

Dossiê Shakespeare

**A Antiguidade Clássica em Sonho de uma Noite de Verão, de William Shakespeare**

Elizabeth Ramos

# A Antiguidade Clássica em *Sonho de uma noite de verão* de William Shakespeare<sup>1</sup>

Elizabeth Ramos  
Universidade Federal da Bahia

**Resumo:** Com base no texto dramático de *Sonho de uma noite de verão*, o texto discute a importância da tradição clássica na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, mostrando como William Shakespeare se apropria da cultura da Grécia e da Roma antigas e a recria em grande parte da sua produção dramática, mantendo não apenas aspectos técnicos do teatro clássico grego, como também fazendo uso de recursos temáticos que, muitas vezes, são deslocados da história para a ficção.

**Palavras-chave:** William Shakespeare, drama Clássico, *Sonho de uma noite de verão*, Márcio Meirelles.

**Abstract:** Taking from the text of the play *Midsummer night's dream*, the article outlines the importance of the Classical tradition in the English drama in the 16th and 17th centuries, showing how William Shakespeare appropriates himself of ancient Greek and Roman cultures recreating them in great part of his production, keeping both technical features of the Classical drama, and thematic resources which often are shifted from History into fiction.

**Key words:** William Shakespeare, Classical drama, *Midsummer night dream*, Márcio Meirelles.

É sempre bom lembrar a importância que a tradição clássica exerceu na produção dramática da Inglaterra renascentista, gerando plateias que se tornaram bem mais familiarizadas com a mitologia clássica do que são, atualmente, as dos nossos dias, a ponto de “os gregos e os romanos terem servido como modelos para as narrativas da época”, (GARBER, 2004: 73)

A popularidade da tradução de Sir Thomas North, das *Vidas Paralelas* (1579), de Plutarco, ensejou para os ingleses a ideia de um terceiro conjunto de vidas: as dos reis e heróis ingleses, como paralelas às dos antigos. [...] Políticos e intelectuais, além da rainha e seus conselheiros, buscavam a Roma clássica como padrão para a nação inglesa e seu então recente poder imperial.<sup>2</sup> (GARBER, 2004: 73)

1 Texto adaptado a partir da conferência que ministrei em Fortaleza, no Programa de Pós-Graduação em Tradução da Universidade Federal do Ceará (Poet), em agosto de 2016.

2 Minha tradução de: “[...] and the popularity of works like Sir Thomas North’s translation of Plutarch’s *Parallel Lives of the Noble Grecians and Romans* (1579) gave rise to the idea that a third

No legado da cultura da Roma Antiga, cuja matriz é sem dúvida a tradição literária grega, Shakespeare vai buscar em Terêncio a estrutura de suas peças, todas em cinco atos; parte de Plauto para construir as tragicomédias e as peripécias engraçadas com final feliz; e, de Sêneca, extrai o estoicismo de alguns de seus heróis trágicos, não mais joguetes dos deuses gregos, mas dotados de livre arbítrio, conforme é possível ver no último monólogo de Otelo, pouco antes de sua morte trágica.

OTELO – Calma! Uma palavra ou duas antes que saiam! Prestei algum serviço ao Estado; todos sabem. Mas deixemos isto de lado... Peço apenas que em suas cartas, ao relatarem estes lamentáveis fatos, refiram-se a mim como sou; não atenuem e não agravem nada. Falem de um homem que não teve bom senso ao lidar com o amor, e exagerou no sentimento; falem de um homem que, embora não fosse ciumento, deixou-se dominar pelo ciúme, e ultrapassou o limite; de um homem ordinário que atirou longe a mais preciosa joia; de um homem que, pouco afeito a lágrimas, chorou pranto semelhante às árvores da Arábia quando vertem sua goma medicinal. Digam isto e acrescentem que, certa vez, em Aleppo, ao ver um turco ímpio de turbante batendo num veneziano e insultando o Estado, agarrei-o pelo pescoço e assim o feri<sup>3</sup>. (*Apunhala-se*) (Ato V, Cena II)

Sem nunca ter saído da Inglaterra e com conhecimentos duvidosos do latim e nenhum do grego antigo, mas aparentemente dedicando algum tempo à leitura de Plutarco e Ovídio nas traduções de Thomas North para o inglês, Shakespeare desloca para a Inglaterra renascentista traços de uma história distante no tempo e no espaço, sem, no entanto buscar a reconstrução descritiva ou a acuidade histórica de eventos e ações humanas.

