1 TRADUÇÃO E SISTEMA DE SIGNOS

A teia que tece a vida de cada um é feita de um fio mesclado que põe juntos o Bem e o Mal. (Shakespeare, Tudo está bem quando acaba bem. Quarto Ato. Cena III)

1.1 A TRADUÇÃO COMO PROCESSO SISTÊMICO

O processo tradutório envolve diversos sistemas sígnicos que se inter-relacionam de forma dinâmica e não-linear, nos âmbitos temporais, culturais, individuais e sociais. Mas a tradução passou a ser analisada a partir dessa perspectiva ao fundamentar-se na ideia de relação mútua entre os sistemas sígnicos de campos, inicialmente, considerados distintos.

Sabe-se que o conceito de organização sistêmica desenvolveu-se a partir da Biologia Organísmica, da Física Quântica, da Psicologia Gestáltica e da Ecologia. (CAPRA, 1996) Certamente, esse deve ter sido um dos fatores que deu início à crise das ideologias no século XX. Pode-se afirmar, portanto, que a percepção das organizações biológicas e sociais como estruturas sistêmicas eclodiu na pós-modernidade e tem sido seguida por todas as disciplinas: nas ciências sociais, explica os sistemas de relações; na matemática, refere-se à informática, à inteligência artificial, aos cálculos e às teorias dos grafos; na biologia, identifica-se com a análise do corpo humano; na economia, trata das redes financeiras. E estes são apenas alguns exemplos da abrangência do conceito sobre as relações sistêmicas (MUSSO, 2004).

Segundo Capra (1996), os saberes constituem uma teia dinâmica de eventos que se inter-relacionam, portanto todos os elementos são importantes para a consistência da rede; as relações entre as partes são fundamentais, pois os sistemas são totalidades integradas, influenciando e transformando uns aos outros.

Nas ciências da informação, o filósofo, cientista político e professor de ciências da comunicação, Pierre Musso considera a noção de rede como uma "chave-mestra ideológica", por conta de sua abrangência conceitual que se adapta às mais diversas ciências. O conceito de rede é definido por esse estudioso como "uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento" (MUSSO, 2004, p. 31).

Entendendo o uso do termo "estrutura" como o conjunto formado de forma natural ou artificial através da articulação ativa e da transferência mútua e simultânea de informações, pode-se afirmar que a dinamicidade das interações entre as várias estruturas promove a modificação e a transformação mútua de todos os elementos envolvidos nessas trocas. Partindo do mesmo princípio de que todos os elementos mantêm uma conexão física, virtual ou conceitual, construindo e sendo construídos de formas diversas através das trocas que se estabelecem nessas relações, a inter-relação entre os sistemas traz como conseqüência outros aspectos: a abrangência e a impossibilidade de se analisar minuciosamente todos os sistemas comprometidos na construção de um sistema em particular, características essas apontadas por Musso (2004) ao discutir o conceito de rede.

Já Morin (2007), antropólogo, sociólogo e filósofo francês, denomina essa interrelação sistêmica de "complexidade" e foca as sobreposições, a densidade das conexões. Os aspectos destacados por Musso (2004) e Morin (2007) caracterizam o conceito de rede e corroboram o paradigma da conectividade, desvelando os graus de profundidade existente nos sistemas, bem como a sua transitoriedade e não-hierarquização.

Morin (2007) explica que:

[...] a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambigüidade, da incerteza... Por isso o conhecimento necessita ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza, precisar, clarificar, distinguir, hierarquizar... Mais tais operações necessárias à inteligibilidade, correm o risco de provocar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do complexus (MORIN, 2007, p. 13).

Ao mesmo tempo em que ele tenta explanar a infinitude e a inescrutabilidade de ligações e sobreposições dos sistemas, critica a tentativa da ciência de simplificar os processos de interação. Esse didatismo a respeito da organização sistêmica produz um conceito parcial, superficial e paradoxal, pois não apenas delimita as conexões, como também conduz a uma teoria simplória e reducionista sobre as interações, o que acaba por invisibilizar o que se quer examinar; traça-se, então, um caminho desfavorável para a obtenção do principal objetivo, que é compreender os efeitos causados pela articulação dos sistemas.

A partir dessas incongruências, Morin (2007) alerta para a necessidade de se dissecar a "complexidade antropossocial e não dissolvê-la ou ocultá-la" (MORIN, 2007, p. 14). Pois, a busca pela compreensão das articulações dos sistemas sociais implica no entendimento de

outros sistemas e corrobora a ideia de que todo o tipo de existência é sustentado pelas estruturas de rede multidisciplinares. A tentativa de invisibilização dessas conexões mostra, no mínimo, um retrocesso dos estudos acadêmicos, já que as pesquisas científicas recorreram ao conceito de rede para opor-se ao tradicionalismo científico caracterizado pelo cartesianismo, pela compartimentalização didática dos saberes e consequente mutilação do conhecimento. Diante disso, acredita-se que a consideração das relações existentes entre os elementos, sejam eles, naturais ou artificiais, permite a compreensão dos sistemas através de uma perspectiva panorâmica e diacrônica ou aprofundada e sincrônica, visto que a concepção de rede concebe essa mobilidade metodológica.

O uso do conceito de rede nos Estudos de Tradução é uma tendência que foi instaurada com o pensamento pós-estruturalista, que teria a pretensão de dar um passo a frente do estruturalismo. Tradicionalmente, os Estudos de Tradução detinham-se à literatura e consideravam que o texto fonte possuía uma determinada mensagem que deveria ser conservada e transposta pelo tradutor; este, por sua vez, deveria ser um profissional imparcial e imune às influências de seu contexto.

A perspectiva tradicionalista defende a existência da literariedade, da unicidade e da originalidade da obra, o que, consequentemente, revela que essa abordagem concebe a existência da fidelidade da tradução (AMORIM, 2005). Infere-se, portanto, que a noção de fidelidade baseia-se na valorização da dicotomia de obras entre aquelas tidas como canônicas e outras como marginais, tentando manter o poder hegemônico através da coerção do ato interpretativo, da inadmissão das interações sociais e do silenciamento das manifestações que defendem conceitos diferentes daqueles pregados pela hegemonia sociopolítica.

Contemporaneamente, pode-se considerar que a tradução é a materialização daquilo que se pode interpretar da obra, pois se entende que o ato tradutório é uma releitura, o resultado de uma interpretação, de uma análise das interrelações existentes entre os sistemas que formam os contextos das sociedades que recepcionam as releituras e de onde procedem as obras fonte.

No final do século XX, nos Estudos de Tradução, foi desenvolvida a Teoria dos Polissistemas, que conceitua o processo de tradução baseado na interação entre os sistemas sócio-históricos e culturais relacionados a uma determinada obra. Nessa teoria o sistema é entendido como uma estrutura formada por sobreposições de camadas de elementos que interagem entre si dentro de sistemas múltiplos, ou seja, há um sistema dentro de uma rede maior, de sistemas variados que coexistem (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14). Elaborada na década de 1970 por Itamar Even-Zohar e, posteriormente, por Gideon Toury, a Teoria dos

Polissistemas expandiu os Estudos de Tradução, priorizando a cultura receptora da obra e admitindo o tradutor como um ser social que, inevitavelmente, interfere na reconstrução da obra em outro sistema sociocultural. Contudo, essa teoria abranda, mas não abandona o conceito de essencialismo, que defende "a noção de que o sujeito é autônomo, independente de seu tempo e lugar", pois debilita a noção de equivalência, mas defende a ideia de recuperação de significações construídas pelo autor da obra fonte (RODRIGUES, 2000, p. 164).

Gentzler (2001) afirma que os processos tradutórios pautados na Teoria dos Polissistemas priorizam a cultura receptora no intuito de transcender as fronteiras linguísticas e literárias, preservando as características estéticas e funcionais, bem como os significados que o texto carrega dentro de outro contexto. Como pode ser observado quando ele afirma: "Polysystem theorists presume that the social norms and literary conventions in the receiving culture ("target" system) govern the aesthetic presuppositions of the translator and thus influence ensuing translation decisions" (GENTZLER, 2001, p. 108).

Contudo, a gradativa desconstrução da ideia de conflito entre as obras de partida e de chegada, o reconhecimento da interrelação entre os sistemas socioculturais no processo de tradução e a não-hierarquização de obras ou de linguagens demonstram que os Estudos de Tradução e os Estudos Culturais são áreas de conhecimento com perspectivas afins, já que ambas prezam a inter-relação entre os sistemas históricos e socioculturais, tornando a relação entre essas disciplinas cada vez mais estreita.

Os Estudos Culturais, área de saber que floresceu na década de 1970, ampliam o conceito de cultura ao tentar diluir as segmentações que rotulam e qualificam expressões socioculturais, desconstruindo os conceitos que as hierarquizam e tentando converter o processo de exclusão ao abordar questões referentes a classes socioeconomicamente desfavorecidas, ao gênero e à identidade étnica. Considerando a cultura como espaço instável de convergência de elementos procedentes de outros contextos e produto de grupos sociais, os aspectos culturais estão sempre em processo de transformação e circulação. Segundo Hall (2003), "os Estudos Culturais abarcam discursos múltiplos [...], são uma formação discursiva, no sentido foucaultiano do termo" (HALL, 2003, p. 188); ou seja, os Estudos Culturais não podem ser definidos de maneira simplista como um conjunto discursivo ou como uma forma de expressão ideológica apenas, mas como um movimento de luta contra o poder hegemônico,

¹ Os teóricos do Polissistema presumem que as normas sociais e as convenções literárias da cultura receptora (sistema "alvo") regem as pressuposições do tradutor e assim influencia as subseqüentes decisões na tradução. (tradução nossa)

o que caracteriza essa área de estudos como um espaço de tensão permanente entre os posicionamentos políticos e a prática de exclusão sociocultural.

Ao surgir como "contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder", (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 14) os Estudos Culturais horizontalizam e democratizam os sistemas socioculturais, desconsiderando a disposição hierárquica dos grupos sociais e consequentemente, das suas produções artísticas e culturais como canônicas ou marginais. Contudo, esse rompimento com o sistema convencional de representação promove o contato entre a memória do valor atribuído a determinadas obras e a sombra do desprestígio de outras. Essa inter-relação entre sistemas possibilita a transmissão de uma suposta significância para as obras tidas como menos prestigiadas ou a desvalorização das anteriormente consideradas canônicas, como afirmam os literatos que se opõem aos Estudos Culturais e conferem uma conotação negativa ao descentramento de obras convencionadas como canônicas.

Dessa forma, constata-se que tal área de estudos e a concepção de rede partem do mesmo princípio: a interrelação entre sistemas, reconhecendo a correlação fundamental de todas as disciplinas e conceitos. Mattelart e Neveu (2004) afirmam que os Estudos Culturais não admitem a separação dos saberes e sustentam a ideia de contribuições mútuas dos sistemas culturais. É possível notar os fundamentos pós-estruturalistas da noção de rede na assertiva de Hall (2003), que defende a impossibilidade de se esmiuçar a multiculturalidade na diáspora e as redes culturais nos âmbitos espacial e temporal. Ele afirma que definir a origem das culturas é impossível, mas que se pode analisar "um processo de repetição-comdiferença, ou de reciprocidade-sem-começo" (HALL, 2003, p. 36). Portanto, tem-se a cultura e suas manifestações como reestruturações de diversos elementos socioculturais; são releituras da plurivalência das culturas, processos contínuos de interpretação, que podem, dessa forma, serem caracterizadas como atos tradutórios.

É partindo dessa premissa que os Estudos Culturais apresentam considerações a respeito da tradução, concebendo-a como uma reconfiguração, que utiliza formas fragmentadas da obra de partida e elementos socioculturais do contexto de chegada, articulando linguagem e cultura a partir de uma leitura crítica; essa leitura, ou melhor, releitura, ocorre sem repetições impensadas de conceitos fossilizados, permitindo a inferência de que tal área de estudos rejeite a ideia de uma essência no discurso, pois suas reflexões partem do conceito de interdisciplinaridade, da transferência mútua e sistêmica entre os elementos constituintes das redes socioculturais integradas ao discurso.

Além dos aspectos socioculturais, estão implicados nos estudos da tradução os aspectos históricos, já que as obras dialogam com a anterioridade e apresentam tendências para o futuro. Recorre-se à anterioridade para o estabelecimento de relações com pontos referenciais da História que possam elucidar e explicar questões do presente, mas também para que possa abrir precedentes para obras subsequentes.

Essa concepção da tradução como uma "trama entre passado-presente-futuro" é proposta por Plaza (1987), que trata o processo tradutório como uma análise de recortes do passado, que servem tanto como geradores de leituras do passado a partir das concepções do presente, como formas de preparação para o futuro. Segundo Plaza (1987), na produção da obra estão imbricadas "as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações de dominância entre eles" (PLAZA, 1987, p. 8). A partir dessa concepção, ele faz uma analogia com princípios da semiótica peirceana, declarando que:

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade [...] a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor (PLAZA, 1987, p. 8).

A semiótica peirceana refere-se à tradução, em última instância, como um símbolo, ao priorizar o processo de interpretação aí implicado. As possíveis interpretações excedem os campos lingüísticos, se voltam para fenômenos relacionados à representação sígnica. Charles Sanders Peirce, matemático, filósofo e cientista estadunidense, que fundou a Semiótica moderna, considera o signo, o objeto e a sua interpretação como os principais elementos da semiose. Ele tem como base para a sua teoria uma estrutura triádica, pois apresenta conceitos que se fracionam sistemicamente em três partes de forma sucessiva. Conforme Peirce (1990), signo é "aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém" (PEIRCE, 1990, p. 46). As representações do signo ou representámen formam uma relação causal e determinante, que se apresenta de três formas: o fundamento, propriedades que caracterizam o signo; o objeto representado e o interpretante, criação mental do intérprete ou efeito provocado no receptor, ativado por estímulos sensórios. Assim, dentro de um sistema complexo, cada interface do signo é analisada a partir de três aspectos que, por sua vez, são também divisíveis por tricotomias. A primeira tem relação com a qualidade do signo, a segunda relaciona-se com o seu objeto e a terceira com o interpretante. Contudo, Plaza (1987) faz analogia à segunda tricotomia dos signos que, segundo a teoria peirceana, é constituída pelo ícone, índice e símbolo. O ícone é uma representação com traços de semelhança referentes à qualidade do objeto; o índice relaciona-se com o objeto por contiguidade; e o símbolo é uma generalização, uma abstração do objeto.

Plaza (1987) apropria-se desses conceitos, aplicando-os ao processo tradutório entre as linguagens artísticas, ao afirmar que a tradução proporciona a percepção do passado como ícone, imagem configurada no momento de escolha; a apreensão do presente como índice, releitura do passado; e a visão do futuro como símbolo, como tendências que influirão no comportamento interpretativo do leitor. Essa malha sígnica e temporal desvincula o termo "origem" dos conceitos de início e de singularidade, passando a definir "origem" como ponto referencial.

Plaza (1987) evidencia, na atividade tradutória, as relações entre a sincronia e a diacronia da obra, afirmando que o trabalho artístico modifica a percepção do passado e do futuro. Cita Jorge Luis Borges (escritor, poeta, crítico literário, ensaísta e tradutor argentino) para acentuar seu foco, declarando que, na correlação entre o passado, o presente e o futuro "pouco importa a identidade ou a pluralidade dos homens". Esse posicionamento que exclui completamente questões referentes à multiplicidade sociocultural e singularidades humanas, mostra que, apesar de suas ideias apontarem para o conceito pós-estruturalista de rede, a influência dos princípios estruturalistas é preponderante, impedindo uma visão mais ampla da operação tradutória. Contemporaneamente, para os Estudos de Tradução isso é um contrassenso, devido à impossibilidade de se isolar da ação tradutória os sistemas socioculturais e os aspectos singulares, até pessoais do tradutor e dos leitores, pois, considerase a obra traduzida como o resultado de uma transformação que inclui interpretações do intercurso de diversos sistemas.

Assim, pode-se afirmar que o nível de remodelagem ou de fusão ao qual uma obra é submetida no processo tradutório indicia o grau da relação dos sistemas que influenciaram na sua produção ou reprodução, tornando-a um objeto comprobatório de que a criação e a reinvenção são, mesmo que implicitamente, coletivas. E essa multiplicidade de influências abrange diversos tempos que se desdobram e dilatam as possibilidades interpretativas, suplementando o texto fonte.

Assim, caracteriza-se o produto do trabalho de tradução como um suplemento, elemento que adiciona e amplia, não como uma obra que rivaliza apenas o texto de partida. Torna-se necessário destacar que se acata aqui o conceito derridiano de suplemento, segundo o qual, os signos recriados multiplicam indefinidamente as possibilidades de interpretação de uma obra ao agregar novos sistemas referentes aos contextos históricos e socioculturais ainda ausentes a ela. Derrida (1973) explica que:

O suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não-significado ou de um não-representado, de uma não-presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso, só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento. O suplemento é sempre o suplemento de um suplemento. Deseja-se remontar do suplemento à fonte: deve-se reconhecer que há suplemento na fonte (DERRIDA, 1973, p.371).

Percebe, assim, a inexistência de uma fonte isenta da multiplicidade de interações, contribuições e influências de outros sistemas. O suplemento sintetiza sistemas e transforma o suplemento de partida, adicionando outras perspectivas correlacionadas a ele através de atos interpretativos.

1.2 A TRADUÇÃO COMO SUPLEMENTO

A ideia de suplemento é desenvolvida por Jacques Derrida, um dos principais expoentes e difusores do movimento pós-estruturalista. Nascido na Argélia, o filósofo e escritor ocupou-se de estudos voltados à Ontologia, à Filosofia da Linguagem e à Teoria da Literatura.

