

# SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO: A INSCRIÇÃO DO PROCESSO DE ADAPTAÇÃO CÊNICA NO TEXTO SHAKESPEARIANO<sup>1</sup>

Anna Stegh CAMATI\*

- **RESUMO:** No enredo dos artesãos, uma das quatro narrativas entrelaçadas de *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare (2004) tematiza os procedimentos de apropriação textual e os processos de criação colaborativos utilizados na montagem de um espetáculo. Não se trata apenas da inserção do recurso metateatral da peça dentro da peça, mas da inscrição, ao longo do texto, dos mecanismos da adaptação do texto dramático da página ao palco, desde a concepção até a concretização cênica e receptiva. Além de iluminar questões como a representação da realidade e a ruptura da ilusão dramática, o texto de Shakespeare ainda pode ser lido como uma reflexão lúdica e metacrítica sobre o seu próprio fazer teatral que dialoga com as teorias da apropriação/adaptação teorizadas por críticos contemporâneos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Shakespeare. *Sonho de uma noite de verão*. Metalinguagem. Apropriação textual. Adaptação cênica. Imaginário cultural.

## Introdução

Enquanto outros dramaturgos da época elisabetana, como Ben Jonson e Thomas Heywood, escrevem ensaios teóricos sobre questões dramáticas, Shakespeare insere dimensões metateatrais na estrutura dramática e nas falas das personagens que podem ser lidas como comentários críticos sobre a cena. Como a maioria dos seus textos, *Sonho de uma noite de verão* (SHAKESPEARE, 2004) é essencialmente metateatral: há a peça dentro da peça, personagens com consciência dramática, cenas de aproximação entre o palco e a plateia, ruptura da ilusão dramática e reflexões sobre o fazer teatral.

---

<sup>1</sup> Este texto é o resultado parcial da minha pesquisa de pós-doutoramento, realizada no período de 01.08.2007 a 31.07.2008, na Universidade Federal de Florianópolis (UFSC), financiada pelo CNPq no período de fevereiro a julho de 2008.

\* UNIANDRADE – Centro Universitário Campos de Andrade. Programa de Pós-graduação em Teoria Literária. Curitiba – PR – Brasil. 802409-240 – anniesc@bol.com.br

Artigo recebido em 30 de Junho de 2011 e aprovado em 25 de Agosto de 2011.

Alguns críticos afirmam que ao flagrar os processos de apropriação textual e os mecanismos da adaptação do texto dramático para a cena, o objetivo de Shakespeare teria sido mostrar a superioridade de sua prática dramatúrgica e ironizar o teatro amador anterior a ele. Contudo, os intrincados procedimentos metalinguísticos inscritos no texto que fazem uso do código para falar dos códigos (JAKOBSON, 2005) fornecem indícios de que ele reflete sobre seu próprio fazer teatral numa atitude autorreflexiva, lúdica e metacrítica. Tudo indica que, longe de querer denegrir, o bardo presta uma grande homenagem às trupes de atores amadores da rica tradição do teatro popular medieval da qual ele tanto se beneficiou.

## **Reflexões teóricas sobre a apropriação e/ou adaptação dos clássicos**

Shakespeare não é somente o autor mais adaptado de todos os tempos, mas um dos mais notáveis adaptadores (HUTCHEON, 2006). As múltiplas dimensões intertextuais e os procedimentos de retextualização e recontextualização utilizados, hoje, para a produção cênica de textos clássicos, já eram conhecidos pelo dramaturgo, cujo gênio e impulso transformador se revelam, também, na apropriação e ressignificação dos textos-fonte.

