trindade, é uma adaptação shakespeariana focada na integração do cancionero português para transmitir a mensagem integral de Shakespeare, o enredo e a história destas personagens. A adaptação do texto, o contexto e a integração musical fornecem à peça original a capacidade de atingir vários públicos. Quando nos perguntamos qual é o objetivo da adaptação, da reinvenção teatral para os padrões contemporâneos, qual é a resposta a que chegamos? A reinvenção é necessária para a continuação de transmissão de histórias “eternas” e a exploração do cânone, dentro da nossa modernidade, é fazer estes temas prevalecerem no nosso tempo. O propósito da

adaptação é o de utilizar o texto e o cânone à volta da peça de modo a servir um determinado público. No caso desta adaptação existe uma clara ligação com o público português e a nossa cultura. As medidas utilizadas para atingir esses objetivos são as seguintes:

1. Utilização de cânone português;
2. Hibridismos (teatro/musical);

A linguagem empregue nesta adaptação é mais simples e fácil de entender do que uma pura tradução do texto; foi feita uma adaptação das palavras originais, de modo a deixar mais claras as intenções das personagens, não só na simplicidade do diálogo, mas também na escolha de termos e conceitos.

Das três adaptações presentes nesta primeira fase analítica, a do Teatro da Trindade é a que parece ter uma maior preocupação em focar os temas da peça original de forma a que qualquer público a consiga entender. Há um esforço adicional para ter a certeza de que a mensagem é clara. Não seria necessário ler Shakespeare antes de assistir a esta adaptação, o objetivo é claramente o de que a adaptação seja introdutória para navegar o mundo teatral, não apenas aquele de Shakespeare. A escolha da peça shakespeariana remete para a ideia da universalidade, o que é um objetivo claro desta produção, tanto na conceptualização de temas como de iniciativa de entrada para outras obras pertencentes ao cânone.

Midsummer's Night Dream (W. Shakespeare) explora certas temáticas que fazem parte da experiência humana, tornando-se mais fácil adaptar esta obra para ser entendida por um público universal. O tema central desta obra é o amor: a partir desse tema é possível explorar as formas e a importância dessas para fazer um retrato do amor jovem e a rebeldia que provoca. Torna-se numa forma de a obra artística se relacionar com o público a um nível pessoal, tentando retratar um sentimento universal para alcançar esse objetivo.

III. 4.2. SINOPSE, simplificada

A intriga da peça passa-se maioritariamente numa floresta encantada que revolve a cidade de Atenas. A peça inicia, originalmente, com o planeamento do casamento de Teseu, duque de Atenas, e Hipólita, rainha das Amazonas. Interrompe-se esse momento quando entra Egeu que suplica a Teseu que cumpra com a lei de Atenas, que iria obrigar Hérnia, filha de Egeu, a casar com Demétrio, embora ela continue apaixonada por Lisandro e Lisandro igualmente apaixonado por Hérnia. Helena, amiga de Hérnia, por sua volta, está apaixonada por Demétrio, apesar de ele a rejeitar continuamente.

Hérnia e Lisandro pretendem fugir de Atenas, confiando esta informação a Helena, que por sua vez revela a Demétrio as intenções do casal. Estas ações levam à presença dos quatro jovens na floresta e desencadeiam o enredo da obra.

Nesta floresta habitam Oberon e Titânia, rei e rainha das fadas, dois amantes que lutam pela “custódia” de um jovem príncipe. Oberon tem como servo Puck, uma criatura baseada na mitologia Inglesa, enquanto Titânia é rodeada por fadas. Oberon, de modo a subverter os planos de Titânia, pede a Puck que este use uma flor mágica para humilhar Titânia; o néctar da flor faria Titânia apaixonar-se pela primeira criatura que visse ao acordar. Ademais requisita o mesmo tratamento a Demétrio de modo a apaixonar-se por Helena, resolvendo o conflito entre os quatro jovens. Contudo, Puck confunde os dois jovens rapazes e pulveriza os olhos de Lisandro, ao tentar reverter a situação acaba por pulverizar também Demétrio e os dois acabam a disputar o amor de Helena. Eventualmente, após uma sequência de acontecimentos cómicos, o feitiço é revertido em Lisandro e o plano é executado como planeado.