Santiago (1976) explica que os textos de Derrida articulam questionamentos dos pressupostos sociais, históricos e culturais sobre os quais o discurso da metafísica ocidental se apóia; opõe-se, portanto, à interpretação literária clássica e à mera reprodução de conceitos. A partir dessas reflexões derridianas, foram desconstruídos conceitos tradicionais, que explicavam o processo tradutório como um mecanismo que transportava os padrões linguísticos de uma língua a outra, considerando ou não os aspectos socioculturais do contexto do receptor. Essa polarização entre obra de partida e de chegada ignora a atividade interpretativa do tradutor, as escolhas feitas por ele e sua capacidade criativa em reinventar a obra para torná-la admissível aos leitores.

Assim, certificando-se de que a tradução resulta de um processo interpretativo sistemicamente ligado às circunstâncias de leitura, compreende-se a impossibilidade da crença na imparcialidade e neutralidade do tradutor, o que implica o reconhecimento do tradutor como sujeito ativo, criador ou recriador da obra em outro contexto sociocultural e histórico. Ou seja, deve-se considerar que o tradutor é um ser social, que interage com diversos sistemas, modificando e sendo modificado por todas as estruturas que o cercam, considerando que todo esse movimento de interação se reflete no processo de tradução. Dessa forma, o ato

tradutório tem em seu desenvolvimento a característica de fundir elementos pessoais da história do autor / tradutor e também elementos sociais, históricos e culturais do período em que ele se encontra.

Derrida (2006), em *Torres de Babel*, combate a ideia de reduzir a função do tradutor a um mero "passador" ou "passante" (DERRIDA, 2006, p. 40), pois o tradutor emprega sua força e criatividade para suplementar o texto e fazer com que ele seja compreendido fora de seu espaço de procedência. Considerando a citação como uma forma de tradução, Compagnon (2007) afirma que o sujeito da citação, ou seja, o tradutor "aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos -, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento" (COMPAGNON, 2007, p. 50). O tradutor se compromete com a tessitura do texto, como um manipulador de intertextualidades, e isso envolve processos de escolhas através da mobilização intelectual e das ações transformadoras que merecem ser legitimadas e valorizadas. Entende-se, portanto, o tradutor como um operador de suplementos.

Derrida (2006) ratifica a tradução como suplemento ao afirmar que a tradução "não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas remarca a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade" (DERRIDA, 2006, p. 44). Infere-se, assim, que a tradução vai além da equivalência e da complementação; a tradução é um suplemento, uma ressignificação construída sistemicamente, que está ligada ao suplemento de partida, aparece transformada e, ao mesmo tempo, se firma como outra obra artística.

Segundo Derrida (2006), "a tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se" (DERRIDA, 2006, p. 46). Essa concepção, proveniente do movimento de desconstrução do pensamento tradicional, é uma das mais usadas nos Estudos de Tradução e corrobora a ideia de que as releituras ou suplementos fazem com que o texto prolongue sua existência, se reafirme e se difunda; ou seja, as recriações permitem que a obra continue existindo independente de tempo, cultura e espaço.

Contudo, a tradução apresenta apenas alguns dos nós que constituem a rede textual do suplemento de partida, pois outros são encobertos por decisão do tradutor ou por lhe serem imperceptíveis. A opacidade do texto é abordada por Derrida (1997) ao declarar que:

também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu próprio tecido por detrás do rastro cortante, a decisão de cada leitura (DERRIDA, 1997, p. 7).

A contradição dessa assertiva aponta para a insondabilidade e a imperecibilidade do texto, pois apesar de, inicialmente, considerar o entrelaçamento dos fios de um texto de difícil compreensão, mas uma tarefa possível, em seguida, o filósofo revela que o ato interpretativo é infindável. Consequentemente, é impossível "desfazer o pano" completamente, já que há trocas e movimentos de retroação, que desenredam alguns fios, mas sempre vão atando muitos outros. Essa ideia estaria em consonância com o conceito de semiose de Peirce, segundo o qual a relação entre o signo, o seu objeto e o interpretante seria ilimitada, sem fim. Assim, essas marcas relacionais constituem sistemas dinâmicos, que não aludem a elementos supostamente ausentes, nem indicam uma presença concreta, mas são rastros, são signos de outros signos.

Nas ponderações derridianas, esse registro de ressignificações é chamado de différance, definido como "foco de cruzamento histórico e sistemático, reunindo em feixe diferentes linhas de significado ou de forças, podendo sempre aliciar outras, constituindo uma rede cuja tessitura será impossível interromper" (SANTIAGO, 1976, p. 22). Différance é, portanto, um conjunto de diferenças pautadas na semelhança entre os signos que remetem a materialidades, abstrações, tempos e espaços dentro do processo de interpretação; o contexto define o significado dos signos, mas é uma possibilidade que nunca se estabelece de forma plena, tornando indefinível o início ou o fim de uma obra, pois tanto para a tessitura do texto como para sua leitura são usadas as interpretações de outros textos. Différance é um traço do suplemento.

Assim, percebe-se que a conceituação do termo différance resulta da proposta derridiana de desconstrução do logocentrismo, que desconsidera os discursos e ideias posicionados como centrais, definitivos e irrefutáveis. É a partir desse pensamento que se reconhece a interpretação como uma leitura intertextual, que suplementa o texto. Segundo Rodrigues (2000), a leitura é a ação que "interpreta significados nas tramas de um tecido diferencial e os representa como significantes, que fazem parte de um sistema de normas diferente do primeiro sistema e que, por sua vez, interpretar-se-ão na rede de diferenças do significado" (RODRIGUES, 2000, p. 192). Entende-se, portanto, que há uma recontextualização dos sistemas de signos que são socialmente construídos e simultaneamente constituem o meio no qual estão inseridos. Os sistemas sígnicos implicados na obra de partida transitam na obra de chegada; são transformações que remetem a complexas, arbitrárias e

infinitas sequências de signos. Os processos interpretativos envolvidos na leitura e na construção de um texto são partes do ato tradutório que unem, acrescentam e transformam a obra através da análise das interações entre os sistemas linguísticos, sociais, históricos, culturais, dentre outros.

Segundo Derrida (2005), o suplemento é "aquilo que parece acrescentar-se como um pleno a um pleno" (DERRIDA, 2005, p. 200), pois se cria na obra uma lacuna que deve ser ocupada sob a condição peremptória de possibilitar a existência da obra em outro contexto cultural, temporal e espacial. O conceito de suplemento admite a consideração da existência de interpretações da interpretação, permite aceitar "ao mesmo tempo, o contrário sem contradição." Pois, a lógica do suplemento não é a lógica da identidade, mas de pontos de identificação (DERRIDA, 1973, p. 218).

Isso mostra, portanto, as incongruências dos princípios convencionais dos Estudos de Tradução no que tange ao reconhecimento da impossibilidade de repetição, ou melhor, da inexequibilidade de tornar a dizer algo de forma idêntica, mas em sistemas linguístico e cultural diferentes. E também denota as interrelações discursivas como responsáveis por manter o contato entre sistemas precedentes e contemporâneos, possibilitando a continuidade à obra.

O suplemento resulta de processos interpretativos consoantes ao conceito de interpretação de Umberto Eco, que afirma: "a interpretação é indefinida. A tentativa de procurar um significado final inatingível leva à aceitação de uma interminável oscilação ou deslocamento do significado" (ECO, 1993, p. 37). Considerando que as interrelações ocorrem a partir de pontos de semelhança entre os sistemas, torna-se relevante salientar que a semelhança pode ser de qualquer natureza, a depender do critério de interpretação adotado. A flexibilidade e a abrangência permitem que a associação possa ser feita de acordo com as palavras, a forma, o conceito, a imagem ou qualquer outro signo, tornando infinito esse processo de combinação de associação de ideias. Como pode ser observado nessa assertiva de Eco (1993) sobre o ato interpretativo em que ele afirma que:

A imagem, o conceito, a verdade descoberta sob o véu da semelhança, será vista, por sua vez, como um signo de outra transferência analógica. Toda vez que a pessoa acha que descobriu uma similaridade, esta sugere outra similaridade, numa sucessão interminável (ECO, 1993, p. 55).

Essa ponderação está em conformidade com a ideia derridiana da construção de uma obra como suplemento, pois refere-se ao mecanismo de busca de identificação e semelhança,

nomeada por Derrida (1973) como a lógica de "pontos de identificação", através do qual reconhece-se elementos que podem integrar uma operação de interseção entre os signos dos sistemas envolvidos no processo tradutório, o que remete à incompletude e à infinitude do processo interpretativo, e corrobora a ideia que fundamenta a estrutura da cadeia de suplementaridade proposta pelo mesmo autor em obra posterior (2006), considerando o signo como um suplemento gerado e gerador de outros signos.

Assim, compreende-se que o uso do conceito de suplementaridade nos Estudos de Tradução promove uma abertura a novas possibilidades de leitura e produção de obras, inclusive em diferentes linguagens artísticas.

1.3 A RELAÇÃO ENTRE LINGUAGENS NO PROCESSO TRADUTÓRIO

Considerando que o ato tradutório é inerente ao ser humano, todas as informações processadas pelo sistema nervoso central, ativadas na interpretação de um texto, ou ainda, as relações intra e interpessoais, em geral, são processos tradutórios, pois envolvem, de alguma forma, a recepção e a interpretação de signos. Dessa forma, para qualquer ação humana, seja ela biológica ou intelectual, individual ou social, para quaisquer tipos de interpretação e de produção de informações se faz necessária a ação de traduzir. E na elaboração artística, o ato de traduzir ocorre de maneira singular porque esse processo envolve sensibilidade e técnica para a expressão sígnica de sentimentos, emoções, impressões, conceitos e ideologias.

Nas Artes, o conceito e a ação de traduzir assumem, de forma plena, a ideia derridiana de suplementaridade, pois concomitantemente, a tradução mantém e transforma o objeto de arte, reforçando os sistemas de rede no contexto sociocultural e artístico. Derrida (1973) afirma que o suplemento:

[...] Não se acrescenta senão para substituir. [...] Se ele representa e faz imagem, é pela falta anterior de uma presença. Suplente e vicário o suplemento é um adjunto, uma instância subalterna que substitui. Enquanto substituto, não se acrescenta simplesmente à positividade de uma presença, não produz nenhum relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em alguma parte, alguma coisa não se pode preencher de si mesma, não pode efetivar-se [...]. O signo é sempre o suplemento da própria coisa (DERRIDA, 1973, p, 178).

Assim, dada a necessidade de se ocupar vácuos provenientes da incompletude e da auto-insuficiência sígnica, pode-se afirmar que o suplemento é a busca utópica por autonomia, que indicia a natureza simbiótica dos signos, através de uma aparente substituição que, de

fato, é o acréscimo e a combinação de interpretações que até então não tinham sido realizadas, num processo de renovação e associação de sistemas sígnicos.

Reiterando a ideia de que a construção de uma obra de arte é sempre um processo de tradução de algo, construído através de suplementos; o ato criador é um processo relacional e inferencial (SALLES, 2006). Dessa forma, ressalta-se o caráter criativo das Artes, nutrido pelo diálogo intertextual, que possibilita a inclusão de referências múltiplas em diversos níveis de profundidade e explicitação. Essa inclusão gera obras que, por sua vez, geram outras obras dentro de um processo de transformação infinito. Dessa forma, percebe-se que o produto artístico não pode ser reduzido à condição simplista de um mero objeto, pois se trata da amostragem de uma rede complexa constituída por vários espaços, tempos e ideologias.

Assim sendo, a ação interpretativa do processo de tradução tem a função básica de atualizar e inserir em outro espaço sociocultural a obra que é o suplemento de outra, que lhe antecede. Consegue-se, assim, livrá-la do ocaso e do esquecimento que seriam inevitáveis sem a tradução e a suplementação da mesma. Isso corrobora a questão da inconsistência da ideia de fidelidade ao texto de referência, mostrando que a obra traduzida é uma extensão daquela(s) que lhe antecede(m), é mais um nó da rede de uma cadeia de criação. Seria mais um fio dentre os inúmeros fios que a sustentam, ou mais um entre tantos outros fios que, por sua vez, vão formando outros nós dessa malha sígnica.

À questão da fidelidade estão atreladas as concepções de essencialismo e equivalência. Rodrigues (2000) define o essencialismo como a "crença na possibilidade de um conhecimento em estado puro e de que valores, ideias, intenções, estariam inscritos nos textos e acessíveis ao tradutor ou ao pesquisador" (RODRIGUES, 2000, p. 164). E a equivalência é definida como:

a possibilidade de um igual a si mesmo em dois momentos: em um primeiro momento, considera-se que haja um signo fixo, com significado determinado no texto a ser traduzido, e em um segundo momento, estabelece-se que ele deve ser transportado, sem alteração fundamental, para outra língua (RODRIGUES, 2000, p. 167).

Rodrigues (2000) questiona esses conceitos e afirma que "as palavras só têm valor ao estarem inscritas em uma cadeia de substituições e que a tradução recoloca, em outra língua e outra cultura, as palavras em outras cadeias de substituições" (RODRIGUES, 2000, p. 167). Ou seja, transforma o texto fonte ao suplementá-lo.

Essa transformação é a ressignificação do que foi interpretado a partir da obra de partida. A identificação de similitudes para a recriação da obra em âmbitos socioculturais e

históricos diferentes do qual a obra foi concebida é um processo que evidencia a transitividade, capacidade de relocação das obras e a ambivalência da necessidade do autortradutor em "reproduzir" e, ao mesmo tempo, criar (DERRIDA, 2006). A tradução como ato interpretativo não pode ignorar o contexto em que está inserida a obra, levando sempre em conta os sistemas que influíram na sua criação, como o cultural e o econômico, por exemplo.

Restituindo o ato tradutório às linguagens artísticas, sem restringir-se à arte literária, Plaza (2003) afirma que:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA, 2003, p.1).

Dessa forma, pode-se conceber a ação tradutória como libertadora, já que amplia as possibilidades de transformação de uma obra, pois, ao considerar a tradução como uma forma que nasce de um dialogismo intertextual, o conceito de fidelidade fica superado; este que coíbe e limita a criação artística, já que ao tentar ser "fiel", o tradutor fixa-se ao ato de reproduzir e não de recriar.

Assim, ao reafirmar que a ação tradutória não recupera o sentido original, mas retoma o contínuo e dinâmico processo dialógico da intertextualidade, corroborando a infinitude das possibilidades de releituras, assegura-se o ato tradutório como requisito básico para a construção de qualquer objeto de arte.

Sabe-se que, tradicionalmente, a discussão de temas referentes à tradução surgiu a partir dos Estudos Lingüísticos e Literários, mas os Estudos de Tradução já abrangem quaisquer atividades tradutórias entre as Artes. Segundo Plaza (1987), um dos primeiros estudiosos a teorizar sobre o assunto foi Roman Jakobson, que categorizou a interpretação do signo verbal de três formas:

Desse modo, definiu-se que para as traduções intralingual e interlingual faz-se necessário estabelecer, com precisão, os aspectos gramaticais, semânticos e lexicais das

¹⁾ a tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua;

²⁾ a tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua;

³⁾ a tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não-verbais (JAKOBSON, 1983, p. 64-65).

línguas envolvidas no processo tradutório. A tradução intralingual requer, basicamente, o conhecimento lexical, de sinônimos e de grupos idiomáticos; e a tradução interlingual demanda o conhecimento dos códigos linguísticos e culturais para efetuar a transcodificação do texto entre línguas diferentes.

A partir dessa sistematização, Jakobson (1983) explica cada uma das formas de tradução, fundamentando-as em conceitos estruturalistas. Desse modo, apesar das ressalvas, contemporaneamente, nos Estudos de Tradução, essa classificação é amplamente utilizada, estendendo sua concepção para analisar outras artes além da literária.

Sob uma perspectiva estruturalista, a formulação de Jakobson (1983) tem como ponto teórico inovador a tradução intersemiótica, categoria que trata das relações dialógicas entre diversas linguagens. Inicialmente, definiu-se que esse processo tradutório transpusesse uma obra da linguagem literária para a música, o cinema, a dança, as artes plásticas ou qualquer outra expressão artística. Mas, entende-se também que o inverso é possível, ou ainda, que a obra literária pode não ser um dos elementos constituintes na atividade de tradução.

É possível, portanto, afirmar que a tradução intersemiótica lida com as transmutações de uma obra para as mais diversas linguagens, regidas por interpretações de fatores históricos, culturais, tecnológicos e sociais da obra de partida, assim como dos sistemas constituintes do contexto de chegada. Dessa forma, percebe-se que as possibilidades de releituras e de acréscimos às obras de arte impelem e retornam, inevitavelmente, ao conceito derridiano de suplemento, que considera a suplementação como um processo de "criação de um universo que se acrescenta ao universo" (DERRIDA, 2005, p. 19); que questiona e se opõe à ideia de hermetismo do texto, propondo-se uma interpretação de obra aberta e com múltiplas possibilidades de entendimento.

Desse modo, entende-se a ideia de suplementação como uma forma de esclarecer o processo de transformação de um sistema de signos em outro, considerando-o como um fluxo de realimentação entre a obra de chegada e a de partida, conectando as obras através de pontos de semelhança. Dentro desse processo, pode-se dissecar algumas singularidades dos sistemas sígnicos implicados na suplementação através do estudo genético.

1.4 OS ESTUDOS DA GÊNESE E O PROCESSO DE TRADUÇÃO

No processo de tradução, a obra de partida e a obra de chegada não se fundem, mas simultaneamente, preservam e compartilham alguns de seus sistemas constituintes em um

processo de transformação mútua. Assim, a recriação de uma obra em outro contexto social, histórico ou cultural institui uma nova obra. Contudo, considerando esse processo tradutório como suplementação não se estabelece a oposição entre a obra de origem e sua releitura, mas a interpretação, o acréscimo e a imbricação de sistemas socioculturais e históricos, assim como de sistemas de ordem pessoal, que determinam o trabalho criativo do tradutor (DERRIDA, 2006).