Uma rápida visita às comédias, que se desenrolam a partir de um estado de equilíbrio apolíneo para o das confusões dionisíacas, até afinal atingirem o equilíbrio entre as duas forças, permite-nos observar que, por exemplo, *A comédia de erros* (1594) deriva da farsa de Plauto, *Os Gêmeos*, além de estabelecer diálogo, no seu Ato 3, com *O anfitrião*, do mesmo Plauto. *Sonho de uma noite de verão* (1594) mantém estreita relação com Plutarco e Ovídio, em vários aspectos sobre os quais nos deteremos mais adiante.

Por outro lado, embora Shakespeare em suas tragédias demonstre aderência a uma visão menos clássica e menos centrada no herói, privilegiando uma narrativa mais próxima da tradição do drama medieval. (BROWN, 2007:21), demonstra claramente a inserção de temáticas que nos remetem à Antiguidade clássica. Em *Troilo e Crésida* (1601), a intertextualidade privilegia a retomada do cerco de Tróia; *Coriolano* marca a volta de Shakespeare às *Vidas Paralelas*, de Plutarco, em a *Vida de Caio Márcio Coriolano*. *Tito Andrônico*, peça escrita no final do século XVI, ficcionaliza eventos da história do Im-

set of lives, those of the English kings and heroes, might be seen as “parallel” to those of the ancients. [...] Politicians and theorist, and the Queen and her counselors, looked to classical Rome as the pattern for the English nation and its nascent imperial power.”

3 Minha tradução.

pério Romano pautados sobre a corrupção política como fator decisivo para seu enfraquecimento e sua queda. *Timão de Atenas* (1607) indica, a partir do próprio título, a forte relação intertextual com a literatura clássica, remetendo mais uma vez a Plutarco em sua *Vida de Marco Antônio* e à *Vida de Alcebiades*. Comentaristas acreditam que é provável que Shakespeare tenha lido *o Misanthropo* de Luciano de Samósata, tributário do grego Menandro. Na tragédia *Antônio e Cleópatra* (1608), o dramaturgo modifica o caráter libertino do personagem masculino construído por Plutarco, deslocando-o para um homem digno. Na conhecida *Romeu e Julieta*, o personagem Mercúcio zomba do protagonista, no Ato 2, cena IV: “Romeu [...] vai escorregar em versos de Petrarca. Diante de sua amada, Laura é uma vagabunda, [...] Dido é uma puta, Cleópatra uma cigana, Helena e Hero rameiras sem-vergonha, e Tisbe uma bela de uma meretriz.<sup>4</sup>” Ao escrever *Júlio César* (1599), mais uma vez Shakespeare retorna a Plutarco em suas *Vidas Paralelas* e à *História das Guerras Romanas*, de Apiano. Para construir os discursos de Brutus e Marco Antônio, recorre à retórica como se pode observar no belo discurso deste último, diante do corpo morto de Júlio César.

54

Dossiê Shakespeare

Amigos, concidadãos de Roma, ouçam-me;  
 Venho para enterrar César, não para louvá-lo.  
 O mal que os homens fazem sobrevive a eles,  
 O bem, por vezes, é enterrado com seus ossos.  
 Que assim seja com César. O honrado Brutus  
 disse- lhes que César era ambicioso;  
 Se isso for verdade, era um grave erro,  
 E por ele César pagou.  
 Peço licença a Brutus e aos demais,  
 pois Brutus é um homem muito honrado,  
 assim como os demais são também muito honrados.  
 Venho falar no enterro de César.  
 Foi meu amigo, justo e fiel a mim.  
 Mas Brutus diz que ele era ambicioso,  
 e Brutus é um homem muito honrado.  
 César trouxe de volta a Roma mil cativos,  
 cujo resgate encheu nossos cofres;  
 Seria este um César ambicioso?  
 Quando o pobre sofria, ele chorava:  
 A ambição deve ter feição mais dura.  
 Mas Brutus diz que ele era ambicioso,  
 e Brutus é um homem muito honrado.