Titânia é também vítima de Puck e a sua flor, acabando caída de amores por um homem com cabeça de burro. Este homem é um ator de uma companhia amadora que ensaiava na floresta para a peça que iria ser apresentada no casamento de Teseu e Hipólita. Devido à natureza pomposa do ator, Puck decidiu mudar-lhe a aparência da face, tomando a forma equina. No final, tudo isto é revertido. A obra termina com a representação da peça da companhia amadora.

III. 4.3 ANÁLISE

“Sonho de Uma noite de Verão” (2023) é a adaptação mais curiosa que exploramos nesta dissertação. A partir das concepções de Anderson, a divisão das adaptações shakespearianas, esta peça insere-se em duas categorias: “Transposições Culturais” e “Reorientações”.

A estrutura de uma adaptação que se insere na categoria de “Transposição Cultural” serve para trazer temáticas que pertencem a outra cultura e a utilização de linguagem moderna. A partir deste raciocínio podemos identificar a referida adaptação como pertencente a esta categoria.

O contexto português e o cânone português são altamente utilizados durante a peça, cantam-se músicas que fazem parte do cancioneiro português, tais como: “Amanhã de Manhã” (Doce, 1980), “Ao Fim do Mundo” (Ala dos Namorados, 2000), “Eu Tenho Dois Amores” (Marco Paulo, 1982), “Vais partir” (Clemente, 1993), “O amor é mágico” (Expensive Soul, 2010), “O amor é assim” (HMB ft. Carminho, 2016), “Amar pelos Dois” (Salvador Sobral, 2017), “A Vida Toda” (Carolina Deslandes, 2018), “Amar é Que é Preciso” (Expensive Soul, 2019), entre outras.

Contudo, é relevante mencionar que Anderson afirma que as adaptações identificáveis como “Transposições Culturais” tendem a conter um carácter político. Esta característica não é perceptível em “Sonho de Uma Noite de Verão” (2023), portanto daí concluímos que a adaptação deverá ser incorporada em duas categorias, dado que esta adaptação tem um carácter cultural muito forte mas não encaixa na questão política que constitui parte desta categoria.

A segunda categoria em que esta adaptação se insere é “Reorientações”, que caracteriza as adaptações que são compostas a partir de uma seleção textual. Querendo isto dizer que o texto e enredo da adaptação são construídos a partir do cânone conhecido da obra shakespeariana e das insinuações narrativas, que sugerem que exista mais história para além da apresentada na duração da peça. (Anderson. 1980. página 205).

“Sonho de Uma Noite de Verão” não se encaixa perfeitamente em nenhuma categoria, dado que traz muita bagagem cultural e selecciona as partes mais importante da peça original; nenhuma destas qualidades vai exatamente de acordo com as

categorias que Anderson desenvolveu. Tendo isto em conta, adicionamos uma reinvenção das categorias: uma “Transposição Cultural” que mistura propositalmente elementos mitológicos com signos contemporâneos, de modo a cativar uma audiência em específico e atender às particularidades da sua cultura; e uma “Reorientação” que reorganiza o texto (adicionando cenas) e aproveita um hibridismo musical para integrar partes relevantes da obra, conseguindo cortar certas cenas para inserir novos entendimentos que são desenvolvidos em forma musical.