De acordo com Plaza (1987), "a tradição recuperada como "novo", ou melhor, como "novidade", tende a ocultar e opacizar as relações de produção, exercendo a função ideológica de justapor a quantidade à qualidade" (PLAZA, 1987, p. 7). Percebe-se, assim, a importância de se desvelar o processo de criação e dos sistemas envolvidos na suplementação da obra através da identificação e análise dos documentos de processo, que registram o percurso do artista para a construção da obra (SALLES, 2006). Essa ideia remete a Derrida (2005), que afirma que "para apreender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso, portanto, virarmo-nos para o invisível interior da liberdade poética" (DERRIDA, 2005, p. 19). Os Estudos da Gênese possibilitam alcançar os contornos da "liberdade poética", pois é essa disciplina que permite investigar, discutir e questionar o fazer artístico. Conforme Salles (2008), a "Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra" (SALLES, 2008, p. 28).

Segundo Cirillo (2009), o Estudo da Gênese é uma disciplina teórico-metodológica que busca compreender os processos que envolvem "a mente criadora em ação" (CIRILLO, 2009, p. 16). A designação de "disciplina teórico-metodológica" é proveniente das restrições conceituais dos Estudos da Gênese, que dificultam sua definição como ciência. A Crítica Genética caracteriza-se pela instabilidade no estabelecimento de padrões e pelo dinamismo na busca de evidências para a compreensão do processo criativo; portanto, não pode se instaurar como um campo de conhecimento circunscrito.

Salles (1992) salienta que para compreender a Crítica Genética é necessário conhecer sua história e evoca a divisão feita por Grèsillon (1991) para descrever as fases de desenvolvimento dos Estudos da Gênese. Conforme Grèsillon (1991), é possível identificar três momentos importantes na história da Crítica Genética: o momento germânico-ascético (1968 a 1975); o momento associativo-expansivo (1975 a 1985) e o momento justificativo-reflexivo, que iniciou-se em 1985 até a atualidade. O primeiro momento caracteriza-se pelos problemas metodológicos enfrentados pelos pesquisadores responsáveis por organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine; o segundo momento refere-se à generalização

da problemática dos Estudos da Gênese; e no terceiro momento, usufrui-se da evolução das pesquisas para a difusão e a legitimação da disciplina.

Dentro desse terceiro momento, observa-se ainda que a natureza interdisciplinar e intersemiótica da Crítica Genética destacou-se por acompanhar a tendência contemporânea de reconhecimento da organização sistêmica nas relações entre quaisquer elementos, desconstruindo as concepções teóricas que isolavam disciplinas e linguagens.

Willemart (2002) explica que o exame da produção artística está condicionado à vinculação com outros campos do saber relacionados aos documentos de processo; assim, "efetivamente, a Crítica Genética descobre outros mundos, insuspeitos para o crítico limitado ao texto", mas, também amplia a inteligibilidade do processo criativo (WILLEMART, 2002, p. 55). Ferrer (2002) aponta para essa interdisciplinaridade ao afirmar que, em um mesmo documento de processo, "sempre coexistem vários sistemas semióticos concorrentes, cujas interferências devem ser estudadas pelo geneticista, que não são apropriadamente percebidas se ele se isola no interior de uma só disciplina" (FERRER, 2002, p. 204). A complexidade das interrelações entre os sistemas, que constituem o processo criativo, demanda a ancoragem de sua metodologia em teorias que verticalizem a interpretação dos documentos de processo para o delineamento e a compreensão da construção da obra.

Assim, para este trabalho, recorre-se ao pensamento sistêmico não apenas para entender o processo de constituição das obras, mas também para fundamentar teoricamente a tentativa de aproximar áreas de conhecimento distintas, como: o Estudo da Gênese e os Estudos de Tradução. Desta forma, entende-se que ao investigar o processo do ato tradutório, são estabelecidas relações interdisciplinares que envolvem vários discursos, evocando assim campos conceituais, nos quais predominam noções de trocas, diálogos, territorializações, desterritorializações, diásporas e fronteiras, que têm como função analisar signos que se realizam em diferentes culturas, espaços e temporalidades. O estudo da gênese no processo de tradução busca compreender as interações entre sistemas socioculturais e históricos em suas constantes mobilidades, configurando-se, nessas relações, os seus agenciamentos históricos e socioculturais.

Além da inter-relação entre sistemas sociais, pessoais, históricos e culturais, houve uma ampliação do conceito de manuscrito para abranger a diversidade de documentos de processo resultantes das interações entre os diferentes contextos. Salles (2002) ressalta a importância de se valorar a diversidade de materialidade referente ao processo criativo, mencionando a exposição *Bastidores da criação*, realizada em 1994 em São Paulo, com o intuito de expor a variedade de formas de registros do processo de criação. Desse modo, incita

a discussão entre os geneticistas sobre essa ampliação conceitual e fala do objetivo principal da exposição:

Queríamos apontar para a importância de se tratar os esboços de artes plásticas, contatos de fotografia, projetos e maquetes de arquitetura, desenhos preparatórios da cenografia, notações de música, roteiros de cinema, da mesma forma como os rascunhos da literatura vinham sendo tratados pelo crítico genético (SALLES, 2002, p. 183).

A partir dessa ampliação do conceito de documentos de processo, observa-se a necessidade de se modificar também a abordagem metodológica, pois o manuscrito literário deixa de ser o único testemunho reconhecido e passa a ser considerado como integrante de um conjunto de registros do ato criador, que pode incluir os mais diversos materiais e suportes; isso ocorre porque o processo criativo em si é fundamentalmente intersemiótico, pois envolve diferentes linguagens para a construção de uma obra. A esse respeito, Salles (2004) declara que:

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo (SALLES, 2004, p. 114 - 115).

Assim, a intertextualidade artística não deve ser negligenciada, já que é um indício do processo de tradução intersemiótica, que supostamente, parte da percepção e interpretação de signos, da transformação e produção desses signos em outros dentro de um sistema complexo de interações entre sistemas sígnicos de naturezas diversas.

Ostrower (1983), em suas reflexões sobre a criatividade, aponta para a ação tradutória no processo de criação artística ao afirmar que o ato de criar pressupõe dar forma a uma ideia. Assim, é possível afirmar que esse processo de transformação da elaboração intelectual em um objeto estético é o ato interpretativo que recria signos em um sistema diferente de seu sistema de origem, o que caracteriza o fazer artístico como um processo de tradução intersemiótica.

Dessa forma, percebe-se que o processo de tradução intersemiótica ocorre em diferentes instâncias durante o ato criativo, tanto nas relações interpessoais, entre o artista e o mundo, como nas relações intrapessoais, o artista em si mesmo. Segundo Anastácio e Silva

(2010), "a rede sígnica que constitui o processo de criação é um sistema que opera através de padrões transacionais" (ANASTÁCIO; SILVA, 2010, p. 50). Salles (2004) chama essas relações do processo criativo de 'comunicação', enfatizando que a "criação é um ato comunicativo", pois as trocas e a concatenação de informações possibilitam e conduzem a forma da obra desde sua construção. Salles (2004) afirma que:

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. [...] É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes (SALLES, 2004, p. 42).

Assim, ficam evidentes as múltiplas dimensões que a obra de arte abarca, ao materializar aspectos íntimos do autor, como crenças, estilos e preferências, deslocar, interpretar e reconstruir aspectos culturais; transportar para o presente determinados estilos e ideologias do passado, e simultaneamente, atualizar esses elementos, apontando, ao mesmo tempo, para tendências futuras, como um ciclo de realimentação que processa a ressignificação dos signos.

Deste modo, a partir das perspectivas teóricas expostas aqui, configura-se a tentativa de compreender o movimento de suplementação no processo de tradução, buscando trilhar os caminhos percorridos para a construção de uma obra desde o contexto de sua 'criação' até uma de suas recriações, mais especificamente, *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma noite de verão) de William Shakespeare, escrita entre 1595 e 1596, e recriada pelo *Bando de Teatro Olodum* em 2006.

2 CONTEXTOS SHAKESPEARIANOS

Que eu não veja empecilho na sincera união de duas almas.

O Amor não é amor que se altera
Quando depara a alteração da criatura amada,
Ou se inclina a mudar ao ver o que é mutável.

(Shakespeare, Soneto 116)

2.1 OS BASTIDORES DAS OBRAS DE SHAKESPEARE

As reflexões inerentes à construção da obra de arte foram sedimentadas a partir de diversos movimentos ocorridos nos estudos da teoria literária que, até a década de 1960, negligenciava os documentos de processo e relacionava a análise do texto ao estudo do autor, bem como das condições socioculturais e históricas que constituíam o contexto no qual o artista estaria inserido. A ruptura com o estruturalismo, linha de pensamento regente na década de 1960, decorreu da necessidade de se admitir o manuscrito como material de estudo do processo criativo. Grésillon (2002) comenta essa quebra de paradigma, explicando que:

Em oposição à fixidez e ao fechamento textual do estruturalismo, de que todavia herdou os métodos de análise e as reflexões sobre textualidade, constituindo uma réplica à estética da recepção ao definir eixos de leitura para o ato de produção, a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto, os manuscritos literários, na medida em que trazem o traço de uma dinâmica, a do texto em progresso. Seu método: o desnudamento do corpo e do curso da escrita e a construção de uma série de hipóteses sobre as operações da escrita. Sua mira: a literatura como fazer, como atividade, como movimento (GRÉSILLON, 2002, p. 147).

Essa assertiva mostra a importância da Crítica Genética no estabelecimento de outra possibilidade de análise de uma obra, priorizando o processo da gênese através do exame do manuscrito, documento testemunhal do movimento criativo. O desvelamento do percurso de criação acaba por indiciar alguns dos contextos que constituem a rede de signos que influenciaram a composição da obra.

Umberto Eco, em *Obra Aberta*, aponta para a multiplicidade de contextos que envolvem a construção de um produto artístico, ao tratar da pluralidade semântica e interpretativa de uma obra. Eco (1997) afirma que "uma obra de arte, ou um sistema de

pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte" (ECO, 1997, p. 34).

Essa proposição remete ao questionamento da influência dos contextos histórico e sociocultural dos quais o artista faz parte. E estes, conciliados com os aspectos pessoais da vida do próprio criador influem no seu processo de expressão artística.

Apesar dos Estudos Genéticos existirem como disciplina e como metodologia de trabalho há pouco mais de quarenta anos, a curiosidade sobre o processo de construção de uma obra é inerente aos estudos sobre as Artes. Contudo, o movimento criativo sempre foi envolto por uma bruma mítica, baseada na crença de uma moção divina que conduz o autor. Até meados do século XX, através da abordagem estruturalista, admitia-se que a relação entre o autor e seu contexto refletia-se na obra. Mas, só a partir do final do século XX, com o pósestruturalismo, foi instaurada a ideia de relação sistêmica entre os contextos envolvidos na criação artística.

Bloom (1994) questiona o condicionamento da imbricação de contextos à produção das obras de arte, afirmando que "energias sociais existem em toda época, mas não compõem peças, poemas e narrativas. O poder de originar é um dom individual, presente em todas as eras, mas evidentemente muito estimulado por contextos particulares" (BLOOM, 1994, p. 52). Essa assertiva é uma forma de priorizar as peculiaridades do autor, mais especificamente, as de Shakespeare, pois para Harold Bloom, as características pessoais do dramaturgo são prevalecentes na criação, enquanto que os sistemas sociais, culturais e históricos são considerados secundários.

Contudo, para Barbara Heliodora é importante conhecer os sistemas que envolviam o artista em sua época, e considera que o contexto contribuiu de forma preponderante na qualidade da obra shakespeariana. Heliodora afirma que "Shakespeare nasceu em um período privilegiado para o teatro" (HELIODORA, 2008, p. 9); considerando, talvez, a ideia de que se ele tivesse vivido em outro período, que não a Renascença, suas obras seriam concebidas de outra forma e talvez não tivessem o mesmo destaque que alcançaram. A partir disso, pode-se questionar porque outros autores e obras contemporâneos a Shakespeare não tiveram a mesma relevância na literatura mundial; ou pode-se também considerar que é necessária a combinação harmoniosa entre os aspectos pessoais e os vários sistemas externos ao autor, mas relacionados à produção da obra.

O fato é que embora as obras de Shakespeare já tenham sido comentadas, analisadas, traduzidas e interpretadas, ao longo dos séculos, apesar do imensurável volume de trabalhos acerca de sua produção, pouco se sabe sobre a sua vida. Devido à ausência de manuscritos e à

escassez de dados biográficos, há diversas especulações a respeito da vida e do processo criativo de William Shakespeare.

Twain (1919) compara as biografias de Shakespeare às exposições de dinossauros no Museu de História Natural, dizendo: "tínhamos nove ossos – o resto reconstruímos em gesso" (TWAIN, 1919, p. 10). Apesar do exagero, sua afirmação é justificável, já que a biografia do bardo foi construída através de suposições, que costumam utilizar como referência eventos contemporâneos a Shakespeare e suas obras.

Diversos estudiosos, como: Jean Paris (1992), Anthony Holden (2003), Bill Bryson (2008), Barbara Heliodora (2008, 2009) e Claude Mourthé (2010), para citar alguns, basearam-se em fatos históricos e em parcos documentos que registram o nascimento e a morte de Shakespeare, o seu casamento, o nascimento e a morte dos filhos, bem como a compra de algumas propriedades, para construir hipóteses romanceadas sobre a vida do famoso dramaturgo inglês, na tentativa de reconstruir e analisar possíveis relações entre a produção das obras e as esferas sociais, históricas e culturais da época. Segundo Mourthé (2010), "o reflexo em suas obras do que viu e viveu Shakespeare, é exatamente o do Renascimento em todos os países da Europa" (MOURTHÉ, 2010, p. 86).

Mesmo reconhecendo que a obra não é a projeção de um mundo real, social ou biográfico, reitera-se que se constitui uma imbricação de fatores pessoais, sociais, culturais e históricos, que define o estilo, a forma e o conteúdo da obra, bem como de seu processo de criação. Portanto, como bases teóricas para o estudo da obra literária na contemporaneidade, podem-se descartar, então, os conceitos de biografismo, que analisa a obra apenas, e abusivamente, a partir dos dados biográficos do autor; ou de simulacro na concepção de Platão, que considera a obra como um signo de si, ou seja, uma auto-representação, uma simulação artificial, privada de um modelo e inábil para instituir-se como modelo. Reputa-se, portanto, que os âmbitos referentes à cultura, à economia, à história, à ciência, à arte e a vários outros sistemas que constituem e são constituídas pelas interrelações dentro de um sistema influem na produção artística.

Dessa forma, considera-se importante destacar alguns dados sócio-históricos do dramaturgo inglês. Conhecida mundialmente como a cidade natal de William Shakespeare, Stratford-upon-Avon fica a aproximadamente 140 km a noroeste de Londres, situada no condado de Warwickshire, ao sul de Birmingham. Nos registros da Igreja da Santíssima Trindade (*Holy Trinity Church*), constam que Shakespeare foi batizado em 26 de abril de 1564. Contudo, convencionou-se que a data de nascimento seria dia 23 de abril e Bryson (2008) explica que:

O costume da época – consequência das altas taxas de mortalidade – era batizar as crianças bem depressa, nunca depois do primeiro domingo ou dia santo seguinte ao nascimento, a não ser que houvesse alguma razão muito impositiva para a demora. Se Shakespeare nasceu em 23 de abril, um domingo em 1564, então a escolha óbvia para o batizado teria sido dois dias depois, no dia de São Marcos, 25 de abril. Porém, algumas pessoas achavam que o dia de São Marcos trazia má sorte e por isso defende-se – talvez com um pequeno toque de esperança – que o batismo tenha sido protelado por mais um dia, para 26 de abril (BRYSON, 2008, p. 30).

Supõe-se que o dramaturgo inglês cursou até os 14 anos a *King's New School*, onde deve ter estudado Latim, Retórica, Gramática e Literatura greco-romana. Mourthé (2010) conjetura:

Shakespeare, bom aluno, estudioso também, toma notas, por escrito ou mentalmente: a maneira como utiliza suas numerosas leituras para construir suas peças, quer se trate de obras de outrem ou de livros de consulta como a crônica de Holinshed, ou ainda as biografias de Plutarco e Suetônio, demonstra sem a menor dúvida que possuía uma excelente memória (MOURTHÉ, 2010, p. 82).

William Shakespeare casou-se aos 18 anos com Anne Hathaway, de 26 anos. Alguns estudiosos afirmam que um dos trechos de *A Midsummer Night's Dream (Sonho de uma noite de verão*) refere-se a seu casamento:

Lisandro – Ai de mim! Em todas as histórias e romances que eu pudesse ter lido, que eu pudesse ter ouvido me contarem, a trajetória de um amor verdadeiro nunca transcorreu em caminhos suaves. Mas isso porque havia diferença de estirpes entre um e outro...

Hérmia – Que cruz tão pesada! Muito superior para ser escravizado a um inferior! Lisandro – ou então era um amor erroneamente transplantado em função dos anos de vida de cada um...