4 Minha tradução.

Vocês todos viram que, no Lupercal,  
três vezes ofereci-lhe a coroa real,  
e três vezes ele a recusou. Isso é ambição?

Mas Brutus diz que ele era ambicioso

E sabemos que é um homem muito honrado.  
Não falo para refutar Brutus,  
mas para falar tudo o que sei:  
Vocês todos, não sem razão, o amaram;  
Que razão os impede de chorar sua morte?  
Ah bom senso! Isto só existe nas feras;  
O homem perdeu o juízo! Mas me perdoem,  
meu coração está com César no caixão,  
e me calarei até que volte para mim.<sup>5</sup> (Ato III, Cena II, p. 322)

A esses intertextos, Shakespeare acrescenta personagens menores e mudanças de lócus dramático, parecendo ecoar a máxima de Terêncio – “Sou humano, e nada do que é humano é estranho a mim” – rompendo com o maniqueísmo e trazendo ao palco a natureza humana nas suas imperfeições e qualidades.

Com relação às peças históricas, é difícil apontar qualquer vínculo intertextual com os clássicos que possa ir além do desejo vigente na época, como já afirmei, de que a vida de reis ingleses se constituísse numa extensão das *Vidas Paralelas* de Plutarco, uma vez que “o termo Paralelas no título significava que o autor não apenas produzia uma biografia, mas também uma comparação.”<sup>6</sup> (GARBER, 2004: 410) Nesse sentido, é possível observar o inegável tom épico que o dramaturgo imprime aos seus Henrys, conferindo, ao longo dos versos, traços de heroísmo às conquistas, por exemplo, de Henrique V.

Além das relações intertextuais temáticas, o leitor/espectador das peças de Shakespeare não raro se depara com topônimos e nomes de personagens clássicos inseridos numa estrutura dramática que, em muito, é tributária desse longo período da história entre o século VIII a.C e a queda do Império Romano, no século V d.C.

Observemos agora como se dão essas relações com a Antiguidade clássica na comédia *Sonho de uma noite de verão*, relações essas que pervivem na nossa contemporaneidade.

## A comédia *Sonho de uma noite de verão*

As comédias shakespearianas seguem o modelo da estrutura cômica da comédia ro-

5 Minha tradução.

6 Minha tradução de: “The “Parallel” in the title *Parallel Lives* meant that the author provided not only a biography but also a comparison.

mana e da *commedia dell'arte* oriunda da Itália do século XV. Aqui, naturalmente, nos interessa o primeiro modelo construído a partir das peças de Terêncio e Plauto, que eram adotadas nas escolas da Inglaterra renascentista com vista ao ensino do latim, a despeito da “imoralidade” conferida aos enredos baseados no triunfo dos jovens enamorados, que, auxiliados por serviçais astutos, contrariavam os desejos e o poder da figura paterna. Também a partir do ensino do latim, tanto nas escolas quanto nas universidades, os alunos – apenas meninos vale salientar – também estudavam Filosofia e Retórica, o que resultava numa expectativa de que, no palco, um personagem bem educado fizesse uso dos tropos, figuras da retórica e reflexões sobre o homem e seu papel no mundo, como observamos no discurso de Marco Antônio, em *Júlio César*.

Seguindo a linha da influência clássica, *Sonho de uma noite de verão* (1594) se desenvolve sob a influência de acentuados traços da escrita pastoral, associando o bosque aos seres supranaturais (fadas e elfos), à magia, ao perder-se num espaço imaginado onde não vigoram as regras do mundo “normal”, onde é possível ou não obter a satisfação dos desejos. (HISCOCK & LONGSTAFFE, 2009: 60) Ademais, observamos uma variedade de fontes intertextuais, que seguem “a estrutura da intriga da Comédia Nova grega, conforme transmitida pelos romanos Plauto e Terêncio” (FRYE, 2013: 299), cuja forma dramática altamente convencional constitui, até os nossos dias, a base para grande parte da comédia.