Para explicar melhor esta reinvenção temos primeiro de explicar as cenas sobre as quais nos estamos a debruçar. Esta adaptação de *Midsummer's Night Dream* (W. Shakespeare) adiciona uma nova cena à peça shakespeariana, inventando-se um primeiro ato, caracterizado pelo uso de um narrador, introduzindo ao público o enredo da peça original. Este narrador assume-se como Filóstrato, mestre de cerimónias de Teseu, rei de Atenas. Denota-se logo que a linguagem é direta e simplificada, contudo mantém uma essência tipicamente teatral e um vestígio Shakespeariano.

Esta cena oferece algum contexto à obra original de Shakespeare, dado que foi acrescentada prioritariamente para a adaptação não se iniciar logo como exposição ao casamento de Hipólita e Teseu. Contudo, a cena oferece a Filóstrato um papel bastante mais importante dado que ele (como Puck) comunica diretamente com o público quebrando livremente a quarta parede, torna-se um confidente e transporta-nos para o universo da obra. Esta cena vai de encontro à definição de Anderson, apesar de não ser explicitamente óbvio, sendo que a adição desta cena oferece contexto para o resto da obra e é derivada do cânone original.

A relação de Filóstrato e Teseu traduz-se para a dinâmica de Puck e Oberon, especialmente na repetição dos atores que auxilia o espectador a conectar corpo/voz com o arquétipo de que cada personagem é encarregue.

Carlos Malvarez, o ator que representa este Filóstrato também interpreta Puck, similarmemente Miguel Raposo oferece corpo e voz a Teseu e a Oberon. Portanto, estabelece-se um auxílio visual e auditivo que conecta as quatro personagens, mais especificamente salienta a relação entre mestre e servo: Oberon/Puck e Teseu/Filóstrato.

Outro exemplo de uma cena que desafia a categorização de Anderson acontece quase no final da peça, quando Egeu encontra os quatro amantes e se dá o confronto final entre Teseu e os jovens que já resolveram as diferenças entre si. Primeiramente, o confronto é efetuado a partir de videochamada, sendo que Egeu traz consigo um *tablet* que transporta consigo, imitando as movimentações de Teseu. Após se chegar a um compromisso, Egeu oferece a sua bênção a Lisandro e Hérnia, retira do bolso um telemóvel e tira uma *selfie* com o grupo. Este momento descreve muito bem a interligação com o clássico e o contemporâneo, é aqui que observamos características da categoria “Transposição Cultural”.

III. 4.3.1 BREVE ANÁLISE MUSICAL

Desenvolve-se a seguir a questão mais relevante desta obra: *A Midsummer Night's Dream* tem como trama principal a confusão que se instala entre as personagens principais e a poção de amor confiada a Puck. Nesta versão de Diogo Infante o enredo mantém-se fiel ao seu material de inspiração.

É devidamente salientada, através do recurso musical, a natureza da relação entre todas as personagens de modo a prosseguir com a intriga, sacrificando justamente o texto e substituindo-o por uma versão artística que emprega a palavra musical. Um exemplo deste recurso a ser utilizado é na cena da fuga de Hérnia e Lisandro, onde os dois descansam para dormirem, já dentro da floresta. A partir dessa cena e da intriga até aí desenvolvida dá-se a primeira exposição à parte musical do espetáculo.

Sara Matos (Hérnia) e Cristóvão Campos (Lisandro) cantam “Amanhã de Manhã” (Doce, 1980) e “Ao Fim do Mundo” (Ala dos Namorados, 2000) em dueto e vão trocando entre as duas canções, de modo a criar um diálogo.

Esta forma de adaptação propõe duas ideias; a primeira é a brilhante utilização dos recursos musicais para a transição entre cenas e desenvolvimento entre personagens. A segunda ideia é a escolha musical que é composta por músicas culturalmente significantes para o público português.

Lisandro sugere, de forma a subverter a sentença de Hérnia, que os dois fujam de Atenas e Hérnia concorda. Durante este processo de fuga os dois acabam por descansar a meio do caminho, no interior da floresta encantada, sucedendo-se uma interação muito romântica e de cariz sexual entre os dois. Esta cena representa o amor e a “volatilidade e impulsividade dos jovens” (Artur Guimarães; fonte: TimeOut).