Hérmia – Quanta maldade do destino! Muito velho para comprometer-se com pessoa mais nova! (SHAKESPEARE. Sonho de uma noite de verão, 2006. Ato I. Cena I).²

Conforme os registros paroquiais, eles tiveram três filhos: Susanna, e os gêmeos Hamnet e Judith. Hamnet era o único filho homem de Shakespeare e faleceu aos 11 anos de idade, o que fez com que Shakespeare modificasse seu testamento, tornando Susanna, a filha mais velha, a sua herdeira principal. Foi após o nascimento dos gêmeos, entre 1587 e 1590, que Shakespeare passou a morar em Londres e começou a trabalhar na área teatral. Essa

-

² Lysander: Ay me: for aught that I could ever read, / Could ever hear by tale or history, / the course of true Love never did run smooth, / But either it was different in blood: / Hermia: O cross! Too high to be enthrall'd to low. / Lysander: Or else misgraffed, in respect of years: / Hermia: O spite! Too old to be engag'd to young. (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream, 1994. Act 1. Scene 1).

suposição baseia-se na publicação de um panfleto escrito em 1592 por Robert Greene, dramaturgo, poeta e ensaísta inglês, um dos precursores da dramaturgia elizabetana, que escreveu inúmeros panfletos satíricos, sob o título *Greene's Groats-worth of Wit bought with a Million of Repentance* (Um vintém de sabedoria comprado com um milhão de sofrimento). Este se tornou o documento mais conhecido por ser a primeira evidência da ascensão de Shakespeare na comunidade da dramaturgia londrina. Em um texto longo, Greene revela seu incômodo pelo sucesso das peças de Shakespeare, ao referir-se ao bardo de forma mordaz, chamando-o de *upstart Crow* (corvo arrogante); "shake-scene (sacode-cenas)", jogo de palavras que remete ao nome de Shakespeare; e à expressão *Tyger's hart wrapped in a Player's Hyde* (coração de tigre envolvido na pele de um Ator), que segundo Heliodora (2008, p. 23), "é uma referência direta a uma fala na terceira parte de Henrique VI, na qual a rainha é descrita como 'coração de mulher envolto na pele de um tigre'" (HELIODORA, 2008, p. 23).

Conforme Holden (2003), entre o final do século XVI e o início do século XVII, o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare escreveu mais de trinta peças e cerca de 150 sonetos, durante os reinados de Elizabeth I e James I, da Inglaterra.

O governo próspero de Elizabeth I transformou a Inglaterra em uma grande potência, com um numeroso exército, iniciando-se, então, o período da colonização inglesa. Foram organizadas três expedições à América do Norte, sem sucesso, mas o processo de colonização britânica foi fortalecido com o estabelecimento da colônia de Virgínia em 1607. Nos três séculos seguintes, a Inglaterra expandiu seu império, colonizando a Índia, grande parte da África e da América da Norte, além de várias ilhas em todo o mundo. Londres, nessa época, "era o centro nervoso, político e cultural do país" (HELIODORA, 2008, p. 21). A Era de Ouro, promovida pela rainha Elizabeth I, favoreceu o desenvolvimento das Artes, principalmente do Teatro.

Heliodora (2008) supõe que a passagem da companhia teatral *The Queen's Men* (Os Homens da Rainha), grupo de atores ingleses criado em 1583, por Stratford-upon-Avon foi um dos fatores que levou Shakespeare a seguir a carreira teatral. Os espetáculos teatrais eram itinerantes, até que um palco permanente foi construído em Londres. *The Theatre* foi construído em Shoreditch, ao norte da cidade. Em 1576, por Lord Burbage. "Sua bela iniciativa encontraria seguidores: pouco depois, *The Curtain* instalava-se na vizinhança. Logo, porém, o *Newington Butts* e o *Rose* iriam atrair um público sempre crescente para a margem sul do Tâmisa" (PARIS, 1992, p. 38).

Embora *The Theatre* tenha sido destruído, logo após a morte de John Burbage, um novo teatro surgiu inaugurado na margem sul do Tâmisa em 1599, com o nome *The Globe Theatre*. Shakespeare comprou, então, uma cota na sociedade proprietária desse teatro. Logo, Londres passou a ser a capital européia que tinha mais teatros e os mais conhecidos, além do *The Globe*, eram: *Rose* (1588), *Swan* (1595) e *Red Bull* (1604) (BRYSON, 2008).

Esse fenômeno inglês de explosão cultural pode equivaler ao que Salles (2006) chama de "efervescência cultural" e Morin (1998) denomina de "calor cultural". Refere-se à produção e ao diálogo de pensamentos e expressões intelectuais, culturais, que propiciam a criação artística. Entende-se, portanto, que o processo criativo do dramaturgo se insere em uma rede sígnica complexa e dinâmica, que representa um dos períodos mais férteis da história artística e cultural da Europa.

Toda essa movimentação cultural motivou a montagem das peças *Tamburlaine*, de Marlowe e *The Spanish Tragedie*, de Thomas Kyd. *Tamburlaine* estreou em 1587 e trata da vida de um imperador da Ásia Central; essa peça traz a inovação do uso de versos brancos, não rimados. *The Spanish Tragedie* foi escrito entre 1582 e 1592; já essa peça aborda a vingança como forma de promover a justiça; encena o conflito entre Portugal e Espanha e instaura um novo gênero, a tragédia de vingança. Essas obras foram influências preponderantes para a literatura de Shakespeare, pois fomentaram a formação de versos sem rima e trouxeram múltiplas possibilidades temáticas. Em *Hamlet*, por exemplo, além do tema inspirado no texto de Kyd, *The Spanish Tragedie*, observa-se que o verso branco alternado com textos em prosa adquire importância dramática significativa, pois esse estilo intensifica as intenções de Hamlet (FRYE, 1982).

Assim, partindo da premissa de que a cultura e a sociedade constituem uma rede de interrelações, que pode favorecer a geração de objetos artísticos, a autora descreve alguns eventos históricos que, provavelmente, contribuíram para o processo criativo do autor inglês:

Após dezenove anos na Inglaterra, primeiro sob suspeita de ter matado seu marido, e depois de se envolver em um sem-número de conspirações contra Elizabeth, foi decapitada a rainha Mary da Escócia, eterna candidata dos católicos ao trono inglês. No ano seguinte, sob as ordens do ex-cunhado de Elizabeth, Felipe II, viúvo de Mary Tudor, a Espanha ataca a Inglaterra no que ficou conhecido como Invencível Armada. A derrota dos espanhóis marca o momento em que a rainha, após trinta anos de reinado, consegue estabelecer a Inglaterra entre as nações européias de primeira linha. Todos esses fatos seriam fascinantes e provocadores para aquele jovem que justamente àquele tempo passava a viver em Londres, onde fervilhavam intrigas tanto no poder quanto no teatro (HELIODORA, 2008, p. 21-22).

Entre 1588 e 1592, acredita-se que Shakespeare escreveu *The Comedy of Errors* (A Comédia dos Erros), *The Two Gentlemen of Verona* (Os Dois Cavalheiros de Verona), *Henry VI* (Henrique VI), *Titus Andronicus* e *Richard III* (Ricardo III) (FRYE, 1982). O surto de peste bubônica entre 1592 e 1594 fez com que os teatros fossem fechados, e nesse período, Shakespeare escreveu *Venus and Adonis* (Vênus e Adônis) e *The Rape of Lucrece* (O Rapto de Lucrécia), poemas que serviram para sua afirmação como poeta, dedicadas ao Conde de Southampton, seu incentivador. Essas foram as primeiras obras publicadas por Shakespeare.

As peças de Shakespeare eram publicadas no formato "in-quarto" ³; o "fólio" ⁴ era destinado apenas para publicação de obras prestigiadas na época. Só sete anos após sua morte, suas obras foram reunidas e publicadas em fólios por John Heminges e Henry Condell, atores e amigos do dramaturgo (FRYE, 1982).

Os fólios são os primeiros registros das obras de Shakespeare, sendo desconhecida a existência de outros manuscritos preservados. A inexistência de manuscritos das obras shakespearianas fez com que Mourthé (2010) deduzisse que o bardo considerava as peças de teatro apenas como objetos de fruição para o público, não sendo necessário o seu registro para a posteridade. Contudo, há a possibilidade do dramaturgo inglês ter considerado o texto teatral apenas como parte do processo de construção da encenação, que deveria ser representado cenicamente e não guardado. Por esse motivo, talvez, Shakespeare não tenha deixado manuscritos autógrafos e nunca corrigido as provas de suas obras. Assim, Mourthé (2010) explica a importância dos fólios para os estudos da obra shakespeariana, diante da inexistência de versões autógrafas das obras teatrais:

[...] como catalogar tantas versões diferentes, tantos retoques ou variantes ao longo dos ensaios e das representações? Um verdadeiro quebra-cabeça para os críticos e exegetas do futuro. Daí advém o mérito do *Folio* de 1623 que fixa, com quase exatidão, o estado de suas peças depois que fizeram carreira (MOURTHÉ, 2010, p. 73).

Caso existissem manuscritos com anotações marginais, marcas de ideias inconclusas e rasuras, ou seja, o registro de percalços dessa criação, muitas das especulações feitas seriam confirmadas ou retificadas, ou todas as assertivas se tornariam induções fundamentadas nos testemunhos do texto nascente, instaurando um diálogo entre documentos autógrafos e dados históricos, biográficos que pudessem recompor o movimento criador. Esse ato irrecuperável, mas passível de reconstituição teórica é discutido por Louis Hay, que mostra o estudo de

_

³ Formato de livro no qual as folhas individuais eram dobradas duas vezes, originando quatro páginas.

⁴ Formato de livro no qual cada folha é dobrada ao meio, criando dois lados para cada página.

processo como ação infindável, pois não há como apreender a totalidade do ato criativo. Assim, ele afirma que o estudo genético das obras é importante "para saber não apenas o que se transformou em obra, mas como a transformação se operou, o estudo da gênese, sem trazer nunca a última resposta" (HAY, 2007, p. 20).

Assim, na ausência de documentos de processo que indiciem o movimento criador de Shakespeare, tenta-se aqui identificar alguns nós que constituem a tessitura de *Sonho de uma noite de verão* e os contextos em que se inseria no século XVI para melhor compreender o processo criativo de sua releitura em 2006.

Para isso, recorre-se a fatos históricos e biográficos, o que torna relevante mencionar a peste bubônica que devastou a Europa no século XVI e vitimou cerca de 70 mil pessoas, fazendo com que, em 1593, os teatros londrinos fossem fechados. Na sua reabertura, em 1594, a companhia teatral, criada pela família Burbage, e patrocinada por Lord Hunsdon tornou-se a trupe de atores mais importante de Londres, *Lord Chamberlain's Men* (Os Homens de Chamberlain). Shakespeare entrou para esse grupo através da aquisição de uma cota e trabalhou como ator principal, bem como diretor dessa companhia. Com a morte da rainha Elizabeth, em 1603, James VI da Escócia tornou-se James I da Inglaterra e *Lord Chamberlain's Men* passou a ser *The King's Men* (Os Homens do Rei), quando o grupo passou a ser custeado pelo rei. Segundo Heliodora (2008), a partir do momento em que Shakespeare entrou para essa companhia, sua história passou a ser a história do grupo.

No período de 1594 e 1614, já se podia registrar 20 anos de criações de poemas e textos dramáticos, que perpassam diferentes gêneros: comédias líricas, tragédias e dramas históricos (FRYE, 1982). Após sua morte, de causa desconhecida, em 1616, o fólio *Mr. Shakespeare's Comedies, Histories and Tragedies*, conhecido como *First Folio*, contendo 18 poemas e 36 peças, foi compilado, organizado e publicado por Heminges e Condell, sendo que os textos dramáticos foram separados por gêneros: Comédias, Histórias e Tragédias, como indicado no título do fólio (KERMODE, 2006).

2.2 AS FASES DA DRAMATURGIA SHAKESPERIANA

A divisão do conjunto de obras de Shakespeare feita para o *First Folio* é bastante controversa, pois classifica seus textos por gênero. E isso causou muitas divergências entre os acadêmicos, ao buscarem conferir um gênero específico a essas obras, considerando que os textos predominantemente cômicos poderiam também apresentar aspectos próprios da tragédia ou o inverso. Esse hibridismo dificulta a categorização ou a criação de nomenclaturas

que esclareçam a natureza dos textos. Esse fato tem suscitado questionamentos, como o de Stevens e Mutran (1988): "Quantos dramaturgos na literatura universal podem oferecer-nos tantas e tão excelentes comédias, tragédias, dramas históricos e outras obras que fogem a qualquer classificação por causa do seu conteúdo enigmático?" (STEVENS; MUTRAN, 1988, p. 22).

Arêas (1990) argumenta que a oposição entre comédia e tragédia é utópica, pois são faces de um mesmo objeto. E cita:

Shakespeare, por exemplo, concebeu *O Mercador de Veneza* como comédia quando em Londres não existia o problema judaico. A primeira sinagoga da cidade data de 1657, época em que chegou de Espanha e Portugal um grande número de judeus, perseguidos pela Inquisição. Já em 1741, o grande ator inglês Charles Maclin apresentou pela primeira vez o aspecto trágico da personagem shakespeariana com tamanha intensidade, que o público chorava onde antes, com o mesmo texto, tinha rido. Ora, hoje em dia, depois do fascismo, não podemos conceber Shylock como personagem cômica (ARÊAS, 1990, p. 13).

Diante disso, poder-se-ia pensar em recorrer à sequência cronológica da produção dos textos para a categorização das fases da dramaturgia shakespeariana, mas essa é também uma questão polêmica entre os estudiosos, pois as datas são deduções baseadas na análise da linguagem, da estrutura e do cotejo com obras de outros escritores da época, já que os textos não foram datados quando publicados (KERMODE, 2006). Há ainda a possibilidade de se organizar as obras através dos indícios históricos e da classificação por gênero literário, ou seja, pode-se considerar a sequência com as supostas datas de criação e dentro dessa ordem destacar os gêneros, como sugere a assertiva de Paris (1992), ao afirmar que "não há dúvida de que, no espectro shakespeariano, o cômico tem sua predominância na juventude, o histórico da idade madura e o trágico no declínio" (PARIS, 1992, p. 79). Contudo, é importante também considerar que Shakespeare produziu dramas históricos e tragédias históricas em sua juventude, além de textos cômicos em todas as fases de sua vida.

É fato que o estabelecimento da prevalência de um determinado gênero em cada uma das obras, geralmente, provoca controvérsias. Por isso, tendo como base uma sequência cronológica sem datas precisas, Stevens e Mutran (1988) evocam a divisão convencional da obra shakespeariana em quatro períodos. O primeiro abarca aproximadamente a primeira metade da década de 1590, denominado de "Período de Experiência" ou "Período de Aprendizagem", no qual Shakespeare escreve *Henry VI* (I, II, III) (Henrique VI), uma narrativa que pode ser categorizada como histórica.

As peças classificadas como dramas históricos narram a vida de reis e heróis da Antiguidade Clássica. Heliodora (2008) declara que a peça histórica tem uma ideia principal, a partir da qual se desenvolve a trama, apresentando a confrontação entre um mau e um bom governo. As primeiras obras desse gênero foram *King John* (Rei João) de 1590 e *Richard II* (Ricardo II), escrita entre 1594 e 1596; esta última foi baseada na vida do Rei Ricardo II, da Inglaterra. Ela foi, então, seguida por três peças sobre os seus sucessores, uma trilogia que aborda a luta pelo poder na Inglaterra e na França, *King John* e *Richard II* e *Titus Andronicus*.

King John (Rei João) concluída em 1596 e Richard II (Ricardo II), composta em 1595, são as duas únicas obras shakespearianas que não apresentam uma linha sequer em prosa; Titus Andronicus, escrita entre 1593 e 1594, é uma narrativa histórico-trágica, que versa sobre a ambição, a vingança e a crueldade. Os sucessivos assassinatos por conta da disputa pelo reino tornam essa peça a mais sangrenta de todas as obras shakespearianas, apresentando cenas de decapitações, mutilações e estupro. (HELIODORA, 2008)

The Two Gentlemen of Verona (Os Dois Cavalheiros de Verona), composta entre 1593 e 1594, é uma comédia romântica, que aborda questões referentes à amizade e à fidelidade; Já Love's Labour's Lost (Trabalhos de Amores Perdidos) escrita entre 1594 e 1595, versa sobre o amor e o casamento. Essas duas obras cômicas se destacam pela linguagem elaborada e elegante. The Comedy of Errors (A Comédia dos Erros), escrita entre 1592 e 1594, é uma peça farsesca, trata dos relacionamentos humanos e da condição da mulher naquela sociedade (MOURTHÉ, 2010).

O Segundo Período abrange a segunda metade da década de 1590, geralmente, classificado como "Período do Desenvolvimento", onde se percebe a evolução do dramaturgo na criação dos personagens, das imagens e no aprimoramento da linguagem, bem como da métrica. Nessa fase, são escritas: Henry IV (Henrique IV) (I e II), entre 1596 e 1598 e *Henry V* (Henrique V) em 1599, que são as últimas de uma série, da qual ainda fazem parte: *Richard II*, *Henry IV* (Henrique IV) e a trágica história de amor de *Romeo and Juliet* (Romeu e Julieta), escrita provavelmente entre 1595 e 1596 (HELIODORA, 2008). Segundo Frye (1992), foi nesse período que se convencionou falar de amor atrelado "ao casamento [...] e os aspectos ostensivamente sexuais dessas relações eram explorados mais amplamente". (FRYE, 1992, p. 35) Colocada no palco pela primeira vez em 1594, essa é uma das peças shakespearianas mais encenadas. Ainda nesse período, destaca-se a peça *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma noite de verão), escrita entre 1595 e 1596, é o foco principal deste trabalho de pesquisa. Ela mostra várias faces do amor nos mundos real e mágico. Seguem: *The Merchant of Venice* (O Mercador de Veneza) escrita entre 1596 e 1597, que

aborda a questão do choque entre culturas e tem um dos personagens mais populares de Shakespeare, Shylock; As You like it (Como gostais) de 1599, é uma comédia romântica e bucólica, que critica o modo de viver fútil e ilusório da corte; Much Ado About Nothing (Muito barulho por nada) produzida entre 1598 e 1599, que apresenta, em sua trama, romance, canções e confusões ornados com jogos de palavras; The Merry Wives of Windsor (As Alegres comadres de Windsor) escrita em 1597, tem um enredo repleto de aventuras e imprevistos relacionados à cômica situação de um cavalheiro falido que tenta enganar duas senhoras ricas da cidade de Windsor, na Inglaterra, para roubar o dinheiro dos maridos dessas senhoras.