Aqui, Shakespeare inicia a história com a informação de Egeu a Teseu, duque de Atenas, de que sua filha Hérnia, apaixonada por Lisandro, contrariando a ordem do pai, recusa casar-se com Demétrio, que é amado por Helena. Impedidos por Egeu de se unirem e vendo-se diante da ameaça imposta pela lei ateniense que punia com a morte ou o convento moças que transgredissem a autoridade paterna, Hérnia e Lisandro decidem fugir para o bosque, não sem antes contarem a Helena sobre seu plano.

Helena, imaginando que uma possível aproximação poderia ajuda-la a angariar o amor de Demétrio, convence o rapaz a juntar-se aos amigos no “mundo verde”. Aqui, adoto o termo cunhado por Northrop Frye, para se referir ao espaço onde se resolvem os problemas instaurados na comédia, de fato confirmando os princípios da escrita pastoral grega: “A ação da comédia inicia-se em um mundo representado como normal, entra no mundo verde, passa ali por uma metamorfose em que o desenlace cômico é atingido e retorna para o mundo normal.” (FRYE, 2013: 321)

Como nas pastorais da Antiguidade clássica, o bosque de *Sonho de uma noite de verão*, habitado por fadas e duendes, liderados por Titânia, rainha das fadas, e Oberon, rei dos elfos, será o lugar de solução do problema, após muitas confusões causadas pelo elfo Puck. As peripécias envolvem os loucos arroubos de Lizandro que, desprezando Hérnia, associa-se a Demétrio na paixão por Helena. Envolve, ainda, o encantamento de Titânia por Bottom, o tecelão, que estava na floresta com os demais artesãos – o marceneiro, o funileiro, o alfaiate e o carpinteiro – para ensaiar *Píramo e Tisbe*, peça que irão encenar como interlúdio, nas celebrações do casamento de Teseu e Hipólita, noivos que se en-

contravam em Atenas, em grandes preparativos para a ocasião. Como a magia do sumo extraído dos amores perfeitos havia transformado a cabeça de Bottom numa cabeça de asno, o absurdo das cenas românticas e sensuais garante o alívio cômico que se estabelece com o embevecimento de Titânia pelo novo amor com corpo de homem e cabeça de animal. Diante do caos, Oberon exige, então, que Puck corrija os enganos, fazendo com que todos se apaixonem pelas pessoas certas. O final feliz é marcado com os casamentos de Teseu e Hipólita, Hérnia e Lisandro, Helena e Demétrio, e com a apresentação bem sucedida de *Píramo e Tisbe* encenada pelos artesãos em homenagem ao Duque e sua esposa. Oberon e Titânia fazem as pazes, e Puck, feliz com o desfecho, conclui que tudo não passou de um ‘sonho de uma noite de verão’.

Gostaria, agora, de me deter nas palavras de Northrop Frye a respeito da Comédia Nova grega, traçando a partir delas, uma reflexão estrutural sobre *Sonho de uma noite de verão*. Segundo Frye,

[...] O que normalmente ocorre é que um jovem deseja uma moça, seu desejo não se concretiza por alguma oposição, geralmente paterna, e que, próximo ao final da peça, alguma reviravolta na intriga permite que o herói obtenha o que deseja. (FRYE, 2013:299)

Como vimos, em *Sonho de uma noite de verão* o amor de Hérnia por Lisandro não pode se concretizar, devido à oposição de seu pai, Egeu. No bosque, haverá a reviravolta da história e, não apenas a heroína como também os demais enamorados obterão o que desejam.

Prosseguindo sobre a Comédia Nova grega, Frye afirma que “nesse padrão simples, há vários elementos complexos. Em primeiro lugar, o movimento da comédia é, geralmente, um movimento de um tipo de sociedade para outro.” (FRYE, 2013:299) Conforme observamos, o deslocamento em *Sonho de uma noite de verão* se dá da sociedade do mundo dos homens, para a sociedade dos elfos e fadas, no bosque.

“No início da peça”, prossegue Frye, “as personagens obstrutoras estão no comando da sociedade do drama, e o público reconhece que eles são usurpadores.” Vimos que *Sonho de uma noite de verão* tem início com a denúncia, vigente na época, porém não menos absurda de Egeu junto a Teseu, a respeito da recusa de Hérnia em acatar a ordem paterna de se casar com Demétrio. A arbitrariedade socialmente justificada deve ser reforçada ou não pelo duque, que, na condição de representante do Estado, pode legalmente punir a moça com a morte ou o confinamento perpétuo em convento, o que termina não acontecendo.