A apropriação dos clássicos como matéria-prima para novas criações, uma prática recorrente nos dias de hoje, já era um lugar comum na época renascentista. Na contemporaneidade, o debate em torno de como adaptar e/ou montar um texto clássico ganhou corpo e voz nos estudos literários, culturais e intermediários. O processo tradutório que reclama, além da transposição de uma língua ou de uma mídia para outra, uma tradução cultural, amplamente teorizado pela crítica contemporânea, não constituía nenhuma novidade para Shakespeare. O bardo, sempre que adaptava um texto clássico ou uma narrativa da tradição oral introduzia mudanças de ambientação, atmosfera, enfoque, enredo, caracterização das personagens e políticas sexuais, culturais ou ideológicas, de acordo com seus objetivos e as exigências do *Zeitgeist*. Nesse sentido, os textos dramáticos do bardo, guardadas as devidas proporções, dialogam com os postulados teóricos de críticos contemporâneos, dentre eles Anne Ubersfeld (2002), Linda Hutcheon (2006), José Roberto O'Shea (2000) e Patrice Pavis (2008), que abordam a prática da apropriação e/ou adaptação como um processo dinâmico do contexto cultural em constante mutação.

Pavis (2008) argumenta que a tradução de um texto clássico, tendo em vista a encenação, se configura como um diálogo, via de mão dupla, que se processa no entrecruzamento de culturas e/ou situações de enunciação, com um olhar retrospectivo no passado, mas uma maior ênfase no presente. Ubersfeld (2002)

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

O aspecto transformacional é um fator constitutivo da prática tradutória em geral, visto que toda tradução, intersemiótica ou não, implica, no sentido amplo, em um processo de adaptação. Uso o termo adaptação, na acepção conceitual privilegiada por Hutcheon (2006), em seu livro *A Theory of Adaptation*, no qual ela propõe o alargamento do âmbito de uso desse vocábulo, utilizando, como ponto de partida de sua argumentação, as considerações críticas de Roman Jakobson. Em um influente ensaio, publicado inicialmente em inglês em 1959, Jakobson revolucionou os estudos da semiótica narrativa ao elaborar uma distinção terminológica que possibilitou a ampliação do conceito de tradução, ao propor três maneiras de interpretar o signo verbal: “tradução intralingual” (paráfrase de um texto na mesma língua); “tradução interlingual” (transformação de um texto para uma língua diferente); e “tradução intersemiótica ou *transmutação*”, que “consiste da interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, 2005, p.64-65).

## O texto adaptado por Peter Quince, o duplo paródico de Shakespeare

Na segunda cena do primeiro ato de *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare (2004) introduz uma companhia de teatro amador, formada por artesãos das corporações de ofício, dentre eles Pedro Quina, um carpinteiro<sup>2</sup> que também exerce as funções de ator e dramaturgo-ensaiador<sup>3</sup>. Assim como Shakespeare, ele se revela um exímio adaptador de fontes matriciais, das quais ele se apropria para escrever um novo texto. Esse *Johannes factotum*<sup>4</sup> apresenta, para sua trupe, uma proposta cênica

---

<sup>2</sup> O fato de Pedro Quina ser um carpinteiro não é um mero acaso. Ainda hoje, usa-se o termo carpintaria teatral para referir-se à construção de um texto dramático.

<sup>3</sup> Como na época elisabetana os escritores de peças também acumulavam as funções de ensaiador e ator, uso o termo dramaturgo-ensaiador para fazer referência a essa figura polivalente.

<sup>4</sup> Em 1592, Shakespeare já era um autor muito popular e causava inveja aos *University Wits* (dramaturgos universitários), dentre eles Robert Greene. Em um panfleto editado por um amigo, Greene chamou Shakespeare de *Johannes factotum*, uma pessoa que exerce vários ofícios, mas não é proficiente em nenhum. Esse termo

derivada de um texto clássico que ele pretende submeter ao mestre de cerimônias do Duque Teseu para ser apresentada no dia do casamento do regente.

O texto-fonte de Quina, um poema narrativo do quarto livro das *Metamorfoses* de Ovídio (2003), intitulado “A história de Píramo e Tisbe”, é antigo e clássico: para garantir a eficácia da tradução, ele teria de levar em conta as interferências da situação de enunciação de uma língua para a outra e de uma cultura para outra, como ensina Pavis (2008, p.124) em um artigo que discute a série de concretizações de um texto dramático tendo em vista a encenação: “O texto traduzido faz parte igualmente tanto do texto e da cultura-fonte quanto do texto e da cultura-alvo: eles têm, portanto, necessariamente, uma função de mediação”.