As manobras colocadas nesta adaptação são efetuadas para conectar a cultura portuguesa com a intriga universal de Shakespeare de modo a tentar não sacrificar nenhum desses aspectos.

“Sonho de Uma Noite de Verão” (2023) desfia os diversos subtemas que estão dentro do tema principal: a representação do amor. Uma dessas representações é o sofrimento de amar, retratado por Helena (Mariana Pacheco) e Demétrio (Ricardo Raposo). Helena está profundamente apaixonada por Demétrio, mas é repetidamente rejeitada pelo o mesmo. Após uma discussão entre os dois, quando entram na floresta encantada atrás de Hérnia e Lisandro, Helena é mais uma vez rejeitada. Contudo, desta vez Oberon observava o desfecho da rejeição e ouve as suas lamúrias quando Demétrio a abandona à sua sorte.

Esta é a demonstração ao espectador dos seus sentimentos mais privados da jovem, que os transmite através de uma balada: “Amar pelos Dois” (Salvador Sobral).

A letra da música retrata um indivíduo que lamenta um amor não correspondido, desejando uma conexão amorosa que é incondicional, de natureza inocente. Apesar do amor não correspondido o Eu poético continua a persistir com os seus sentimentos, prometendo, tal como refere o título, amar pelos dois. Por outras palavras, esta canção é um desabafo do Eu e um pedido desesperado por um amor que já não existe: “Meu bem, ouve as minhas preces, peço que regresse, que me voltes a querer” (Salvador Sobral. 2017). As seguintes estrofes do mesmo verso: “eu sei que não se ama sozinho, talvez devagarinho possas voltar a aprender” o Eu poético insiste em carregar o fardo da dor de não ser amado, na esperança de que um dia o seu destino seja diferente.

Iluminada por um foco e acreditando estar sozinha, Helena canta o seu solo de forma a desabafar; este momento remete o espectador para um universo mágico que relembra um conto de fadas.

Esta música detona um sentimento de saudade, o Eu poético relembra os momentos quando ainda era amado, é um tema tipicamente encontrado na arte portuguesa, reflete uma pequena parte da estética portuguesa e um tema que se encontra frequentemente no cânone da literatura e música portuguesa.

Esta cena é dos momentos mais marcantes de toda a peça. A maior parte do espetáculo foi marcado por momentos coletivos em que a audiência cantava em conjunto com os atores e dançava nos seus lugares. Porém, nesta cena Oberon (Miguel Raposo) representava cada espectador, que se focava em Helena. Criou-se um silêncio que foi apropriadamente preenchido pela voz da talentosa Mariana Pacheco.

Contudo, existe uma música que pode resumir a temática de “Sonho de Uma Noite de Verão” (2023). Numa entrevista com a *Lusa*, Diogo Infante refere que a última canção do espetáculo: “Amar é que é preciso” é o fecho mais adequado à obra shakespeariana, dado que a permite terminar durante um ponto alto da intriga. (*Lusa, SAPOMAG*. “Shakespeare Pop e Rock numa adaptação de Diogo Infante que é uma ode ao amor”. 2023)

III.4.4 CONCLUSÃO: SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO (2023)

Paulo F. Monteiro esclarece que Shakespeare “sabia bem a importância da imaginação do espectador, que trabalha a partir dos signos dados em palco” (*Drama e Comunicação*. 2010. pág. 389) e exemplifica esta ideia a partir do uso do ator para a criação do muro com o engenho das mãos do ator; isto acontece na parte final do espetáculo durante a *play-within-a-play*, isto acontece tanto na obra original como na adaptação. A utilização de signos de valor simbólicos, ao invés de valor utilitário, torna a unidade de ação o foco da obra. *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023) consegue integrar elementos estruturantes da dramaturgia de Shakespeare, empregando esses signos e mecanismos, de modo a focar-se nas componentes contemporâneas da obra shakespeariana, permitindo a integração da adaptação da atualidade sem o abandono das estruturas estabelecidas na dramaturgia, mas homenageando os métodos de Shakespeare (colaboração ator/dramaturgo) a partir do papel de encenador.