Segundo Stevens e Mutran (1988), o Terceiro Período compreende os anos entre 1600 e 1608 que, de acordo com Heliodora (2008), é o período trágico de Shakespeare e constituise por sete tragédias, começando em 1599, com Julius Caesar (Júlio César) e encerrando em 1608 com *Coriolanus* (Coriolano) e *Timon of Athens* (Timon de Atenas). Ela explica que:

> [...] é nesse momento, com dez ou doze anos já percorridos em sua trajetória de autor, que Shakespeare fica pronto para o desafio do mais exigente dos gêneros dramáticos, e também dos mais difíceis de serem definidos. Podemos dizer que a tragédia apresenta um processo de conscientização de um indivíduo, tanto em relação a si mesmo quanto em relação ao universo em que existe, atingido por intermédio de uma vivência dolorosa que o compele à reavaliação e o conduz à morte (HELIODORA, 2009, p. 93).

Infere-se, portanto, que na tragédia shakespeariana, os conflitos vividos pelos personagens são formas de verticalizar as reflexões abordadas na trama. Sem divisões maniqueístas entre o bem e o mal, os personagens são capazes de analisar as situações nas quais estão inseridos, agindo e sofrendo as consequências de suas ações, como se estivessem observando a situação de fora, sem deixar de fazer parte do contexto. Pode-se perceber isso em *Hamlet* quando ele reflete sobre suas pretensas ações em:

> Eu devo agir é agora; ele agora está rezando. Eu vou agir agora - e assim ele vai pro céu; E assim estou vingado – isso merece exame. Um monstro mata meu pai e, por isso, Eu, seu único filho, envio esse canalha ao céu. Oh, ele pagaria por isso recompensa - isso não é vingança (SHAKESPEARE. Hamlet, 2009, p. 86. Ato III. Cena III).⁵

A villain kills my father; and for that,

I, his sole son, do this same villain send to heaven.

⁵ Now might I do it pat, now he is praying. And now I'll do't. And so he goes to heaven; And so I am revenged. That would be scann'd:

Julius Caesar (Júlio César) de 1599 foi a primeira tragédia encenada no *The Globe Theatre* e, como registro desse evento, há a anotação de Thomas Platter, da Basiléia em seu diário datado de 21 de setembro de 1599. Kermode (2006) comenta que Thomas atravessou o Tâmisa e viu um teatro, que provavelmente era o *Globe*, dada à localização informada. Lá se encenava a tragédia "do primeiro imperador Júlio César, com quase quinze personagens, muito bem representada. O espetáculo terminou com a costumeira dança ou jiga⁶" (KERMODE, 2006, p. 127).

Da extensa obra poética e dramatúrgica de Shakespeare, Stevens e Mutran (1988) salientam que as tragédias, geralmente, seriam eleitas como o ápice do conjunto de obras do autor inglês, pois são consideradas narrativas com contextos mais difíceis e complexos para serem produzidas e apreendidas. De acordo com Harrison (2005), as tragédias shakespearianas utilizaram como fonte as tragédias gregas, que normalmente narravam um evento em cinco atos. Segundo Paris (1992), Shakespeare desenvolveu as tramas de suas obras trágicas a partir de uma dialética norteada pela relação entre a ordem e o caos, o que, na prática, é representada pela relação entre história e política; isso porque a história refere-se a uma suposta linearidade na sequência dos eventos enquanto a política refere-se à inter-relação de diferentes posições ideológicas e sociais. Como por exemplo, quando Cássio fala sobre a valoração do ser humano:

Ora, homem, ele monta neste mundo estreito como um colosso, e nós, homens menores, caminhamos debaixo de suas gigantescas pernas e espiamos à volta, no intento de encontrar para nós mesmos túmulos desonrados. Os homens, em algum momento, são donos de seus destinos. O erro, meu caro Brutus, não está em nossas estrelas, mas em nós mesmos, pois que somos seres inferiores. "Brutus" e "César"; mas o que há neste nome, "César"? Por que deveria ressoar mais que o seu? Escreva os dois juntos; o seu é nome igualmente belo. Pronuncie-os, e eles cabem igualmente bem. [...] tempo de hoje, como estais degradado! Roma, esquecestes de procriar machos de sangue nobre! Quando foi que se passou um outro tempo, desde o grande dilúvio? E agora temos nesta idade, uma Roma que é cidade, e nela há somente um homem (SHAKESPEARE. Júlio César, 2007, p. 27. Ato I. Cena II)⁷.

O, this is hire and salary, not revenge. (SHAKESPEARE. Hamlet. Act III. Scene III.)

Like a Colossus, and we petty men

Walk under his huge legs and peep about

To find ourselves dishonourable graves.

Men at some time are masters of their fates:

The fault, dear Brutus, is not in our stars,

But in ourselves, that we are underlings.

Brutus and Caesar: what should be in that 'Caesar'?

Why should that name be sounded more than yours?

Write them together, yours is as fair a name;

⁶ Espécie de farsa que se representava entre os atos das peças maiores.

⁷ Why, man, he doth bestride the narrow world

Entre 1600 e 1602, *Hamlet*, a tragédia mais famosa e mais longa de Shakespeare, foi escrita, tendo como "fonte uma história de remotas origens, ligadas a uma antiga saga nórdica." (HELIODORA, 2008, p. 66) *Hamlet* tem como tema central o questionamento sobre a existência da ética e da moralidade em uma situação de desforra. *Hamlet*, assim como *Othello* (Otelo), *Macbeth* e *King Lear* (Rei Lear), trata de uma tragédia de vingança.

A peça *Othello* (Otelo) foi escrita entre 1602 e 1604. A trama é construída a partir do sentimento do ciúme. As atitudes pérfidas do alferes Iago conduzem Otelo a sentir ciúmes exacerbados de sua esposa Desdêmona. "Talvez por fazê-lo ceder à mesquinhez do ciúme, Shakespeare cria Otelo com uma dignidade, uma majestade a que nenhum de seus outros protagonistas trágicos se iguala" (HELIODORA, 2008, p. 68).

Entre 1605 e 1607, as peças *Macbeth* e *King Lear* (Rei Lear) foram criadas. "As tragédias mais sombrias de Shakespeare. *Macbeth* aborda temas como traição e ambição, propondo reflexões sobre a consciência moral da qual são destituídos os personagens do Rei Lear" (PARIS, 1992, p. 79). Macbeth, general do exército escocês, perturbado pela profecia de bruxas, é persuadido por sua esposa, Lady Macbeth, a trair o rei. Contudo, o casal fica atormentado pela culpa de ter cometido esses crimes para tomar o trono real.

Já em *Rei Lear* (1605) não há intervenções mágicas ou divinas e a trama se desenvolve a partir da decisão equivocada do rei em dividir o reino entre as três filhas, o que revela a falta de escrúpulos de duas de suas filhas.

Coriolano e Timon de Atenas foram escritas entre 1608 e 1609, sendo as últimas tragédias de Shakespeare. Coriolano, segundo Kott (2003), versa sobre o conflito moral entre as classes sociais. Caio Marcio, conhecido como Coriolano após vencer a batalha contra os volscos⁸, passa a ser odiado pelos romanos. Essa situação envolve questões relacionadas à liberdade e à democracia. E Timon de Atenas mostra a trajetória de um misantropo ateniense; Essa obra é considerada um esboço inacabado por ter diversas lacunas e situações imprecisas, provavelmente resultantes de uma construção coletiva mal coordenada, já que se atribui a

Sound them, it doth become the mouth as well; [...]

Age, thou art shamed!

Rome, thou hast lost the breed of noble bloods!

When went there by an age, since the great flood,

But it was famed with more than with one man?

When could they say till now, that talk'd of Rome,

That her wide walls encompass'd but one man?

⁸ Povo que vivia na região central da península Itálica, que lutou contra a República Romana e foi submetida por esta no em 338 a.C.

Thomas Middleton a co-autoria da obra (BRYSON, 2008). Ainda pertence a essa fase, *Antony and Cleopatra* (Antônio e Cleópatra) produzida entre 1606 e 1607; a narrativa da tragédia se desenvolve a partir da relação amorosa entre Marco Antonio, líder militar romano, e Cleópatra, rainha do Egito, abordando a relação entre paixão e política, bem como a combinação entre "o simbolismo do matrimônio e o simbolismo da morte" (LINGS, 2004, p. 227). A legitimação do amor através do casamento ocorre apenas com a união póstuma dos amantes, pois Antônio e Cleópatra são enterrados juntos em uma única sepultura.

Completando esse período, há as comédias: *Twelfth Night* (Noite de Reis), escrita provavelmente entre 1599 e 1602; o enredo gira em torno da confusão de identidades, enganos e mentiras nos relacionamentos amorosos de Rosalinda, Orlando, Oliver e Célia. Há ainda *The Taming of the Shrew* (A Megera Domada) produzida entre 1593 e 1594, que trata dos padrões comportamentais da sociedade elizabetana, destacando a guerra entre os sexos representada pelos embates entre Catarina, filha mais velha do mercador italiano Batista, conhecida por seu mau humor, e Petrúquio, fidalgo de Verona e pretendente de Catarina.

Por tratar de questões éticas com muita ironia, alguns estudiosos classificam como "peças-problema" ou "comédias sombrias" as seguintes: *Troilus and Cressida* (Tróilo e Créssida), escrita entre 1601 e 1602, trata do corrompimento moral de gregos e troianos durante o período da Guerra de Tróia; *Measure for Measure* (Medida por Medida) de 1604, aborda temas como: o abuso de poder, a moralidade, a liberdade e a traição; e *All's well that ends well* (Tudo está bem quando acaba bem), produzida entre 1602 e 1603, tem um enredo que se desenvolve a partir da história de uma mulher, que adquire o poder de escolher o próprio marido. Classificadas também como 'comédias obscuras', essas obras têm como tema aspectos relacionados à natureza humana, como: a corrupção e a ganância, contrastando com a questão da justiça e da misericórdia. Apesar dos traços de comicidade ao abordar as situações, são sátiras muito cáusticas e as histórias não têm um final feliz; por isso, não são consideradas comédias. Nem tragédias por não apresentarem a morte como forma fazer de justiça (HELIODORA, 2009).

O Quarto Período, que vai de 1608 até 1611, inclui as peças: *Cymbeline, King of Britain* (Cimbelino, rei da Britânia) baseada em lendas celtas, que trata da inocência e do ciúme entre Cimbelino e sua esposa; já foi considerada uma obra cômica, contudo, aparece no *First Folio* como tragédia, mas alguns estudiosos a classificam como romance; *The Winter's Tale* (O Conto de Inverno), provavelmente escrita entre 1610 e 1611, em que Leontes, rei da Sicilia acredita que sua esposa, Hermione o trai com seu amigo de infância, Leontes. Essa obra é uma tragicomédia, pois as primeiras cenas são de mortes e humilhações, mas o final é

feliz; *Pericles, Prince of Tyre* (Péricles, o Príncipe de Tiro), produzida entre 1607 e 1608, foi escrita com a colaboração de George Wilkins, autor e panfletário inglês. Essa peça tem como tema central o reencontro do pai com um filho que pensava ter perdido; *The Tempest* (A Tempestade), considerada a última peça produzida pelo bardo, pode ter sido escrita entre 1611 e 1613, abordando situações que envolvem amor, vingança, conspirações e traições políticas. Essa trama gira em torno da história da filha do duque, que foi exilada junto com o pai.

Assim, consideradas um grande marco na história da literatura dramática e ainda exercendo grande influência na dramaturgia contemporânea, as obras de Shakespeare são criações que reúnem estruturas e estéticas de textos anteriores e contemporâneos a elas. Quanto a *Sonho de uma noite de verão*, os estudiosos consideram essa peça como a mais criativa de todos os textos shakespearianos. A inventividade de Shakespeare é destacada em *Sonho de uma noite de verão*, especialmente por ser possível perceber nela a convergência de releituras de diversas obras que a tornam uma obra autônoma e única.

2.3 O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO E SUA GENEALOGIA

O gênero cômico, no período elisabetano, poderia ser descrito como um drama otimista, caracterizado pela imprevisibilidade, pelo leve indecoro e pelo romantismo; não tinha como objetivo provocar gargalhadas, mas o uso de jogos de palavras e piadas da época, o que tornava as peças bastante divertidas. Shakespeare, em seu período cômico-lírico, produziu peças que foram subestimadas em sua época, segundo Heliodora (2008). As comédias eram elogiadas, mas avaliadas superficialmente, qualificadas como "deliciosas", "leves como teias de aranha" e outras expressões metafóricas desse tipo, sugerindo que as peças eram "totalmente destituídas de qualquer tema ou preocupação, a não ser sobre a perfeição formal" (HELIODORA, 2008, p. 59). Quando havia alguma ação na trama, geralmente esta versava sobre a temática amorosa com desencontros, desventuras, reencontros e alegrias, sendo que as reflexões políticas, morais e sociais permeavam toda a narrativa. Contudo, a norma moral na comédia, segundo Frye (2004), era a busca de libertação das imposições sociais, como: a submissão da mulher ou as hierarquias socioeconômicas.

Os dramaturgos elisabetanos conservaram sua relação com o teatro medieval, recriando formas e renovando o interesse pelas artes greco-romanas, principalmente pela literatura. A esse respeito, Frye (1992) afirma que:

A literatura elisabetana, que se iniciou como um desenvolvimento provinciano de uma literatura centrada no continente, é repleta de imitações e traduções do francês, italiano e latim. No início do reinado de Elizabeth, quanto as construções temporárias em salões de banquete e em pátios internos começaram a ser substituídas por teatros planejados para apresentações regulares, os dramaturgos praticamente tiveram que redescobrir o teatro. Houve uma certa influência do teatro italiano [...] Houve também a influência semi-improvisada *commedia dell'arte* [...] (FRYE, 1992, p. 51).

Aproximadamente no final do século XV, segundo Arêas (1990), a comédia italiana poderia ser dividida em: *commedia sustenuta*, erudita, baseada nas obras de Plauto (230 a. C – 180 a. C.), Terêncio (184 a.C. - 160 a.C) e *commedia dell'arte*, popular, a primeira manifestação do teatro profissional, um estilo de teatro popular improvisado, apresentado nas ruas e construído coletivamente. Arêas (1990) afirma que a *commedia dell'arte* é "sobrevivente dos mimos latinos e renovando a tradição pelo uso das máscaras, é obra de atores profissionais que sentiram as necessidades de um público ávido de divertimentos e puseram o texto a serviço da representação" (ARÊAS, 1990, p. 55).

Assim, ao buscar entender os fios que constituem as tramas da literatura elisabetana e, mais especificamente, da obra *Sonho de uma noite de verão*, percebe-se que a literatura italiana está diretamente atada às peças clássicas. Como mostram Stevens e Mutran (1988), os dramaturgos elisabetanos se inspiraram nos escritores romanos Terêncio (184 a.C. - 160 a.C), dramaturgo e poeta, autor de seis comédias, e Plauto (230 a. C – 180 a. C.), autor de vinte e uma peças cômicas. Eles apresentaram os modelos de peças organizadas em cinco atos, os quais se dividem em cenas, trazendo personagens estereotipados e utilizando-se do mundo mitológico grego como temática. O drama elisabetano apresenta uma narrativa complexa, na qual vários núcleos se interrelacionam no decorrer da trama, também dividida em cinco atos como as peças greco-romanas.

A união da prosa e da poesia no texto dramático também caracteriza o teatro elisabetano, ressaltando a valorização da palavra. Através da palavra, o autor constrói o cenário, o tempo e as nuanças da narrativa, procurando descrever todo o contexto da história e fazendo os espectadores visualizarem os acontecimentos. Tendo a encenação do texto como suporte, a riqueza desses textos compensava o amadorismo da encenação. Pois, já que era proibida a participação de mulheres no teatro, eram utilizados atores adolescentes para fazer os papéis femininos, e isso comprometia a qualidade do espetáculo.

Inserida nesse contexto, a obra de Shakespeare desenvolve sua narrativa buscando desconstruir as unidades clássicas de tempo, espaço e ação, ou seja, a ação não se desenvolve

mais em apenas 24 horas; também as cenas não ocorrem em apenas um lugar e os acontecimentos não são apenas um fundamento para a resolução de um único problema.

Segundo Magaldi (1999), o comediógrafo que mais influenciou Shakespeare foi Plauto (230 a. C – 180 a. C.), dramaturgo romano que, apesar de valorizar a linguagem culta, foi o primeiro a introduzir expressões do falar popular no texto dramático. Assim, o reflexo da obra de Plauto no trabalho de Shakespeare foi a mistura de verso e prosa, demonstrando domínio da linguagem formal e respeito à linguagem coloquial, características que agradavam a todas as classes sociais.

As comédias shakespearianas aliam muitas características da dramaturgia grega e da romana, como a combinação do lirismo à ação dramática e a mescla de discursos elaborados com outros aparentemente singelos, mas com polivalência de sentidos. Pode-se citar, como exemplo, o texto de *Sonho de uma noite de verão* (2006), escrito em meados da década de 1590, que surpreende por renovar a estrutura textual e a temática utilizadas por seus predecessores, como: Aristófanes (447 a.C. – 385 a.C.), comediógrafo grego e maior representante da Comédia Antiga, que subvertia conceitos referentes à política, à religião, à filosofia, à sociedade e à cultura atenienses; e Menandro (342 a. C – 291 a. C.), autor grego e principal representante da Comédia Nova, cujos textos tinham como temas: as disputas familiares, intrigas amorosas e a confusão de identidades (MAGALDI, 1999). Em *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare faz referência a questões sociais, como a repressão à mulher e a hierarquia social, além de também tratar de problemas referentes às relações afetivas.