Cumpra assinalar que as especificidades que caracterizam um bom texto adaptado, conhecidas e observadas por Shakespeare, estão completamente ausentes na tradução de Quina. Trata-se, apenas, da transliteração para o inglês e da transformação genérica do poema narrativo de Ovídio para o gênero dramático, rebatizado como “A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe”. Teria sido necessário traduzir a narrativa de Píramo e Tisbe para o imaginário cultural renascentista, como fez Shakespeare quando reinventou a história de Romeu e Julieta baseada em fontes italianas (Salernitano, Da Porto e Bandello), francesas (Boaistuau) e inglesas (Arthur Brooke e William Painter). Apesar de se apropriar de elementos de várias versões anteriores sobre a história dos amantes infelizes, Shakespeare se destaca pelas diferenças introduzidas em seu texto e pela modernização do pensamento ocidental.

Em *Romeu e Julieta*, Shakespeare (1997) introduz, dentre outras inovações, novas temáticas, novos enfoques e uma nova moral. Em seu texto, um novo contrato social é inaugurado com base na escolha individual. Prevalece a valorização da noção de indivíduo, dotado de vontade e sentimentos, exemplificada por meio da conduta transgressiva de Julieta que questiona e se rebela contra a autoridade paterna, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social e nominal. Além da focalização da dimensão interna do indivíduo, ou seja, a revelação do que se passa no íntimo dos amantes, a história é contada de uma maneira totalmente nova: as narrativas de Matteo Bandello e Arthur Brooke, ambas de cunho moralizante, com ênfase na lei da retribuição, são atualizadas e a moral tradicional é subvertida: os amantes não são inteiramente responsáveis pelo seu infortúnio, visto que há muita interferência do acaso. Na visão do bardo, eles não cometeram nenhuma falta, por isso não merecem castigo; são vítimas, pelo menos em parte, do ódio violento que move o feudo entre as duas famílias.

---

pejorativo não se aplica a Shakespeare que foi bem sucedido em todas as atividades que empreendeu, mas pode ser atribuído a Pedro Quina que não apresenta habilidades nos ofícios de poeta e dramaturgo.

No enredo dos artesãos do *Sonho* percebe-se, de imediato, a ironia de Shakespeare ao inserir na peça um duplo de si mesmo que se apropria de um texto clássico, mas não conhece os meandros dos processos tradutórios. A preocupação de Quina parece ter sido traduzir literalmente partes do poema narrativo de Ovídio para compor o texto dramático, o que explica uma série de incongruências no texto adaptado. No entanto, como veremos mais adiante, no processo de adaptação do texto dramático para o palco, Quina se mostra totalmente aberto para fazer as mais diversas interpolações e modificações para adequá-lo à cena.

A brincadeira do duplo paródico, ou seja, a representação de um dramaturgo-ensaiador que se aventura em traduzir e adaptar um texto clássico parece ser uma resposta de Shakespeare aos seus pares que faziam referência à sua falta de proficiência em línguas clássicas<sup>5</sup>. Além do mais, de acordo com alguns críticos contemporâneos, para sublinhar o cunho irônico ao compor o texto da peça dentro da peça, Shakespeare realizou uma extensa pesquisa, coletando pérolas de diversas traduções literais do texto de Ovídio que circulavam na Londres da época elisabetana.