A adaptação textual (neste caso a simplificação do texto) auxilia no entendimento do enredo, dado que despe a obra shakespeariana para a sua essência e formas mais simples. Esta forma de adaptação possibilita a implementação de novos significados e signos que se conectam aos ideais contemporâneos.

CONCLUSÃO

Quando analisamos as adaptações portuguesas paira sempre sobre nós uma questão: qual é o intuito de adaptar uma peça? Perguntamo-nos o que leva o artista a sentir a necessidade de converter e transformar um texto shakespeariano, e a resposta vai ser sempre diferente dependendo da produção.

Em *A Theory of Adaptation*, Hutcheon refere que parte da razão para a produção de adaptações tanto pode ser a necessidade de prestar homenagem à obra como fazer uma crítica (Hutcheon. Capítulo: “Treating Adaptations as *Adaptations*” - pág. 7).

Para Diogo Infante, o encenador de *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023), o projeto iniciou-se a partir de uma recordação pessoal, quando em 1991 interpretou esta peça com encenação de Rui Mendes. Após a representação em 15/11/2023 Infante manteve uma conversa com o público, durante a qual mencionou que, após ter assistido ao *Moulin Rouge* em Londres, começou a imaginar uma peça shakespeariana com uma estética semelhante, que empregasse músicas populares portuguesas.

No caso de *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023) entendemos que a intenção por detrás da adaptação foi homenagear o texto original de Shakespeare e adaptá-lo por forma a que integrasse partes da cultura portuguesa, ligando propositadamente dois cânones distintos para permitir a introdução do cânone shakespeariano ao público português.

A peça *A Tempestade* (2023) teve como intenção introduzir a peça shakespeariana ao público português, e a adaptação foi realizada de modo a que fossem feitas muito poucas alterações à obra original. O encenador da peça, António Pires, afirma que não se fez “*uma versão “a partir de” – não fizemos desconstrução e não cortamos texto*” (Cunha, R. *Diário do Minho*. 2023).

Todavia, entendemos que *A Tempestade* (2023) teve um momento de desconstrução, dado que ocorreu um intervalo a meio do espetáculo, algo que não é sugerido na obra original. Poderá ter-se tratado de uma questão de logística, mas a própria decisão de colocar Fernando a quebrar a quarta parede afronta as características da personagem original. Esta peça foi, na verdade, uma adaptação, ainda que mal-executada, e isto evidencia-se através da utilização de recursos cenográficos contemporâneos para acentuar a linguagem shakespeariana, por outras palavras tenta reforçar as temáticas originais ao adaptar a estética para a modernidade.

Em suma, estas duas adaptações pretendem ter o mesmo efeito: homenagear o autor original, embora as mudanças e ações que efetuam sejam altamente distintas.

Uma mudança que é patente em todas as adaptações é o hibridismo musical. Em *A Tempestade* (2023) foi utilizada a música incidental de Sibelius; a peça *Outra Tempestade* (2024) criou os seus próprios sons através da coreografia física e também usufruiu da presença de uma melodia tocada por uma trompeta, um som que construiu o seu próprio momento durante as cenas metaficcionalis (apesar de não se tornar claro o seu intuito).

Sonho de Uma Noite de Verão (2023) é a adaptação que mais aproveita a utilização da música, fazendo uso de músicas populares portuguesas para criar um musical shakespeariano.

As musicalidades presentes nestas peças são distintas. Cada adaptação demonstra uma interpretação musical que foi desenvolvida tendo em conta a temática e a intenção do objeto artístico. Podemos então assumir, para efeitos deste trabalho, que as mencionadas adaptações procuram sempre integrar elementos musicais.