Frye (1992) declara que "as comédias de Shakespeare são muito mais complexas do que as romanas, mas a estrutura padrão da Comédia Nova geralmente faz parte do seu mecanismo" (FRYE, 1992, p. 53). Na primeira parte dessas comédias, apresentavam-se a problemática e os obstáculos que impediam a concretização do relacionamento amoroso. Na segunda parte, ocorriam as complicações. Nas últimas partes, a situação inicial era invertida e solucionada, terminando com um final feliz. Há uma dinâmica em comum entre algumas comédias de Shakespeare que consiste no surgimento de uma problemática, no deslocamento da ação dramática para a floresta onde ocorre a resolução do conflito e o retorno da ação para o ambiente inicial, Frye (1973) denomina esse movimento na narrativa como *Green world*, e esse recurso é usado em *As You Like It* (Como gostais) e *The Winter's Tale* (Conto de Inverno), além de ocorrer em *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma Noite de Verão).

Com uma estrutura narrativa complexa e atemporal, *Sonho de uma Noite de Verão* foi escrita no século XVI, provavelmente, entre 1594 e 1596. Diversos estudiosos afirmam que essa trama foi criada para o casamento de Sir. Thomas Berkeley e Elizabeth Carey

(KERMODE, 2006). Mas entre os candidatos a se tornarem motivo para a criação da peça, o favorito é o da neta do Lord Hunsdon, patrono do grupo teatral, "inclusive porque no texto há referências indiretas à rainha, de quem ele era primo" (HELIODORA, 2008, p. 25).

Pode-se considerar a celebração matrimonial como o elemento gerador da tessitura desse texto; contudo, há outros elementos que contribuíram para a construção dessa peça. Paris (1992) declara que:

Shakespeare tomou seu tema em diferentes fontes, principalmente Ovídio, cujas *Mertamorfoses* parecem ter sido um de seus livros de cabeceira: ele cita o título em *Tito Andrônico*. Píramo e Tisbe vêm dele, assim como Titânia. Quanto a Oberon, é o alemão Alberich dos *Niebelungen* que dá o nome ao protagonista, Oberon, de *Huon de Bordeaux*, que o barão Berners havia recentemente traduzido. Puck era um patrimônio corrente no folclore anglo-escocês (PARIS, 1992, p. 101).

Assim, considerando essa assertiva de Paris, pode-se afirmar que os subsídios culturais e literários utilizados na produção de *Sonho de uma noite de verão* apontam para a criatividade e o poder de reinvenção do bardo, pois ele não apenas reconta o texto que lhe serviu de referência, mas ressignifica a narrativa, fazendo com que a trama fique mais coerente e inteligível. Contudo, quando Heliodora (2008) reitera essa ideia, ela está se referindo ao fato de que tal peça, em especial, resulta de diferentes fontes entrelaçadas:

São várias as fontes de inspiração, todavia ninguém jamais as reunira em uma trama: os desentendimentos entre os dois casais de namorados ele já usara desde "A comédia dos erros"; o casamento de Teseu e Hipólita ele encontrou nos "Contos de Cantuária", do medieval Geoffrey Chaucer, e em vida de Teseu, de Plutarco; as fadas folclóricas e Puck ele conheceu na infância em Stratford; Oberon foi o rei das fadas na comédia romântica James IV, de Robert Greene; e Titânia veio de Ovídio, de quem ele aproveita também a história de Píramo e Tisbe (HELIODORA, 2008 p. 45).

A história de Píramo e Tisbe é um conto da mitologia grega, narrada em 43 a. C. por Ovídio (2006), na qual dois jovens apaixonados são impedidos de ficarem juntos porque seus pais não permitem. Essa história tem uma versão cômica em *Sonho de uma noite de verão* e também serviu de fonte para a construção de *Romeu e Julieta*, escrita entre 1595 e 1596. Cotejando as peças de Shakespeare, Kermode (2006) também se pronuncia a respeito dos diversos textos utilizados como elemento gerador de outras obras, focalizando a recriação das tramas:

Nesta peça encontramos também a diversidade de enredo unificada por interesse comum. "Sonho de uma noite de verão" é provavelmente a mais original em

concepção e a mais bem executada de todas as peças de Shakespeare até então, e a mais elaboradamente trabalhada, bem como a mais intelectual [...] "Sonho de uma noite de verão" é a mais notável delas; entre outras coisas, exibe a mais elaborada e bem-sucedida correspondência entre o enredo principal e os subenredos (KERMODE, 2006, p. 93).

As releituras das obras mencionadas resultaram no enredo de *Sonho de uma noite de verão*, que encerra em si duas dimensões: uma é poética e mítica; a outra é uma referência ao em torno. Caracterizada por um humor sofisticado, sem exageros ou apelações ao riso fácil, sua estrutura é composta por situações cômicas, que se articulam e dão sentido à trama. Os subenredos a que Frank Kermode se refere são quatro histórias que se entrecruzam e constituem a trama; todas elas tem, de alguma forma, o amor como temática. Pode-se considerar, portanto, os subenredos como núcleos constituintes da peça, são eles: o casamento do duque de Atenas, o romance de Hermia e Lisandro, o lendário casal Titânia e Oberon e a representação da peça "Uma cena breve e entediante do jovem Píramo e sua amada Tisbe, uma comédia muito trágica" encenada pelo grupo de teatro formado por artesãos atenienses, um alfaiate, um tecelão, um funileiro, um carpinteiro e um conserta-foles.

A trama de *Sonho de uma noite de verão* se passa em Atenas, durante as festividades em comemoração ao casamento de Teseu, duque de Atenas, e Hipólita, rainha das amazonas. Nesse núcleo, não há grandes discursos sobre o amor romântico, mostrando um amor sereno e equilibrado. As conjeturas a respeito do amor romântico, inconseqüente e inconstante, ficam a cargo do segundo núcleo, o dos jovens atenienses Hermia, Lisandro, Helena e Demétrio. O terceiro núcleo tem como centro o romance entre Titânia e Oberon, que mostra o ciúme e o sentimento de posse como faces do amor. E o quarto mostra, com uma representação teatral, a tragicomicidade do amor. As tramas se enredam numa relação sistêmica, tendo a poeticidade, o lúdico e a fantasia como base para o desenvolvimento de todo o texto. A narrativa é entremeada pelos acontecimentos do mundo mágico e pelos ensaios para a encenação da história de Píramo e Tisbe montada pelo grupo de artesãos.

A problemática central do enredo de *Sonho de uma noite de verão* é gerada a partir de uma lei ateniense, que não concede à mulher o direito de escolher seu marido, punindo com a morte aquelas que não cumprem tal imposição. Usando essa lei como forma de persuasão, o pai de Hermia quer obrigá-la a casar com Demétrio, jovem cortesão de Atenas; porém, Hermia ama Lisandro, que também a ama. Por conta desse impasse a respeito do casamento, os dois enamorados, Hermia e Lisandro, decidem fugir, mas se perdem no bosque, local encantado e habitado por seres mágicos. Helena, por amar Demétrio, o avisa sobre os planos de fuga do casal apaixonado; ele então decide segui-los, e Helena, por sua vez, o persegue.

No bosque, Oberon e Titânia, rei e rainha das fadas e dos duendes, se desentendem por causa da criança que Titânia adotou. Oberon, então, ordena a Puck, o duende travesso, que vá buscar uma flor mágica para enfeitiçar Titânia. Logo em seguida, Oberon presencia Demétrio rejeitando Helena e comove-se com a situação dela; por isso ordena a Puck que coloque o suco de uma flor mágica nos olhos de Demétrio para que, sob o encantamento, este se apaixone pelo primeiro ser que aviste ao acordar, e que, intencionalmente, seria Helena. Puck faz com que os jovens durmam, porém, derrama o líquido nos olhos de Lisandro, que passa a amar Helena. Assim, após saber do engano, Oberon utiliza o feitiço que recaíra sobre Demétrio para tentar corrigir o equívoco e a primeira pessoa que Demétrio vê ao acordar é Helena. E então, a que antes era desprezada, passa a ser alvo da paixão desses dois homens. Depois de várias situações burlescas, o desfecho é o uso de um antídoto sobre Lisandro, que acaba com o encantamento; este volta então para Hermia e Demétrio continua com Helena.

Nessa trama, "os acontecimentos encadeiam-se com a lógica brutal de caracteres guiados unicamente pelo instinto e pela sensualidade" (PARIS, 1992, p. 101). A perfeita articulação entre os núcleos da narrativa torna "não só possíveis como eminentemente plausíveis os fantásticos acontecimentos de um Sonho de uma Noite de Verão" (HELIODORA, 2009, p. 262). Parte da peça é situada em um ambiente encantado, onde as leis que regem a natureza são específicas e aplicáveis exclusivamente a esse ambiente. Tais eventos fantásticos, segundo Frye (1992), são temas introduzidos por Shakespeare nas comédias sob a influência de seus precursores imediatos e de algumas de suas obras, como: George Peele, dramaturgo inglês, que escreveu *The Old Wives' Tale*, peça publicada em 1595 e que gira em torno da história de três homens perdidos na floresta, que conseguem abrigo na casa de uma mulher que lhes conta histórias sobre um mundo encantado com fadas e magias; Robert Greene, dramaturgo, poeta e ensaísta inglês, que escreveu The Scotish History of James the Fourth em 1590, texto que aborda a vida de um rei e apresenta ainda um mundo mágico, no qual há o personagem Oberon, o rei dos elfos, figura mítica do folclore anglogermânico; e John Lyly, romancista e dramaturgo inglês, que escreveu comédias a partir de lendas gregas e contribuiu para o desenvolvimento dos diálogos em prosa no gênero cômico em textos, como: Alexandre e Campaspe, Safo e Faon (1583), Endimião (1587), Galateia (1584), A Metamorfose do amor e Mídias (1589) e A mulher na lua (1594) (FRYE, 1992).

Essa junção de textos entrelaçados no processo de criação da obra shakespeariana remete à assertiva de Kristeva (1974), que declara que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p. 64). Contudo, além das obras que serviram como estímulos criativos, há também

subtextos construídos a partir de referências e citações, que enriquecem a trama e a tornam mais íntima daqueles que as percebem. Pode-se citar como exemplo, a inclusão da fala de Filóstrato, mestre de festividades de Teseu, se referindo ao grupo teatral dos artesãos, quando ele menciona o poder educativo da arte, tema abordado em "A República" de Platão (2007).

Filóstrato: Trabalhadores braçais que labutam aqui em Atenas, e que nunca antes haviam exercitado o intelecto, e que agora empregaram em trabalho árduo suas memórias não adestradas nessa exata peça, ensaiada para suas bodas, meu senhor. (SHAKESPEARE. Sonho de uma noite de verão, 2006, p. 101. Ato V. Cena I)⁹

Também pode ser trazido como exemplo o trecho em que Bottom, o tecelão, fala sobre seu sonho, que é um texto em que se pode perceber a referência à Epístola de Paulo aos Coríntios (capítulo 2, versículo 9) : "O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não é capaz de sentir o gosto, sua língua não pode conceber, nem seu coração relatar o que foi o meu sonho [...]" (SHAKESPEARE. Sonho de uma noite de verão, 2006. Ato IV. Cena I)¹⁰.

Kermode (2006) cita o trecho no qual Lisandro e Hermia estão a sós e queixam-se dos infortúnios do amor, que remetem aos textos shakespearianos *Romeu e Julieta* (1595-1596), além de *Vênus e Adônis* (1592-1593), releituras, por sua vez, de um conto italiano transformado em verso em 1562, pelo poeta inglês Arthur Broke, e, posteriormente, em 1563, em prosa pelo autor inglês, Willian Painter. Kermode comenta que:

É curioso que sua peça gêmea, "Sonho de uma noite de verão", abra com uma ameaça de tragédia de amor, e inclua uma versão paródica da história de Píramo e Tisbe, pois "Romeu e Julieta" é uma versão daquela história, e nela as coisas brilhantes realmente tornam-se confusão, provocada pela ação de um destino maligno ou por uma série de incidentes infelizes. A comparação entre as duas peças oferece testemunho notável do âmbito e da variedade da capacidade de Shakespeare como poeta. Cada obra é planejada de modo a necessitar de vários estilos (KERMODE, 2006, p. 84).

Na peça há ainda diversos trechos em que se pode perceber a referência a outros textos, como: a relação entre Bottom e Titânia, que segundo Kermode (2006), faz referência

.

⁹ Philostrate: Hard-handed men, that work in Athens here, / Which never labour'd in their minds till now; and now have toil'd their unbrethed memories / With this same play, against your nuptial. (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream. Act 5. Scene 1).

The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream. Act 4. Scene 1).

ao *The Golden Ass* (Asno de ouro) escrito no século II d. C. por Lucius Apuleius, formado por narrativas burlescas a respeito de um homem transformado em asno. Posteriormente, ele é restaurado à sua verdadeira forma pela deusa Ísis, da mitologia egípcia, protetora da natureza e da magia.

As releituras de obras e estéticas artísticas anteriores, próprias da era elisabetana, constituem o traço de intertextualidade da obra de Shakespeare, questão amplamente discutida ao se estudar a obra do bardo. Os estudos de Kermode e Frye são exemplos disso. Apesar de trazerem diferentes abordagens, ambas tratam dessas influências na construção de *Sonho de uma noite de verão*. Segundo Kermode (2006), essa peça "é uma invenção do próprio Shakespeare, uma série de variações sobre o tema de Píramo e Tisbe" (KERMODE, 2006, p. 92). Já Frye (1992) diz que a obra parece ser uma das poucas peças que Shakespeare concebeu sem recorrer a muitas outras fontes. Conforme Frye (1992), Shakespeare, basicamente, recontou de forma farsesca duas histórias trágicas: "Píramo e Tisbe" (43 a. C) de Ovídio e o "Conto do Cavaleiro" de Chaucer escrito entre 1386 e 1400.

As conjeturas citadas aqui acerca da criação de *Sonho de uma noite de verão* demonstram o interesse dos estudiosos em examinarem a relação entre os textos e os elementos extra literários, como: os parcos dados biográficos e os eventos históricos, que interferem na criação da obra. O princípio que rege esse fato é o da interação com obras que lhe antecederam, um dos pilares dos estudos sobre o processo criativo discutidos por Salles (2006). Esta autora trata da interatividade como instrumento promotor da construção da rede de criação artística afirmando que as interações ocorrem entre diferentes sistemas em dimensões temporais e espaciais diversas, destacando a importância de se pensar a expansão do movimento criador como "sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção. Essas conexões podem ser responsáveis pela Inventividade" (SALLES, 2008, p. 25).

Nos estudos literários, as interações entre textos e discursos remetem ao conceito de intertextualidade de Kristeva (1974) que, por sua vez, alude ao conceito bakhtiniano das relações dialógicas, que ocorrem no espaço da enunciação. Bakhtin (1997) afirma que "toda palavra de um texto conduz para fora dos limites desse texto" (BAKHTIN, 1997, p. 404), expondo a relação dialógica entre o sujeito, o texto e seu contexto sociocultural, pois o tecido textual envolve vários outros discursos, trazendo uma pluralidade de vozes implícita a qualquer enunciação.

Assim, o conceito de intertextualidade surge da necessidade de se discutir o texto literário. Kristeva afirma que, para Bakhtin, o discurso literário é um "cruzamento de

superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras." Assim, a estrutura textual é "um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p. 64).

A releitura de Kristeva considera que a teoria bakhtiniana trabalha com a intertextualidade, pois esse conceito compreende o diálogo como o meio que possibilita a existência da linguagem. Conforme Kristeva, a obra literária não é um ponto, mas um "cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior" (KRISTEVA, 1974, p. 62). Assim, infere-se que a proposta de Kristeva trata igualmente as obras influenciadas e as influenciadoras, desconstruindo os conceitos de canonicidade, marginalidade, originalidade e essência da obra, já que a disposição dos elementos que interagem entre si é de troca e não de subordinação.

Considerando que "os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si" (SALLES, 2006, p. 24) na construção de um processo criativo, foram aqui inventariados alguns nós que constituem a tessitura de *Sonho de uma noite de verão* de Shakespeare. Contudo, essa obra também propõe a tessitura de tantos outros nós, quando utilizada como referência a tantas outras obras, que a sucederam, seus suplementos.

2.4 O SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO E SEUS SUPLEMENTOS

O texto *Sonho de uma noite de verão* assimilou textos artísticos de culturas e momentos históricos diversos. Assim, considera-se que as relações entre literatura, artes plásticas, música, dança, teatro e cinema advêm de uma busca de reconhecimento e de valorização sem hierarquias entre as diversas linguagens, consolidando a ideia de que a variedade de formas narrativas e os recursos técnicos de cada uma delas possibilitam que uma mesma obra seja apresentada por diferentes códigos. Sobre essa relação, Andrew declara que:

Toda forma artística, na realidade, qualquer sistema de comunicação tem, diz Metz, um material específico de expressão que o diferencia dos outros sistemas. Distinguimos o cinema da pintura ou a pintura da fala, não com base nos tipos de significado que cada qual em geral transmite, mas com base no material através do qual qualquer significado é possível em cada um (ANDREW, 1989, p. 216).