No artigo “When everything seems double: Peter Quince, the other playwright in *A Midsummer Night’s Dream*” (“Quando tudo parece ser duplo: Pedro Quina, o outro dramaturgo em *Sonho de uma noite de verão*”), A. B. Taylor (2003) argumenta que, no texto traduzido por Quina, muitas falas são transliterações do latim e apropriações da sintaxe latina, falhas que eram frequentes em traduções das obras de Ovídio. A proximidade com o texto latino é inequívoca e pode ser comprovada por inúmeras frases e falsos cognatos traduzidos *ipsis litteris* do latim para o inglês, visto que os tradutores da época cometiam enganos pelo desconhecimento das dimensões semântica, sintática, rítmica, acústica, conotativa, dentre outras, de ambas a línguas, a do texto-fonte e a do texto-alvo, elementos do processo tradutório que Shakespeare dominava com maestria. Taylor (2003) relata, ainda, que muitas situações hilárias são ironias criadas por Shakespeare que, com certeza, escreveu o texto com um exemplar do texto latino de Ovídio aberto à sua frente. Acontece que não há nenhum leão na história de Ovídio. A criação do papel do Leão para Justinho, o marceneiro, decorre de um equívoco cometido por Quina, que não se dá conta que o significado da palavra *leaena* é “leoa” ao invés de “leão”. Além disso, a descrição de Píramo como sendo um “belíssimo Judeu” (*most lovely Jew*) decorre do esforço ingênuo do tradutor para encontrar um equivalente literal para *iuvenum pulcherrimus* que significa “belíssimo jovem”. Outra incongruência que provoca risadas na plateia é o uso do vocábulo “deflorar” ao invés de “devorar”:

---

<sup>5</sup> No prefácio da primeira edição da obra de Shakespeare (Primeiro Fólho/1623), Ben Jonson, para homenagear o bardo, publica um poema, intitulado “To the Memory of My Beloved Master William Shakespeare, and What He Has Left Us”. Nesse poema, ele assevera que Shakespeare é uma estrela de primeira grandeza, apesar de saber “pouco latim e menos grego”.

PÍRAMO:

Por que a natureza fez leões?

Um leão deflorou minha amada

Que é – não, era – a dama mais bonita,

Bela, boa, brilhante e abençoada. (SHAKESPEARE, 2004, p.114).

Estes procedimentos paródicos e metadiscursivos utilizados como estratégias de construtividade textual revelam que o bardo faz uma grande brincadeira, e dá uma resposta irônica às críticas daqueles que, à maneira de Ben Jonson, subestimavam seus conhecimentos linguísticos. Ao criar o enredo dos artesãos no *Sonho*, Shakespeare retoma suas origens lançando mão de técnicas e formas consagradas pelo teatro de rua medieval e do jogo do improvisado da *commedia dell'arte* que, segundo diversos depoimentos da época, havia estado de passagem por Londres. E, para divertir-se, e oferecer entretenimento ao público, Shakespeare insere em seu texto um carpinteiro, pertencente a uma classe da qual ele próprio descende (seu pai era luveiro) e, pasmem os incrédulos, esse rústico dramaturgo-ensaaiador teve a ousadia de traduzir um texto latino. No irônico subtexto, Shakespeare dá a entender que não basta falar latim ou grego para escrever uma peça de sucesso.

### **A inscrição do processo de adaptação cênica no texto shakespeariano: concepção, produção e recepção**

No *Sonho*, em três cenas do enredo dos artesãos, Shakespeare reflete sobre o fazer teatral. O texto de Quina, inspirado em Ovídio, passa por um contínuo processo de adaptação na transposição midiática para o palco. Não se trata apenas da inserção do recurso da peça dentro da peça, mas da inscrição e tematização, na escritura da peça, do trabalho de criação colaborativa e construção do espetáculo, desde a concepção até a concretização cênica e receptiva.

Na primeira cena, Quina reúne a sua companhia para distribuir os papéis e discutir as condições disponíveis para a encenação do seu texto “A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe” (SHAKESPEARE, 2004). Alguns problemas básicos são passados em revista e soluções são sugeridas para resolver diversos impasses. Uma das questões levantadas é o da censura: eles temem ser condenados à força, se não encontrarem meios para não assustar as damas durante as cenas que incluem alguma forma de violência.