A peça *Outra Tempestade* (2024) entra em conflito com esta ideia, logo no primeiro momento da peça, com a representação da tempestade feita a partir da utilização do silêncio. Porém, o silêncio também faz parte da consciência musical e da integração do ritmo shakespeariano. Enquanto Sibelius compõe uma música grandiosa que representa audivelmente a tempestade de Shakespeare, a *Outra Tempestade* (2024) usa o silêncio como linguagem musical, o que está em forte contraste com as outras adaptações.

O ritmo shakespeariano, com a utilização do decassílabo, remete para poetas portugueses clássicos, como Luís de Camões, que também utilizava essa divisão rítmica. A semelhança pode explicar o motivo pelo qual existe uma fidelidade para com o texto shakespeariano ou com as adaptações shakespearianas.

Após a análise destas adaptações shakespearianas apresentamo-nos para concluir o nosso estudo respondendo às duas interrogações iniciais.

Relativamente aos motivos pelos quais as obras de Shakespeare continuam a apelar à sua produção e adaptação, entendemos que são dois:

1. Possibilidade de adaptação temática em paradigmas contemporâneos;

2. Reconhecimento do autor canônico por parte do público, levando a maiores audiências.

Sobre a pergunta “Como se faz Shakespeare em Lisboa, Portugal?”, podemos responder no sentido de que as adaptações mantêm a estrutura textual da obra original, fazendo alterações sem rejeitar o dramaturgo; é fácil fazê-lo considerando que Shakespeare continua a ser atual: as suas obras são transformativas e o texto é facilmente adaptável, o que abre a possibilidade de ser contemporâneo.

Em suma, após o estudo sobre as adaptações shakespearianas em Lisboa concluímos que a relação entre adaptação e obra original diverge muito das intenções da produção, no caso de *Sonho de Uma Noite de Verão* (2023) foi possível observar a tentativa de interligação entre a cultura portuguesa e o cânone shakespeariano, a adaptação abre portas para novos públicos e introduz a obra do dramaturgo de uma forma a conciliar as características shakespearianas com as temáticas presentes na cultura portuguesa. *A Tempestade* (2023) demonstra-nos uma procura de recriação artística e de transmissão de clássicos através da menor adaptação textual possível. *Outra Tempestade* (2024) desenvolve sobre as concepções da obra original e contextualiza-os para a contemporaneidade, criticando e reparando a obra original, abrindo discussão para as temáticas envolventes. A análise e estudo destes espetáculos permite o reconhecimento da transformação e da diversidade artística que motiva a adaptação.

BIBLIOGRAFIA

1. DRAMATURGIA DE SHAKESPEARE

A. Césaire. *A Tempest.* (1992) (Trad.) R. Miller. (Ed.) Editions du Seuil. Paris.

W. Shakespeare. (2016) *Sonho de Uma Noite de Verão*. (Trad.) R. Raffaelli. (Ed.) Editora da UFSC. (ISBN 978-85-328-0750-2)

W. Shakespeare. (Ed.) B. Mowat, P. Werstine, M. Poston e R. Niles. Folger Shakespeare Library.

2. PEÇAS ASSISTIDAS AO VIVO

A Tempestade (2023) de William Shakespeare. Encenado por António Pires. [Teatro São Luiz, Lisboa.]

Sonho de Uma Noite de Verão (2023) de William Shakespeare. Encenado por Diogo Infante [Teatro da Trindade, Lisboa]

Outra Tempestade (2024) de William Shakespeare e Aimé Césaire. Encenado por Carlos J. Pessoa [Teatro da Garagem, Lisboa]

3. ARTIGOS, TESES E LIVROS

S. Anderson. (1980) *The Concept and Process of Dramatic Adaptation Derived from a Study of Modern Adaptations of Shakespeare's Plays*. [PDF]