Tal qual na Comédia Nova grega, em *Sonho de uma noite de verão*, “no final da peça, o artifício na intriga que une o herói à heroína faz com que uma nova sociedade se cristalice em torno do herói, e o momento em que essa cristalização ocorre constitui o ponto de resolução na ação, o reconhecimento cômico, *anagnorisis* ou *cognitio*. O surgimento dessa nova sociedade é frequentemente sinalizado por algum tipo de festa ou ritual festivo [...]. Os casamentos são o exemplo mais comum”. (FRYE, 2013: 299) Na peça shakespeariana, os casamentos marcam o início da nova sociedade e a encenação de *Píramo e Tisbe* sina-



liza o ritual festivo próprio do final da comédia.

[...] o deslocamento da *pistis* à *gnosis*, de uma sociedade controlada pelo hábito, pela sujeição ritual, pela lei arbitrária e pelas personagens mais velhas, a uma sociedade controlada pelos jovens e pela liberdade pragmática é fundamentalmente, como a palavra grega sugere, um deslocamento da ilusão para a realidade. A ilusão é tudo aquilo o que for fixo ou definível, e a realidade é mais bem compreendida como sua negação [...] (FRYE, 2013: 306)

Mas, para além dos vínculos estruturais, é incontestável a intertextualidade antropológica com a Antiguidade Clássica construída por Shakespeare ao nomear os personagens centrais da trama e coloca-los em situações e condições distintas daquelas que conhecemos na história Antiga. Egeu, o personagem que deflagra o problema que irá desencadear a trama da comédia, é deslocado de *Medéia* e surge em *Sonho de uma noite de verão* como pai de Hérnia, que deixa de ser uma ninfa da mitologia grega, para se encontrar com Helena, que já havia saído da mitologia como filha de Zeus e Leda para se tornar a personagem homérica, cujo rapto foi a provável causa da Guerra de Troia. Lisandro (395 a.C.), por sua vez, remete ao general espartano que derrotou os atenienses, tomou Atenas e pôs fim à Guerra do Peloponeso. Demétrio alude a Deméter, filha de Cronos e Réia, irmã de Zeus, deusa da agricultura e da colheita, protetora do casamento, responsável pelas estações do ano. Filóstrato, o sofista grego, é reconstruído como Mestre de Cerimônia de Teseu, o Duque shakespeariano, que em Plutarco é casado com Fedra e antes, na mitologia grega, vai a Creta, combater o Minotauro, para então isentar os Atenienses do tributo que lhes fora imposto. Em *Sonho de uma noite de verão*, Teseu irá se casar com Hipólita, que na mitologia da Grécia Antiga é filha de Ares e da rainha Otrera, conhecida por possuir um cinturão mágico, que coube a Hércules resgatar, no nono dos seus doze trabalhos. A inserção de Titânia, rainha das fadas, sai das *Metamorfoses* de Ovídio para ressaltar as imagens eróticas que permeiam as comédias shakespearianas e muitos dos sonhos de uma noite num verão no bosque.

## Um sonho na Bahia

Partindo do princípio de que performances encenadas no palco são traduções, transmutações, transformações de textos dramáticos escritos, detenho-me agora sobre a premiada tradução de *Sonho de uma noite de verão* encenada pelo Bando de Teatro Olodum, em 2006, sob a direção de Márcio Meirelles, diretor que problematiza o fato de que, embora 80% da população da cidade seja constituída por afrodescendentes, o número de atores e atrizes negros não correspondia, na época, ao percentual.

Dessa forma, o Bando de Teatro Olodum aceitou o desafio de temperar o texto shakespeariano com traços culturais marcadamente afro-baianos, como o Carnaval, as cores, a dança, a música e os rituais religiosos do Candomblé. A peça seria então performatizada por um grupo de teatro negro, para uma plateia baiana eminentemente negra,



confirmando o fato de que o teatro é de todos e para todos.