Considera-se que seja qual for a linguagem artística utilizada, o mesmo tecido textual pode ser abordado, reinterpretado e ressignificado sob diversas formas e, múltiplos suportes

em um ciclo contínuo e ilimitado. Assim, a infinitude e a incompletude do processo de suplementaridade refutam a crença na existência de uma essência da obra fonte, ao se acreditar que a própria fonte é um suplemento. No caso do texto shakespeariano em questão, pode-se observar que a obra foi criada a partir da união de vários fatores concernentes aos aspectos sociais, históricos, culturais, estéticos e artísticos da era elizabetana, e que, posteriormente, foi recriada e acrescida de vários elementos referentes ao contexto cultural, tecnológico, social e ideológico de um dado período histórico.

Delimitando como suplemento de origem o texto cômico shakespeariano *Sonho de uma noite de verão*, observa-se que essa obra tem perpassado todas as linguagens artísticas em diversas culturas e em diferentes momentos históricos. Dentre suas inúmeras releituras, pode-se citar: a primeira adaptação fílmica feita em 1901, dirigida por Charles Kent, ainda no cinema mudo, em que o gestual dos atores e atrizes seria uma releitura das falas mostradas em trechos do texto que antecedem as cenas. Contudo, essa versão de 1901 suprime várias partes do texto, por conta das condições tecnológicas modestas e incipientes da época; destacam-se, também, outras duas releituras cinematográficas americanas, uma dirigida por Marx Reinhardt e William Dieterle em 1935, primeira versão sonora dessa obra de Shakespeare, ainda em preto e branco, a qual ganhou o Oscar em 1936 de melhor montagem e fotografia, com cenários e figurino suntuosos, elaborados.

Em 1969, a versão britânica dirigida por Peter Hall em 1968, foi exibida nos Estados Unidos pelo canal de TV CBS; essa versão tem, em seu figurino, a marca da década de 1960, como as minissaias, roupas com cortes retos e mais ajustados ao corpo, botas de cano alto e os cabelos com franjas longas, inspirados no grupo inglês "The Beatles".

A versão cinematográfica dirigida por Michael Hoffman, em 1999, utiliza os recursos tecnológicos da época para acentuar o universo mágico da trama e situa a narrativa no início do século XX, suplementando a obra com diversos signos referentes a esse período, como o gramofone e a bicicleta, sempre alterando o texto de forma que se adequasse à época.

Em cada uma dessas versões, os recursos técnicos disponíveis na época modificam a forma de apresentação da história; a criação do diretor também aparece nas supressões e inserções de elementos inexistentes no texto escrito. Ainda assim, o que se nota nessas adaptações é que a sacralização do texto ainda é muito forte. O "respeito" à aura da suposta originalidade que reveste a obra, segundo Benjamin (1985), ainda influencia bastante a produção de uma adaptação; por isso, as alterações só ocorrem para deixar o texto mais palatável ao público da época na qual o texto é recriado.

Benjamin faz uma crítica à primeira adaptação sonora do filme declarando:

A propósito da versão em filme, de Reinhardt, do "Sonho de uma noite de verão", Werfel comenta que, indubitavelmente, era a cópia estéril do mundo exterior, com as suas ruas, interiores, estações de caminho de ferro, restaurantes, automóveis e estâncias balneárias, que tinha impedido, até então, o cinema de atingir o império da arte (BENJAMIN, 1985, p. 9).

Benjamin discute o valor da atuação no cinema e no teatro; contudo, o que chama a atenção nesse trecho é a desvalorização do cinema, que só passa a ser considerado como arte quando começa a adaptar com o máximo de "fidelidade" as obras literárias. Admitindo as grandes limitações que o cinema ainda enfrentava no início do século XX, o seu valor como arte é forçosamente reconhecido quando Benjamin (1985) cita Werfel¹¹, e declara: "o cinema ainda não apreendeu o seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... estas consistem na sua faculdade única de, com meios naturais e um poder de persuasão incomparável, expressar a ambiência do conto de fadas, do maravilhoso, o sobrenatural" (BENJAMIN, 1985, p. 6). Com essa assertiva a respeito da adaptação para o cinema da obra de Shakespeare, infere-se que a linguagem cinematográfica ainda não tinha se firmado como arte, mas tinha grande potencial e tendia a ocupar lugar de destaque entre as linguagens artísticas.

Os signos utilizados para suplementar a obra de Shakespeare na linguagem cinematográfica e televisiva têm o intuito de redimensionar a narrativa no tempo e no espaço, aproximando-a da contemporaneidade. Mesmo mantendo o texto quase que na íntegra, esses signos são suplementos que marcam fortemente a flexibilidade do texto shakespeariano e a criatividade dos diretores.

Assim, percebe-se que a cumplicidade entre a literatura e o cinema existe desde o surgimento do cinema. Nota-se, então, que a pluralidade de linguagens que constitui o sistema cultural permite que possibilidades infinitas de leituras sejam concretizadas. De acordo com Oliveira, é importante prestar atenção à fusão de palavras e imagens na linguagem cinematográfica, no sentido de procurar evidenciar como as técnicas de criação fílmica perpassam os textos literários, com eles se relacionam e neles são reconstruídos (OLIVEIRA, 2002). Essa assertiva remete, novamente, à ideia de suplementação, reconstrução e transformação de uma obra.

No processo de tradução intersemiótica, a percepção e a interpretação fundamentam o ato tradutório, pois o reconhecimento de pontos que formam a malha do suplemento de

_

¹¹ WERFEL, Franz. "Sonho de uma noite de verão". Um filme de Shakespeare e Reinhardt. "Neues Wiener Journal" 15 de novembro de 1935.

origem promove a criação de outro suplemento, agregando outros elementos. Como ocorre na produção de músicas relacionadas à comédia shakespeariana *Sonho de uma noite de verão*, como na composição de Dominguinhos e Jorge Mautner de 1986, que é homônima à obra de Shakespeare e subjaz uma síntese da trama.

Uma das composições musicais mais famosas ligadas a essa obra é a do músico alemão, Felix Mendelssohn de 1826, que criou uma abertura para a peça em questão, utilizada na introdução de todas as versões cinematográficas citadas, inclusive na versão de Woody Allen de 1982, *A Midsummer night's sex comedy* (Sonhos eróticos de uma noite de verão), que exacerba o traço de sensualidade subjacente na obra de Shakespeare e transforma o mundo mágico em uma experiência psíquica e espiritual. Essa releitura apresenta referências a todas as outras versões para o cinema mencionadas aqui através de diversas citações verbais e não-verbais.

A liberdade e a infinitude que o reconhecimento da ideia de suplementaridade proporciona é ainda uma forma de aguçar a criatividade artística, nas artes plásticas. Por exemplo, há vários quadros produzidos a partir da comédia shakespeariana *Sonho de uma noite de verão*: William Blake em 1786, Joseph Noel Paton em 1847, Rousseau em 1910 e Chagall em 1939 representaram, nas artes plásticas, os interpretantes do mundo mágico descrito por Shakespeare. O conceito de interpretante, na semiótica peirceana, significa o efeito que uma obra é capaz de produzir sobre o seu fruidor ou receptor. Esses quadros, portanto, são apenas algumas das releituras dessa obra através da pintura, que singulariza cada trabalho e também comprova a inesgotabilidade das possibilidades de leitura (SANTAELLA, 2000).

Na dança, há inúmeras releituras de *Sonho de uma noite de verão*. Em 2007, o grupo *Pacific Northwest Ballet* dirigido e coreografado por George Balanchine na Grã-Bretanha transformou a comédia shakespeariana em um espetáculo de *ballet*, assim como a Companhia Nacional de Bailado de Portugal, com coreografia de Heinz Spoerli em 2008. Esses são alguns exemplos dentre as várias versões existentes da peça em dança, formas de atestar a versatilidade dessas releituras em outras linguagens.

Essas releituras da obra shakespeariana em outros contextos corroboram o fato de que cada sistema de signo é constituído por múltiplas articulações, possibilitando a exposição de diferentes interpretações de uma mesma obra e viabilizando a socialização e o acesso a uma obra de arte através de diferentes linguagens.

Assim, a tradução intersemiótica evidencia também que a incompletude do suplemento é gerada pelas limitações e pela singularidade da percepção de cada sujeito.

Contudo, contraditoriamente, a impossibilidade de se distinguir ou reproduzir todos os elementos envolvidos na construção da obra de origem é também o que a enriquece e a perpetua.

Todos esses exemplos ilustram a concepção de Amorim (2005) acerca da tradução, pois, conforme o referido autor, o ato tradutório torna concreta a possibilidade de uma obra ou um autor inscrever-se em outra cultura ou em outro período histórico-social. Ele afirma que: "mesmo tradutores que teriam produzido traduções supostamente "literais" ou "muito próximas" do original não deixaram de inscrever, nas traduções, efeitos que as relacionam com o momento cultural em que foram produzidas" (AMORIM, 2005. p. 110). Leia-se o conceito de "original" de Amorim por obra fonte, considerando-se que tanto a obra a fonte como os seus suplementos, cada uma a sua maneira, é original, única, singular. A partir dessa assertiva e dos exemplos citados, pode-se afirmar que a tradução permite também a inscrição da obra em diferentes linguagens e suportes, que demonstram variadas interpretações e disponibilizam outras possibilidades de releituras.

Logo, pode-se entender que as linguagens artísticas são signos que se valem de outros signos, combinações intrínsecas entre os ícones, os índices e os símbolos, sistemas complexos encadeados indefinidamente, envolvendo diversas materialidades, como: som, imagem e movimento; e também possibilidades, como os elementos culturais e ideológicos.

Essas releituras partem de um texto e a literatura dramática, segundo Magaldi (1998), não abarca todo o fenômeno compreendido pela arte teatral. Assim, é importante diferenciar os estágios que são próprios da arte cênica. Pavis (2008, p. 22) afirma que o texto dramático é o texto escrito; a representação teatral "é tudo aquilo que se faz visível e audível sobre o palco"; e a encenação é a criação de efeitos de sentido, ou melhor, o emprego de um sistema de elementos cênicos significativo. Portanto, a partir dessas conceituações, é importante ressaltar que as obras geradas a partir dos textos de Shakespeare, inclusive na linguagem teatral, são releituras que suplementam o texto dramático.

Bloom (1994) afirma que o fenômeno da superioridade literária de Shakespeare "sobrevive triunfantemente à tradução e transposição, e atrai a atenção em praticamente todas as culturas" (BLOOM, 1994, p. 57), pois as obras do dramaturgo inglês se situam acima de quaisquer demarcações inter ou intraculturais. As versões para o palco dessa obra são incontáveis.

O registro mais antigo da ideia de suplementar uma obra shakespeariana a partir da perspectiva da cultura de ascendência africana é a montagem teatral estadunidense de 1936. Conhecida popularmente como *Voodoo Macbeth*, a obra shakespeariana *Macbeth* foi

encenada com um elenco formado de atores e atrizes negros, sendo tal narrativa recontextualizada em uma ilha caribenha fictícia. O figurino e o cenário foram construídos a partir de signos que aludem à crença religiosa haitiana, como o vodu, sincretismo que combina elementos do cristianismo e do candomblé. Orson Welles idealizou e dirigiu essa montagem, que compõe o *Negro Theater Project* (Projeto Teatro Negro) o qual, por sua vez, é parte do *Federal Theater Project* (Projeto Federal de Teatro). Esses projetos tinham como objetivo divulgar e valorizar a cultura popular e a arte afro-descendente nos Estados Unidos durante a Grande Depressão na década de 1930. George Orson Welles foi um diretor, ator, roteirista e produtor norte americano, que produziu diversas releituras televisivas, teatrais e fílmicas das obras de Shakespeare, dentre elas: *Macbeth*, *Othello*, *The Merchant of Venice*, *Romeo and Juliet* e *Julius Caesar*.

A montagem do *Bando de Teatro Olodum*, cerne deste trabalho, fomenta a ponderação sobre a situação social do negro e da cultura de ascendência africana no Brasil. Essa releitura é uma forma de elucidar a seguinte assertiva de Amorim (2005, p. 24): "toda forma de representação produz a inscrição do objeto representado numa rede de significações sociais, que constitui a nossa percepção do objeto". A obra tem que fazer sentido para o seu novo público para se manter "viva" e a suplementação é o que possibilita a sua recaracterização, pois cada obra artística funciona como síntese do momento sócio-histórico e cultural no qual ela e seu público estão inseridos.

Os elementos tangíveis do sistema simbólico das artes performáticas, mais especificamente do teatro – a iluminação, o figurino, o cenário, as composições musicais, o gestual, a dança, dentre outros – nessa montagem, convergiram na recaracterização do texto shakespeariano, com o intuito de criar uma identificação com o seu público alvo. Foram utilizados diversos signos, que remetem à cultura de ascendência africana. Dessa forma, a linguagem teatral é utilizada pelo *Bando de Teatro Olodum* como instrumento político para suscitar a reflexão acerca da situação do negro na sociedade, tendo-se a consciência de que seu trabalho está inserido num contexto maior de luta por políticas afirmativas, por respeito e pela valorização da cultura afro-brasileira.

3 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO PELO BANDO DE TEATRO OLODUM

O mundo é um palco, E todos os homens e mulheres são meros atores. Eles têm suas entradas e saídas, E um só homem faz muitos papéis. (SHAKESPEARE, Como gostais. Segundo Ato. Cena VII)

3.1 O BANDO DE TEATRO OLODUM EM CENA

Em 2010, o Bando de Teatro Olodum completou 20 anos ininterruptos de atividade artística voltados à provocação de reflexões acerca da situação social dos afro-descendentes no Brasil e à valorização da cultura afro brasileira. Grupo formado por atores e atrizes negros, que além de representarem, também cantam, dançam e tocam instrumentos musicais, o Bando tem, em seu repertório, cerca de 30 produções teatrais que tratam de forma explícita ou simbólica das condições sócio-históricas dos afro-brasileiros. Assim, abordam esse tema de forma incisiva com textos produzidos pelo próprio Bando ou encenando textos clássicos e considerados canônicos, como: a Ópera dos três vinténs (Die Dreigroschenoper) de 1928, escrita pelos dramaturgos alemães Kurt Weill e Bertold Brecht; Dom Quixote (Don Quijote de la Mancha ou El ingenioso hidalgo Don Qvixote de La Mancha) de 1605, escrita pelo autor espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra; e Sonho de uma noite de verão (A Midsummer Night's Dream) escrito entre 1595 e 1596 por William Shakespeare. As releituras dessas obras feitas pelo *Bando* trazem à tona a questão do pequeno percentual de atores e atrizes negros em papéis de destaque no cenário artístico, o que reflete o comportamento social de desvalorização e de não oferecimento de oportunidades em posições de prestígio às pessoas de ascendência africana, em vários âmbitos da sociedade.

Essa discriminação com relação às pessoas de ascendência africana foi instaurada no Brasil pelos colonizadores europeus através do sistema escravocrata, que vigorou, no Brasil, oficialmente, do período colonial ao final do Império, entre 1500 e 1888. Os portugueses consideravam os povos não-europeus como seres subumanos, daí resultando a subjugação de africanos e índios, o que evidenciaria o estabelecimento de hierarquias étnicas, que deixaram marcas profundas nas relações sociais brasileiras.

Na tentativa de combater o preconceito com relação à cultura de origem africana, houve a criação de inúmeras organizações, que tinham suas peculiaridades, como o apoio a

negros fugidos e alforriados; empregados domésticos, operários e moradores de rua. Mas, em geral, essas organizações desenvolviam ações que favoreciam a inclusão social e a elevação da auto-estima da população negra. Dentre elas, podem-se destacar: a Sociedade Protetora dos Desvalidos, criada em 1832, na Bahia, que começou como irmandade religiosa, mas ajudou, de forma preponderante, as pessoas escravizadas e recém libertas durante o período posterior à abolição da escravatura; no Rio Grande do Sul, em 1897, a União Operária Internacional propunha a extinção de práticas escravagistas, nas relações de trabalho, após a abolição; em 1931, em São Paulo, a Frente Negra Brasileira foi fundada para combater as práticas racistas, que impediam a ascensão econômica e social dos negros; em 1971, a formação do Movimento Negro Unificado (MNU) questionava a ideia da democracia racial no Brasil. Todos os grupos do movimento negro mobilizaram, então, diversos campos: o religioso, o social, o cultural, o político e o artístico, o que proporcionou grandes conquistas e maior conscientização dos brasileiros com relação à situação do afro-descendente no Brasil (ALBUQUERQUE, FRAGA FILHO, 2006).

Sendo o contexto artístico um dos sistemas formado e formador da sociedade, percebeu-se, nessa época, a repercussão das atitudes racistas refletida nas Artes. Assim, a relação entre o preconceito étnico e o contexto artístico, mais especificamente, o teatral, pode ser abordada através de perspectivas diferentes. Cita-se, por exemplo, a possibilidade da arte teatral ser analisada por sua contribuição para a continuidade de atitudes preconceituosas, como ocorreu, comumente, em várias peças brasileiras dos séculos XVIII e XIX.

Sussekind (1982) traz como exemplo de uma possível análise do silenciamento dos negros na dramaturgia brasileira a peça *O Crédito* de José de Alencar, escrita em 1857. Nessa peça, as personagens escravas apenas assentiam através de gestos, indicando entendimento das ordens que lhes eram dadas. Os personagens negros também apareciam como estereótipos, que variavam entre mentirosos e irresponsáveis, como na peça *O Demônio familiar* escrita também por José de Alencar em 1857. Ou então apareciam como vítimas do regime escravocrata, como em *Mãe*, de 1860, do mesmo autor (AUGEL, 2004).

Sobre isso Martins (1995) explica que:

Na idealização das imagens do negro, o teatro brasileiro, desde o século XIX, temse apoiado, portanto, em um argumento de autoridade que estabelece, a priori, um valor de significância negativo para o signo negro. No discurso do poder que se manifesta no discurso do saber teatral, o reconhecimento da alteridade reduz-se à negação e/ ou à manipulação grotesca da diferença (MARTINS, 1995, p.43).