A ação da segunda cena (SHAKESPEARE, 2004) se desenrola na floresta, lugar escolhido pela trupe para o ensaio. A concepção da peça e outras questões

relacionadas ao trabalho dramaturgico são objeto de reflexão e análise. Eles resolvem tomar grandes liberdades para ajustar o texto à cena, como acréscimos de vários prólogos e um epílogo, interpolações e cortes de texto, criações de novos personagens como o Muro e a Lua e a supressão da mãe e do pai de Tisbe e do pai de Píramo. Quina e os rústicos atores amadores usam procedimentos teorizados por Pavis (1999, p.10) que discute a legitimidade de todas as manobras imagináveis no processo da adaptação cênica:

[...] cortes, reorganização da narrativa, “abrandamentos” estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, *montagem e colagem* de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. [...] Adaptar é recriar inteiramente o texto considerado como simples matéria.

Nesta cena, também acontece um interessante debate sobre a representação da realidade e a ruptura da ilusão dramática, visto que os artesãos, alternadamente, tendem a superestimar ou subestimar a capacidade imaginativa dos espectadores. Para abrandar o teor de violência do texto, eles decidem explicar, por meio de diversos prólogos, que tudo é ficção na peça, alertando, assim, o público que Píramo não é Píramo e que ele não morre de verdade no final:

BOBINA:

Tem umas coisas nessa comédia de Píramo e Tisbe que nunca vão conseguir agradar. Primeiro, Píramo tem que puxar a espada para se matar, coisas que as madames não suportam. O que é que você me diz disso.

BICUDO:

E palavra que vão ter um medo muito perigoso.

FOMINHA:

Eu acho que, pensando bem, temos que deixar as matanças de fora.

BOBINA:

Nada disso, eu tenho uma idéia para dar jeito em tudo. É só me escreverem um prólogo, e no prólogo avisamos todo mundo que não vamos fazer mal a ninguém com nossas espadas e que Píramo não é morto de verdade; e, para maior garantia, fica dito a eles, também, que eu, Píramo, não sou Píramo, mas sim Zé Bobina, o tecelão. Isso tira todo medo deles.

QUINA:

Muito bom; vamos arranjar um prólogo desses; tudo em versos com os pés muito bem contados. (SHAKESPEARE, 2004, p.52-53).

O grupo também pondera que é preciso avisar que ninguém vai sair machucado, porque o leão, na realidade, é muito mansinho, uma vez que se trata de Justinho, o marceneiro, usando uma pele da fera:

BICUDO:

Será que as donas vão ficar com medo do leão?

FOMINHA:

Palavra que eu tenho medo que vão.

BOBINS:

Meus senhores, vocês precisam pensar com seus botões. Fazer um leão – que Deus nos proteja! – entrar perto das madames é uma coisa apavorantíssima, pois não existe dragão grifo mais amedrontante que um leão vivo; e nós temos de ficar de olho.

BICUDO:

Então um outro prólogo tem de dizer que ele não é leão.

BOBINA:

Não; você tem de dizer o nome dele, e metade da cara dele tem de ser vista através do pescoço do leão; e ele mesmo tem de falar pelo buraco, se contradizendo assim: “Senhoras” ou “Lindas senhoras, eu desejaria que vós” ou “eu imploraria que vós não vos amedrontásseis, que não temésseis: dou minha vida para garantir a vossa. Se pensásseis que vim aqui como leão, minha vida não valeria nada. Mas, não sou nada disso, eu sou homem, igual a qualquer outro homem.” E aí, então, ele que diga o nome dele, falando com todas as letras que ele é Justinho, o marceneiro. (SHAKESPEARE, 2004, p.53-54).

Por outro lado, com o propósito de orientar o espectador, eles resolvem criar personificações do Muro e do Luar, usando os corpos dos atores para representar especificidades do cenário e da iluminação, uma técnica retomada por diversos grupos teatrais que encenam Shakespeare na contemporaneidade:

QUINA:

[...] Mas tem duas coisas muito difíceis; estou falando de trazer o luar para dentro de uma sala, já que vocês todos sabem que Píramo e Tisbe se encontravam ao luar.

BOBINA:

Um calendário! Um calendário! Procurem em almanaque, descubram o luar! Descubram o luar!

QUINA:

É. A lua brilha nessa noite sim.