A tradução homônima da peça de William Shakespeare emerge no palco do Teatro Vila Velha, em Salvador, envolta numa atmosfera alegre e divertida construída por atores e atrizes que cresceram longe das esferas privilegiadas da sociedade e iniciaram a carreira, em sua maioria, sem qualquer experiência de palco. Alguns tiveram a oportunidade de estudar artes dramáticas formalmente, outros aprenderam encenando, remetendo-nos a certos tipos de plateias locais que pensam como o personagem Filostrato de *Sonho de uma noite de verão*:

Trabalhadores rudes de Atenas,  
Que estreiam hoje a inteligência,  
Aplicando práticas amadoras  
Num espetáculo para sua anuência.<sup>7</sup> (5.1)

Para situar a construção da encenação, é preciso recorrer ao nosso imaginário brasileiro que associa uma noite no meio do verão ao Carnaval, nossa festa mais popular dessa época do ano.

A tradução de *Sonho de uma noite de verão* de Meirelles é, pois, encenada num palco afro-brasileiro, durante o Carnaval, privilegiando referências culturais baianas, mantendo, simultaneamente, fortes vínculos com o texto shakespeariano de partida, particularmente em relação ao tema do amor. Na condição de sujeito-tradutor, Márcio Meirelles, necessariamente, se apropria do texto shakespeariano, ocupando o tempo e o espaço de William Shakespeare, para levá-lo transformado a novos territórios, em outras épocas, num movimento que exige exercícios de interpretação, recriação, deslocamentos e reconfiguração da obra de partida para a nossa cultura e as nossas tradições.

A performance do Bando incorpora diferentes signos culturais dentre os quais o Candomblé e diferentes ritmos afro-brasileiros, convidando a plateia a expandir sua perspectiva ocidental e admirar a mistura de música com outros sistemas de encenação. O público se depara com personagens shakespearianos que se movimentam no palco ao som do *Ijexá*, do *samba-reggae*, do galope e do *rap*, ritmos que permeiam esta alegre versão de *Midsummer Night's Dream*, como se respondendo à pergunta feita por Teseu no Ato V, Cena 1: “[...] O que temos para encantar esta noite,/ Teatro ou música? Como encurtar / Esta demora senão com prazeres?”

O Bando traz então, para o deleite da plateia, teatro e música traduzidos nos vigorosos movimento de corpo que sacodem tecidos leves e coloridos agitados no palco sob efeitos de luz e som, dando a impressão de que os personagens flutuam no ar, como num sonho. Como de praxe em performances da África negra, música, encenação e movimentos de dança não podem ser dissociados um do outro. Música demanda movimento. Or-

7 Minha tradução.

namentos dourados decoram as cabeças dos personagens; contas, pérolas de vidro adornam os pescoços e colos; braços e pernas musculosos e potentes facilitam os movimentos das fadas do mundo verde do bosque.

Deslocada para a Bahia, a comédia shakespeariana marcada por traços da Antiguidade clássica, revela uma cultura construída de maneira estereotipada sobre a informalidade, refletida na fala dos personagens, em particular, dos artesãos; a sensualidade, confirmada nos movimentos de braços, pernas e quadris que se contorcem, especialmente no universo dos enamorados e das fadas; e a religiosidade, no uso de atabaques e no posicionamento dos atores e atrizes sentados à direita e à esquerda, para além dos limites do palco, quando não estão atuando ou tocando instrumentos musicais, numa clara alusão ao cenário dos rituais de Candomblé.

O palco desta tradução de *Sonho de uma noite de verão* aparece sob um conjunto de árvores cujos galhos são compostos por fitas coloridas que nos remetem às serpentinas de Carnaval e, simultaneamente, constroem o teto de um boteco popular, onde atores e atrizes abrem o espetáculo dançando desordenadamente ao som alto e alegre de um ritmo carnavalesco, sob a proteção dos olhos atentos de William Shakespeare retratado num quadro ao fundo do palco.

Vemo-nos, pois, diante de uma cena de celebração, anunciando, já na abertura, o final feliz da peça. Aqui, as duas temporalidades da comédia – os humanos e os seres sobrenaturais – misturam-se, dançando e cantando em ritmo de samba de fundo de quintal.

O volume da música aos poucos vai diminuindo e o silêncio se instala. Ao mesmo tempo, os atores e atrizes vão saindo, retirando as mesas e cadeiras que antes compunham o ambiente do boteco. A partir desta cena, o palco repetirá a ausência do cenário, mantendo apenas alguns elementos e referências indicativos do espaço, traços próprios do teatro elisabetano.