M.J. Brilhante, (2005). "Pequenos gestos, louváveis resultados: três contributos para a História do Teatro em Portugal", (págs.116-117). Sinais de cena, revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Campos das Letras, nº 4. <http://hdl.handle.net/10451/57126>

A. Campos. (2006). "Para cada um a sua verdade", (págs.113-115). Sinais de cena, revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro, Porto, Campo das Letras, n.º 6. <http://hdl.handle.net/10451/29768>

H. B. Charlton (1937), (Ed.) H. Guppy. *Shakespeare's comedies: the consummation*. Vol. 21, Nr. 2.

J. Ferreira Duarte (2005). "Bless thee! Thou art translated": Sonho de Uma Noite de Verão (págs.112–114), Sinais de cena, revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Campos das Letras, nº 3. <http://hdl.handle.net/10451/57120>

T.L. Galvão (2013). A tempestade: o adeus de Shakespeare ao teatro. Universidade de Brasília. <https://bdm.unb.br/handle/10483/530>

M.B. Garber, M.B. (2008) Shakespeare and modern culture. 1ª Edição. Pantheon Books.

M. Hays (1983). *Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater*. Boundary 2, 11(3), 69–81. <https://doi.org/10.2307/303001>

L. Hutcheon (2006). *A Theory of Adaptation*. (Ed.) Routledge.

D. Klaić. (2012) *The Specific Offer of Public Theatre. Resetting the Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy* (págs.55-80). Intellect. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv9hj78n.8>

H. Lenhman. (2016). *Post-dramatic Theatre*. (Trad.) K. Jürs-Munby.

P.F. Monteiro. (2010) *Drama e Comunicação*. (Ed.) Imprensa da Universidade de Coimbra

F. Rayner. (Ed.) F. Mão de Ferro. (2017) *Teatro Português Contemporâneo, Crítica e Performance (2010-2016)*

M. Sequeira Mendes (2017). *Teatro Praga's Omission of Shakespeare – An Intercultural Space*.

D. J. Snider. (1874). *The Journal of Speculative Philosophy*, Julho, 1874, Vol. 8, Nr. 3, págs. 193-215.

E. Smith. (2019) *This is Shakespeare*. (Ed.) Penguin UK.

P. Szondi. (2011). *Teoria do Drama Moderno*. (Trad.) R. Imanishi Rodrigues.

4. REVISTAS, JORNAIS

Barbedo, R. (2023, 20 de setembro). “Quem nunca dançou Marco Paulo numa noite de Verão? Até Shakespeare”. *TimeOut*.

<https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/quem-nunca-dancou-marco-paulo-numa-noite-de-verao-ate-shakespeare-092023>

Cunha, R. (2023, 21 de setembro). ““Tempestade” de Shakespeare é “momento único” para Braga”. *Diário Do Minho*.

<https://www.diariodominho.pt/noticias/braga/2023-09-21-tempestade-de-shakespeare-e-momento-unico-para-braga-650c19223bdc8>

Frota, G. (2023, 23 de setembro). “A Tempestade de Shakespeare como nunca se viu e ouviu em Portugal”. *PÚBLICO*.

<https://www.publico.pt/2023/09/13/culturaipilon/noticia/vinganca-perdao-segundo-shakespeare-tempos-guerra-2062978>

Marques, J. E. (2023, 13 de setembro). “Musical, negro, ucraniano, pop. Assim é o Shakespeare provocador do S. Luiz e do Trindade”. *Observador*.

<https://observador.pt/2023/09/13/musical-negro-ucraniano-pop-assim-e-o-shakespeare-provocador-do-s-luiz-e-do-trindade/>

SAPOMAG/Lusa. (2023, 16 de setembro). “Shakespeare Pop e Rock numa adaptação de Diogo Infante que é uma ode ao amor”. *SAPO MAG*.

<https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/shakespeare-pop-e-rock-numa-adaptacao-de-diogo-infante-que-e-uma-ode-ao-amor>