BOBINA:

Nesse caso, é só deixar uma janela do salão aberta, e a lua brilha pela janela.

QUINA:

Isso; ou então alguém tem de entrar com um feixe de gravetos e uma lanterna, dizendo que veio representar a pessoa desfigurada da lua. E ainda tem mais: vamos precisar de um muro no salão, porque o que a história diz é que é por uma brecha do muro que Píramo e Tisbe conversavam.

BICUDO:

Ah, mas o muro não dá pra ninguém levar lá pra dentro. O que é que você acha, Bobina?

BOBINA:

Um sujeito qualquer tem de ser o muro, e ele tem de ser um pouco de gesso, um pouco de barro e um pouco de argamassa, o que vai querer dizer muro. E ele tem de ficar com os dedos abertos, assim, para parecer a racha através da qual Píramo e Tisbe vão cochichar. (SHAKESPEARE, 2004, p.54-55).

Na cena final, a consciência dramática das personagens é colocada em relevo e o jogo cênico é efetivado com a apresentação da peça dentro da peça no casamento do Duque. Durante a concretização cênica de “A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe”, uma longa cena que foi ensaiada na floresta é eliminada, novas falas são improvisadas, novos recursos cênicos são introduzidos no espetáculo e, por meio da reação dos atores-espectadores, ou seja, dos comentários dos três casais nobres que assistem ao espetáculo no interior da peça e assumem posturas críticas em relação à cena, a recepção também se concretiza. Ao não concordar com um comentário do Duque Teseu, Píramo sai de seu papel de protagonista e responde como Bobina, o marceneiro, flagrando a dualidade ator/personagem:

*Entra Píramo.*

TESEU:

Píramo já chega ao Muro; quietos!

PÍRAMO:

Oh noite horrível, preta de tão negra!

Noite que sempre vem se não é dia!

Ó noite, ó noite, ó noite, ai, ai, ai!

Tisbe esqueceu-se, eu temo, deste encontro!

E tu, ó Muro, ó doce e lindo Muro,

Tu separas as terras do meu pai

Das do pai dela, doce Muro lindo.

Quero espiar por esse buraquinho.

*(O Muro estica os dedos separados.)*

Muito obrigado, Muro: Zeus te guarde!

Mas o que vejo? Tisbe é que não vejo. Muro mau, que não mostra o paraíso.

Maldigo as tuas pedras, que me enganam!

TESEU:

Parece-me que o Muro, tão sensível, devia, por sua vez, maldizê-lo também.

PÍRAMO:

Não senhor, não devia não. “Que me enganam” é a deixa de Tisbe: agora ela tem de entrar e tenho de espiar pelo Muro. Vão ver como vai sair tudo como eu disse: lá vem ela. (SHAKESPEARE, 2004, p.108-109).

Após ouvir duras críticas por parte de Hipólita, o duque Teseu defende os atores amadores; seu comentário conduz a uma nova compreensão do papel do espectador, influenciando os âmbitos da criação, da recepção e da mediação teatral:

HIPÓLITA

Isso tudo é a maior tolice que eu já vi.

TESEU

Os melhores nesse ofício são apenas sombras,  
e os piores não são piores, se a imaginação os emendar.

HIPÓLITA

Terá de ser então a sua imaginação, não a deles. (SHAKESPEARE, 2004, p.110).

Na dramaturgia shakespeariana, a imaginação da plateia passa a assumir uma função primordial, já que cabe ao espectador decodificar, relacionar e interpretar a poesia cênica do espetáculo teatral.

## **Diálogos entre Shakespeare, Brecht e Bogatyrev**

As estratégias cênicas que os rústicos artesãos inventam no *Sonho* têm parentesco com a questão da ruptura da ilusão dramática e os conselhos de Bertolt Brecht (2005) aos atores que deveriam mostrar ao invés de encarnar as personagens, especificidades discutidas pelo dramaturgo alemão em diversos escritos teóricos.