Um ator – aquele que mais tarde saberemos se tratar de Bottom ou, nesta tradução, Bobina – adormece, deitado no chão e é acordado por um grupo de jovens acrobatas que cambalhotam – na realidade, três Pucks – que adentram o palco. Bobina acorda e se levanta, saindo atrás dos três meninos. A cena de alguma forma antecipa as palavras finais de Puck, no Ato 5, Cena 1: “E que este tema bisonho, / Apenas criou um sonho.”

O vazio do palco expressa a mudança de ambiente.

Num claro movimento de *double bind*, aqui sob a perspectiva derridiana com relação ao texto de partida, a primeira temporalidade de *Sonho de uma noite de verão*, aquela das criaturas humanas, é imediatamente estabelecida. Os olhos do público se deparam com uma destemida Hipólita de pé no palco, e um bravo e forte Teseu, com seus longos *dreadlocks*, de pé na plateia. Ambos declaram o júbilo que antecede seu casamento. Apesar do contentamento, os movimentos de corpo são minimizados, e as cores se limitam ao preto e um pouco de branco, exceto com relação a Hipólita, que se mostra rica e sensualmente vestida em preto e vermelho.

O pai de Hérnia, Egeu, entra em cena vestindo uma túnica preta, apresentando a

filha, Demétrio e Lisandro. O palco escuro leva a plateia a antecipar a gravidade da cena. Teseu continua de pé junto ao público, agora em companhia de Hipólita, pronto a anunciar o castigo de Hérnia, caso a moça insista em se rebelar contra o desejo do pai de vê-la casada com Demétrio.

O deslocamento, que ocorre entre a temporalidade das criaturas humanas para a dos deuses e fadas do bosque, é marcado então pelo vigor dos sensuais movimentos corporais, pela diversidade de ritmos, pelos ornamentos e cores, em particular, o vermelho e o amarelo nos trajes de Titânia e suas quatro poderosas fadas, que se vestem com um mesmo figurino e portam enfeites africanos no pescoço e na cabeça.

Oberon também é um personagem forte, com maquiagem étnica no rosto, capacete dourado e a túnica negra a expor seu corpo vigoroso. Dois outros atores replicam sua imagem e se movimentam como se fossem sua sombra ao longo da encenação deste mundo imaginário, construindo um triplo Oberon, numa clara remissão a Hécate, deusa trina da mitologia grega.

Nesse novo universo, o público é também surpreendido com a existência de três Pucks no palco – encenados pelos mesmos três jovens que acordaram Bobina, no início da performance. Tal qual os Oberons, esses também se parecem e se movimentam como num teatro de malabares e saltimbancos – como se ecoassem a fala de Oberon no Ato 5, Cena 1 – “E quem dali viver o dia / Terá fortuna e alegria. E assim os três casais de amantes / Sempre serão no amor constantes; [...]”<sup>8</sup>. Portanto, três Pucks para os três casais, cuja relação é afetada pela magia das gotas – Hermia e Demétrio, Helena e Lisandro, Titânia e Oberon – e um Puck para cada Oberon.

Resolvidos os desentendimentos, o palco remete o público de volta à temporalidade humana, onde Teseu e Hipólita, além dos jovens enamorados de pé, surgem diante da plateia vestidos de branco, prontos para o casamento. As roupas escuras que, no início da performance, cobriam os corpos dos dois jovens casais dão agora lugar a túnicas leves e soltas, reforçando a leveza da concórdia.

Confirma-se o retorno da história à normalidade e o equilíbrio das forças apolíneas e dionisíacas é restaurado.

Livres de suas roupas de trabalho, os artesãos aparecem agora no centro do palco, cobertos de fitas coloridas e outros adereços, para encenar *Píramo e Tisbe*, zombando do amor, por meio da metateatralidade.