Na peça memorialística, *Histórias de Hollywood (Tales from Hollywood)*, Christopher Hampton (1983) reúne e ficcionaliza um grupo de escritores, artistas e dramaturgos alemães que haviam emigrado para os Estados Unidos na época da segunda grande guerra, para fugir do nazismo, dentre eles, os irmãos Thomas e Heinrich Mann, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger e Ödön von Horváth, este último no papel de narrador auto-consciente. Em uma de suas falas em que relembra seu convívio com esses artistas, ele tece um comentário jocoso a respeito das ideias de Brecht em relação à cena:

Brecht fazia questão que as pessoas tomassem consciência de estar no teatro assistindo uma peça. Mais de uma vez, eu disse a ele, me diga uma coisa Brecht, o que faz você pensar que eles pensam estar em outro lugar? Mas ele tinha a mania de não responder às perguntas que não lhe agradassem. (HAMPTON, 1983, p.40, tradução nossa).

Por mais bizarro que este comentário possa parecer, é preciso levar em conta que ele nos remete à ideia da ruptura da ilusão dramática, cuja função é impedir o envolvimento total dos espectadores, aspectos que são discutidos pela trupe de atores amadores. No teatro popular, principalmente, o público tende a transportar-se mentalmente para outro lugar que não o teatro, ou seja, para o lugar onde se passa a ação dramática. Brecht objetivava evitar justamente esse transe que impede a reflexão e, para isso, buscou inspiração em dramaturgias mais antigas, como o teatro chinês, o teatro Nô e, principalmente, Shakespeare.

Piotr Bogatyrev (1979, p.266), em “Formas e funções no teatro popular”, argumenta que, nos espetáculos de rua ou de feiras, os atores tendem a se disfarçar em animais, de tal maneira, que os espectadores facilmente poderão reconhecer “que estão vendo diante de si não um cavalo, um bode, um urso real, porém um ator vestido como tal”. O semioticista russo acrescenta, ainda, que no teatro popular, ambos, o ator e o espectador não devem almejar uma transformação completa:

O ator não pode ficar perdido na personagem em que ele se transformou: a ação no palco não pode ser sentida como realidade, mas como teatro. Alexander Tairov relata um incidente onde um espectador atirou contra o ator que desempenhou o papel de Iago no *Otelo* de Shakespeare. Sem dúvida aquele espectador não percebeu a representação como teatro [...]. (BOGATYREV, 1979, p.267).

As considerações teóricas de Brecht e Bogatyrev, discutidas acima, apresentam evidente paralelo com as reflexões dos rústicos atores amadores do *Sonho* de Shakespeare que serviram de base e inspiração para inúmeros dramaturgos e teóricos que se debruçaram sobre o fazer teatral.

## Considerações finais

Na fala transcrita abaixo, Teseu expressa sua incredulidade em relação às histórias fantásticas sobre a noite do solstício de verão que os amantes contam ao alvorecer quando são encontrados pela comitiva do regente na floresta. O significado das palavras de Teseu é dúplice: por um lado, inclui as conotações negativas atribuídas à imaginação na época elisabetana, visto que todas as manifestações intuitivas e imaginativas eram consideradas ficções forjadas por desvarios do espírito e, por outro, pode ser lido como uma apologia ao poder criativo da imaginação:

O poeta, o lunático e o amante  
São todos feitos de imaginação;  
Um vê mais demos do que há no inferno:  
É o louco; o amante, alucinado  
Pensa encontrar Helena em uma egípcia;  
O olho do poeta, revirando,  
Olha da terra ao céu, do céu à terra,  
E enquanto seu imaginar concebe  
Formas desconhecidas, sua pena  
Dá-lhes corpo e, ao ar inconsistente  
Dá local e morada e até um nome.  
Tal é a força da imaginação. (SHAKESPEARE, 2004, p.100-101).

O discurso de Teseu sobre a faculdade imaginativa nos remete à abertura de *Henrique V*, em que a personagem-coro convida a plateia a criar não apenas um mundo imaginário onde transitam heróis lendários, mas também um espaço cênico

ideal para compensar as deficiências do humilde tablado onde o jogo das paixões e vaidades humanas é concretizado.

No *Sonho*, esse desafio torna-se bastante complexo, uma vez que somos convidados a imaginar um reino habitado por minúsculas fadas, com a iluminação adequada, desde a luz da lua e das estrelas, passando pela neblina e a escuridão total, até o alvorecer, ou ver Oberon e Puck em carne e osso e imaginá-los invisíveis. Como nos diz Hérnia, devemos aprender a ver com os nossos ouvidos, porque no teatro elisabetano a audição servia de gatilho para acionar a imaginação. Livre da necessidade de servir à lógica ilusionista a que o palco ficava submetido segundo os preceitos da estética neoclássica, o teatro shakespeariano não era realista na acepção conferida ao termo na virada do século XX, mas calcado em códigos e convenções específicas.

Ao longo do enredo dos rústicos atores amadores fica evidenciado que eles têm consciência dramática. Eles discutem propostas dramatúrgicas e se empenham em um processo colaborativo de criação para levar o texto de Quina à cena. Na representação da peça dentro da peça, Shakespeare flagra a dualidade ator/personagem, uma estratégia frequentemente reeditada na contemporaneidade: os atores amadores saem dos papéis assumidos no universo ficcional e, em um jogo de idas e vindas entre o drama encenado e o fazer teatral revelado, rompem com a quarta parede e conversam com a plateia constituída pelos nobres da corte do Duque Teseu, concretizando, assim, a recepção do espetáculo em cena. Ao acentuar as dimensões metalinguísticas no *Sonho*, Shakespeare não somente constrói uma versão paródica de si mesmo, mostrando que todo poeta tradutor do mundo, lê o mundo através da leitura de textos que lêem outros textos, mas também promove uma reflexão, no espaço da escritura dramática, sobre o fazer teatral e o processo de adaptação de um texto para a cena.

CAMATI, A. S. *A Midsummer night's dream: the inscription of the process of stage adaptation within Shakespeare's text*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.1, p.127-141, jan./jun. 2011.

- **ABSTRACT:** *In the artisans' plot, one of the four intertwined narratives of "A Midsummer Night's Dream", Shakespeare thematizes the procedures of textual appropriation and the collaborative processes used for the creation of a spectacle. The bard does not only insert the metatheatrical device of the play within the play, but inscribes within his text the mechanisms of adaptation from page to stage, including conception, production and reception. Besides illuminating issues, such as the representation of reality and the breaking of dramatic illusion, Shakespeare's text can also be read as a ludic and metacritical reflection on his own dramaturgy which establishes a dialogue with the appropriation/adaptation theories discussed by contemporary critics.*

- **KEYWORDS:** *Shakespeare. A Midsummer Night's Dream. Metalanguage. Textual appropriation. Stage adaptation. Cultural imaginary.*

## Referências

BRECHT, B. Pequeno órgão para o teatro. In: \_\_\_\_\_. **Estudos sobre o teatro.** Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.125-166.

BOGATYREV, P. Formas e funções no teatro popular. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1979. p.265-271.

HAMPTON, C. **Tales from Hollywood.** London and Boston: Faber and Faber, 1983.

HUTCHEON, L. Double vision: defining adaptation. In: \_\_\_\_\_. **A theory of adaptation.** London: Routledge, 2006. p.15-32.

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005. p.63-72.

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

OVÍDIO. A história de Píramo e Tisbe. In: \_\_\_\_\_. **Metamorfoses.** Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. Santana: Madras, 2003. p.73-77.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. Por uma especificidade da tradução teatral: a tradução intergestual e intercultural. In: \_\_\_\_\_. **O teatro no cruzamento das culturas.** Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.123-154.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Sonho de uma noite de verão.** Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TAYLOR, A. B. When everything seems double: Peter Quince, the other playwright in *A Midsummer Night's Dream*. **Shakespeare Survey**, Cambridge, n.56, p.55-66, 2003.

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? Tradução de Fátima Saadi. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.13, p.8-37, abr./jun. 2002.