Bobina (Bottom) e Sanfona (Flute), em companhia de Pedro Quina (Peter Quince), Fominha (Starveling), Bicudo (Snout) e Justinho (Snug), com seus novos nomes de certa forma relacionados às profissões que desempenham, retomam a tradição popular brasileira. Fominha, no papel de Luar, traz nos braços um dragão de brinquedo e uma espada. Afinal, de acordo com a tradição, São Jorge habita a lua, e lá, trava sua luta constante com o monstro. Por sua vez, Pedro Quina leva à cabeça a réplica de uma igreja de Salvador,

8 Tradução de Bárbara Heliodora.

numa clara alusão à religiosidade baiana.

Quando Teseu, ao fim da encenação dos artesãos, conclama os presentes ao baile, todos dançam juntos ao som da mesma canção que abriu o espetáculo. As criaturas do mundo verde, além de Bobina e do resto do elenco acompanham. As fitas, galhos de árvores que antes serviam de teto do palco, caem para abraçar os atores e atrizes. Desfaz-se o sonho.

Finda a peça.

Por meio de um processo dual de apropriação e recuperação, de interpretação e criação de algo novo, Meirelles se mostra um dramaturgo contemporâneo, entendendo a contemporaneidade como “uma singular relação como o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias [...]”. (AGAMBEN, 2013: 59)

O tradutor Márcio Meirelles, dramaturgo e diretor que pensou em encenar uma peça baseada no amor, foi ele próprio afetado pelo amor e, com sua tradução, afetou o texto de partida também por amor. Numa conjunção amorosa, suas soluções acabam por fazer um elogio à plateia, ao permitir que, tal como acontecia no período elisabetano, o público reconhecesse no palco situações que lhe são familiares, apurando o olhar para interpretar os movimentos, as canções e a fala dos atores, recriando e tornando visível, de forma extraordinária, uma África negra tão presente e tão distante.

## Concluindo

Tal qual o modelo clássico, *Sonho de uma noite de verão* faz emergir o protagonismo de homens comuns, no caso, artesãos que se empenham em ensaiar a peça *Píramo e Tisbe*, conto romântico da mitologia romana também contado por Ovídio, que irão encenar como interlúdio na festa do casamento do Duque Teseu com Hipólita. Numa mostra de criatividade, Shakespeare mistura esses homens do povo à aristocracia.

No entanto, embora seja possível observar que o teatro shakespeariano tenha buscado na Antiguidade clássica muitos aspectos da sua dramaticidade, a leitura cuidadosa do conjunto das comédias de William Shakespeare aponta para um autor que rompeu com a unidade de lugar própria das peças gregas e latinas; com a unidade de ação, uma vez que os personagens secundários têm poder de decisão sobre o andamento da história; e com a unidade de tempo, visto que a trama não necessariamente se desenvolve em um dia.

Tanto quanto nas tragédias, é possível constatar que as comédias do dramaturgo inglês, trazem ao palco combinações de opostos – nobres e camponeses, crença e magia, corpos grotescos e graciosos – chamando a atenção para o vasto espectro da experiência humana nas suas leviandades, dores, tristezas, alegrias e mordacidade, ensejando reflexões que se traduzem também na nossa contemporaneidade. Dessa forma, a fruição da comicidade nas comédias inglesas renascentistas mais populares não necessariamente implicava o risível. Suplantava-o. “Algo nasce no final da comédia, e o espectador desse nascimento é um membro de uma sociedade agitada” (FRYE, 2013: 307). A graça das

cenar era identificada, porque os espectadores reconheciam no palco traços humanos que lhes eram familiares, permitindo-lhes apreciar a peça, a despeito da sua escolaridade, condição socioeconômica, profissão, gênero.

A influência da dramaticidade clássica no teatro shakespeariano demandaria discussões bem mais verticalizadas. No entanto, fica patente o fato de que seja no teatro clássico, no renascentista, ou no contemporâneo, “o mundo é sempre um grande palco, onde homens e mulheres são meros atores, com suas entradas, saídas e seus vários papéis”.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Capecó: Argos, 2013.
- BROWN, John Russell. *A.C. Bradley on Shakespeare's tragedies*. London: Palgrave MacMillan, 2007
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2013.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare after all*. New York: Anchor Books, 2004.
- HISCOCK, Andrew, LONGSTAFFE, Stephen (ed.). *The Shakespeare handbook*. London: Continuum, 2009
- SHAKESPEARE, William. *The complete Works*. Ed. Stanley Wells e Gary Taylor. New York: Oxford University Press, 2005.