O discurso racista e hierarquizante do poder hegemônico é reproduzido e reforçado por obras teatrais que passam a não mais ignorar a existência do negro, mas a inferiorizar e animalizar o negro.

A depreciação de qualquer elemento que tivesse ligação com o povo e a cultura africanos tem sido reproduzida pela sociedade brasileira, ao longo dos séculos, inclusive nas Artes. Tal pensamento tem contribuído também para o menosprezo de produções artísticas geradas por afro-descendentes, como afirma Martins (1995):

Mimetizando as relações de poder que se preservam dentro e fora do palco, o teatro brasileiro reduz a personagem negra ao silêncio e à invisibilidade. Diante dos espectadores, deslizam esqueletos de personagens, cujas imagens fragmentadas e distorcidas parecem fluir de uma imaginação perversa. Desse modo, caracteriza-se, na alegoria teatral, o discurso desejante da elite branca de negar ao elemento negro o estatuto de ser (MARTINS, 1995, p.43).

Dessa forma, mesmo que alguns desses artistas afro-brasileiros não produzam obras a partir da estética ou da temática em diálogo com matrizes africanas, a inserção do artista negro no cenário artístico sempre foi difícil. Por isso, tem havido muita luta para romper as barreiras impostas pela discriminação étnica.

No teatro, o primeiro artista negro a ter destaque foi Xisto Bahia, diretor teatral, ator, cantor e compositor baiano que em 1861 excursionou pelo norte, nordeste e sudeste brasileiro, como ator e diretor teatral.

O palhaço Benjamim de Oliveira, que era também compositor e dramaturgo, conquistou o reconhecimento de sua arte após encenar diversas cenas cômicas de operetas e peças burlescas, em São Paulo. A partir de 1893, passou a popularizar peças clássicas, adaptando e encenando como protagonista masculino em *Otelo (Othello)* escrita em 1604 por Shakespeare e *A Viúva Alegre (Die lustige witwe)*, opereta composta por Franz Lehár em 1905 (TINHORÃO, 2001).

Só no século XX, é que a dramaturgia brasileira passou a combater o preconceito racial de forma mais incisiva. Dias Gomes escreveu, na década de 1940, a peça *João Ninguém*, que problematiza a questão do racismo, através de um enredo em que o protagonista é um médico negro (AUGEL, 2004). Nos palcos, a Companhia Negra de Revistas no Rio de Janeiro criada em 1926 pelo ator baiano João Candido Ferreira, conhecido como De Chocolat, é o primeiro grupo do gênero no Brasil. Contudo, o primeiro movimento organizado que influenciou, preponderantemente, o teatro para a mudança da situação do negro na dramaturgia brasileira foi o Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1945, no Rio

de Janeiro. Esse grupo de teatro, de natureza pedagógica, priorizou a promoção da educação formal para a construção de condições sociais e econômicas favoráveis ao desenvolvimento do processo de conscientização, reflexão e libertação socioeconômica da população negra.

Um dos fundadores da Frente Negra Brasileira, Abdias Nascimento, criou o Teatro Experimental do Negro, com o objetivo de discutir o preconceito racial, formar atores e dramaturgos afro-brasileiros, promover e valorizar eventos fundamentados em tradições culturais africanas. Segundo Nascimento (2008), o TEN "foi a primeira entidade do movimento afro-brasileiro a ligar, na teoria e na prática, a atuação política com a afirmação e a valorização da cultura brasileira de origem africana" (NASCIMENTO, 2008, p. 121). Com um elenco formado por negros e negras, que eram empregadas domésticas, operários e moradores de comunidades carentes, observa-se que os objetivos desse grupo abarcavam âmbitos que iam além do cultural e do artístico; estes envolviam, também, o social e o político; este grupo tinha o intuito de refletir e modificar o contexto sociopolítico brasileiro e, ainda, restituir, bem como valorizar aspectos culturais de matriz africana (NASCIMENTO, 2003).

O movimento negro no século XX foi a continuação da luta contra o preconceito étnico, que começou no período colonial do Brasil. A ação desses grupos pretendia alcançar o maior número de pessoas possível, através da educação, para corroborar o combate ao preconceito. O Teatro Negro da Bahia (TENHA), grupo inspirado no TEN, fundado em 1969 por Lucia di Sanctis, diretora e dramaturga baiana, a companhia teve curto tempo de existência devido aos rechaços da imprensa.

Na Bahia, região com a maior população negra do mundo fora do continente africano, tem havido organizações, que corroboram com a construção de identificações positivas referentes à cultura afro-brasileira. O *Ilê Ayiê* foi o primeiro deles, fundado em 1º de novembro de 1974, no bairro da Liberdade; é uma instituição sócio-carnavalesca, que tem como objetivo preservar e valorizar a cultura afro-descendente através de projetos educacionais e socioculturais. A partir dessa iniciativa, surgiram, na Bahia, outros grupos com a mesma proposta, como: *Malê Debalê* e *Olodum* em 1979, *Ara Ketu* e *Muzenza* em 1981 (DAVIS, 2000).

Dentre as instituições sócio-culturais citadas, o bloco afro *Olodum* é o grupo baiano mais conhecido mundialmente. Foi criado em 1979, através da organização do movimento negro que visava combater a discriminação racial com a valorização da cultura negra na Bahia. Segundo Davis (2000):

O Olodum, grupo de samba-reggae, obteve um grande sucesso em ligar a consciência a um amplo apelo por meio de campanhas de marketing. [...] Para alguns ativistas negros, o sucesso comercial do Olodum teve um preço, mas líderes como Nelson Mendes defendem a decisão do grupo de atingir uma comunidade maior e permitir o acesso de pessoas não-negras ao grupo, insistindo que o Olodum foi capaz de exportar o orgulho afro-baiano por meio de sua associação com artistas como Paul Simon e que pode dessa forma oferecer muito mais à sua comunidade (DAVIS, 2000, p. 63).

O *Ilê Ayiê* e o *Olodum* compartilham do mesmo objetivo de afirmar e valorizar a cultura de matriz africana, bem como elevar a auto-estima do negro brasileiro, mas assumiram posturas opostas. Enquanto o *Ilê* cria um ambiente fechado para o afro descendente, no intuito de estimular a sua auto-valorização sem a interferência dos não-negros, o *Olodum* amplia seu campo de abrangência para que todos, negros e não-negros, admirem e valorizem a cultura afro-descendente. Apesar das divergências, as intervenções desses grupos sociais, que também são instituições sócio-culturais, têm transformado a mentalidade e o comportamento da população baiana com relação à afro-descendência.

Em 1990, quando o *Olodum* já tinha se tornado um referencial para a população negra baiana, este decidiu abranger outras linguagens artísticas, além da música e da dança; foi fundada, então, e uma companhia de teatro negra. Assim, no segundo semestre de 1990, com o projeto idealizado pelo ator e diretor teatral Márcio Meirelles, e com o apoio institucional do Grupo Cultural Olodum, foi realizada uma audição para a formação do elenco da nova companhia de teatro baiana. Os critérios de seleção eram bem definidos, tendo sido considerados: o envolvimento do candidato com a cultura de matriz africana e com as questões da comunidade negra, além de sua propensão em estudar e pesquisar a cultura, enfim, as artes de origem africana. Essa montagem da companhia baseava-se na ideia de teatralizar o cotidiano do negro baiano:

Interessava a Marcio Meirelles a teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. Apesar de serem ricas do ponto de vista cênico e dramático, essas manifestações ainda não haviam sido estruturadas a partir de uma linguagem teatral própria e independente do rito, como aconteceu com o teatro no Japão, na Índia e na Grécia. O objetivo do diretor não era criar essa estrutura, mas sim investigar de que maneira um material solidificado de forma tão espontânea, ao longo de várias gerações negras, poderia servir de veículo para histórias contemporâneas (UZEL, 2003, p. 37).

Márcio Meirelles buscava uma identidade estética, que traduzisse as tradições culturais e a vida da população negra baiana, empenhando-se em contribuir para a valorização sociocultural da comunidade baiana marginalizada, começou, então, a intervir na política e na

sociedade afro-descendente baiana, como um todo, através do teatro. Mas, antes desse grupo, houve muitos outros que propiciaram o início do *Bando*, como: a companhia TESTA criada em 1975 pela diretora e dramaturga baiana, Nivalda Costa; o grupo Palmares de Inãron em 1977, fundado pelos atores e diretores Lia Espósito e Antônio Godi; o Grupo de Teatro dos Alagados em 1979, organizado pelo jornalista Fernando Conceição; e o Grupo de Teatro do Calabar em 1980, do qual os atores Jorge Washington e Rejane Maia, agora do *Bando*, faziam parte. Segundo Uzel (2003), Márcio Meirelles considerava que para a criação do *Bando*:

A ideia era trabalhar a linguagem cênica a partir de elementos da realidade cotidiana do povo baiano: o Carnaval, o candomblé, a rua, a pobreza, a marginalidade, o racismo, o conflito social, enfim, tentar transformar em teatro o que havia de rico nos gestos, na sonoridade, ritmia e significados de baianidade, sem esvaziar o conteúdo (UZEL, 2003, p. 38).

A construção de um grupo de teatro popular fundamentado na cultura afro-baiana é uma manifestação de descontentamento com a situação vigente e uma forma de afirmação, de corroboração com a resistência cultural afro-descendente. O grupo começou em 1990 com cerca de 20 artistas negros, atores e não-atores. Após a audição, os candidatos aprovados participaram de oficinas de interpretação e improvisação com Maria Eugenia Milet, bem como de preparação corporal com Leda Ornelas e vocal com Hebe Alves que aconteciam em um prédio pertencente à antiga Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia no Largo do Terreiro de Jesus, Pelourinho, Salvador.

Dentre as inúmeras dificuldades que surgiram durante o processo de construção do grupo, a maior delas foi o cansaço decorrente do excesso de trabalho, pois a falta de recursos financeiros para suprir as necessidades dos atores, obrigava-os a exercer outras atividades remuneradas, durante o dia. Contudo, um dos problemas mais discutidos no grupo foi a escolha do nome que adotariam. Dentre várias opções usuais e previsíveis, Márcio Meirelles sugeriu intitular a companhia de *bando*, que remetia à ideia de multidão e fazia alusão aos grupos de negros escravizados, que costumavam se refugiar nos quilombos. Contudo, grande parte do elenco temia que esse termo fosse associado a um "bando de marginais", e finalmente, acabaram concordando que a polêmica a partir de tal nome pudesse até repercutir de forma positiva para o recém-formado grupo (UZEL, 2003).

Foi nesse contexto que o *Bando de Teatro Olodum* surgiu e entrou em cena pela primeira vez em 25 de janeiro de 1991. Desvinculado do bloco afro *Olodum*, o *Bando* desenvolveu uma linguagem própria com valor artístico e cultural, além de exercer uma

função social relevante, pois além de proporcionar uma formação profissional aos seus integrantes, contribui para a reflexão sobre a situação socioeconômica do negro no Brasil.

O Bando de Teatro Olodum tem em seu repertório aproximadamente trinta espetáculos, que se caracterizam pela combinação de humor com crítica social e reflexão sobre o comportamento humano. Atualmente, são vinte e cinco atores negros dirigidos por Márcio Meirelles e Chica Carelli. Trata-se de uma equipe formada por profissionais que, em sua maioria, acompanham o Bando há mais de dez anos. A montagem de estréia foi Essa é a nossa praia em 1991, que abordava temas como: choque cultural e religioso, questões de gênero, tráfico de drogas, preconceito racial, marginalidade, desemprego e prostituição, tudo isso através dramatização do cotidiano dos moradores do Pelourinho.

A segunda montagem foi *Onovomundo*, em 1991, que mostra versões da criação do mundo no universo sagrado da religião afro-descendente. Esse espetáculo fazia referência às nações do culto afro existentes na Bahia: bantu, jêje, nagô e candomblé de caboclo. A terceira peça foi *A Volta por cima*, uma versão sintetizada de *Essa é nossa praia*, primeira montagem do Bando, apresentada especialmente para a reabertura do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia em 1992.

A quarta montagem, Ó Paí, Ó! tem três versões: a primeira em 1992, a segunda em 2001 e a terceira em 2007. O enredo gira em torno das histórias de alguns moradores do Pelourinho, abordando temas como: a pobreza e o preconceito racial e social.

Com quatro espetáculos construídos a partir de improvisações, em que os textos eram criados pelos atores com base em pesquisas, experiências e observações pessoais, o desafio da quinta montagem do *Bando* foi encenar um texto pronto, um clássico da dramaturgia alemã do século XIX. Em 1992, o texto do dramaturgo alemão Georg Büchner, *Woyzéck* de 1837, traduzido por Mário da Silva, foi montado pelo *Bando*. O enredo trata das conseqüências do desequilíbrio emocional de um ser humano que sofre fortes pressões pessoais e sociais; tratase de um soldado raso, que sofre todo tipo de humilhação e acaba por cometer um crime passional.

Em 1993, o *Bando* monta *Medeamaterial*, texto de Heiner Müller, escrito em 1982, com tradução de Christine Röhrig e Marcus Renaux. Esse foi o primeiro espetáculo do *Bando* em que houve a participação de atores não-negros: Vera Holtz como Medéa, Guilherme Leme como Jasão e Adyr D'Assumpção como Ama de Medéia. O texto é uma releitura de *Medéia*, obra do século 431 a. C. do dramaturgo grego Eurípedes; a nova versão transformaria a tragédia grega em diálogos curtos e tensos, com um longo monólogo de Medéia acerca da temática da traição, tanto moral quanto política. Essa montagem também foi marcada pelo

ingresso de Zebrinha no *Bando*; este é coreógrafo, bailarino e professor reconhecido internacionalmente, estudioso da cultura africana e afro-brasileira, que trouxe para o *Bando* uma disciplina corporal, espacial e rítmica, que passou a ser fundamental para a desenvoltura cênica do elenco.

Bai Bai Pelô foi montada em 1994 e tornou-se um marco por ter sido a estréia de Lázaro Ramos no Bando, um dos atores de maior destaque no cenário artístico brasileiro contemporâneo. O enredo trata da situação dos moradores do Pelourinho, com a recuperação do Centro Histórico de Salvador. É o terceiro espetáculo de uma trilogia sobre os habitantes do Pelourinho, composta por Essa é a nossa praia e Ó Paí, Ó! . Foi também em 1994 que o Bando passou a ser residente do Teatro Vila Velha, juntamente com a Companhia Teatro dos Novos, fundada em 1959.

Em 1995, foi montado o espetáculo *Zumbi*, com texto construído pelo *Bando*, Marcio Meirelles e Aninha Franco, esta última uma dramaturga baiana e diretora do Theatro XVIII. O enredo se desenvolve a partir de um movimento contra a derrubada dos barracos onde moram, sendo uma versão contemporânea da história do líder negro do século XVII, Zumbi dos Palmares, que se tornou símbolo da resistência negra por defender ferrenhamente a comunidade de escravos fugidos que vivia no Quilombo dos Palmares, em Alagoas. Ainda em 1995, o *Bando* montou *Zumbi está vivo e continua lutando*, com os mesmos autores da peça *Zumbi*; esse espetáculo foi apresentado na área livre do Passeio Público em Salvador, com cerca de 200 artistas, incluindo atores, músicos, cantores e bailarinos.

Erê pra toda vida - Xirê foi encenado em 1996. É um espetáculo em que a dança é a linguagem predominante e tem como elementos geradores: os rituais de candomblé e o assassinato de oito adolescentes por policiais militares na madrugada do dia 23 de julho de 1993, próximo a Igreja da Candelária no Rio de Janeiro; este espetáculo relaciona a cosmogonia africana à vida das crianças moradoras de rua ao associar cada uma das crianças executadas na tragédia da Candelária a um orixá. Essa montagem foi marcada pela integração ao Bando do compositor e músico, Jarbas Bittencourt, e do capoeirista Leno Sacramento, indicado como melhor ator coadjuvante pelo prêmio Braskem de Teatro em 2006 por sua atuação como Lisandro em Sonho de uma noite de verão.

A *Ópera de três mirréis* foi montada em 1996 e a *Ópera de três reais* em 1998, ambas baseadas na peça *Ópera dos três vinténs* escrita por Kurt Weill e Bertold Brecht, traduzida por Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa; são espetáculos que abordaram a exploração da miséria, a corrupção e a impunidade.

Em 1997, foi a estréia do *Cabaré da RRRRaça*, que mostrava diversas situações com diferentes formas de discriminação racial, suscitando, de forma contundente, reflexões a respeito da posição do cidadão afro-descendente na sociedade brasileira; o próprio texto da peça o define como: "um espetáculo didático, panfletário e interativo", sendo esta a fala do personagem Wensley de Jesus interpretado pelo ator Sergio Laurentino. Tal fala era capaz de sintetizar o espetáculo e trazer informações, e reflexões críticas, ao interagirem os atores com a platéia. Nesse espetáculo interativo, foi tratado, de forma direta e incisiva, o preconceito étnico na sociedade brasileira.

Um tal de Dom Quixote foi montado em 1998 baseava-se no texto clássico de Miguel de Cervantes, Dom Quixote (1605). Nessa releitura, as fantasias do protagonista da obra estão relacionadas a fatos reais, tais como: a opressão policial contra uma criança moradora de rua e violência contra a mulher.

Já fui! peça produzida sob encomenda do Departamento de Educação para o Trânsito do DETRAN – Bahia em 1999, apresentava pequenas cenas a respeito do comportamento humano no trânsito. Portanto, tinha mais um caráter didático, buscando incutir uma educação para o trânsito.

Em 2001, o *Bando* revisitou o universo de Brecht, encenando seu texto inacabado *Material Fatzer*, composto de 600 páginas de fragmentos caóticos sem datação. Mas em 1978, Heiner Müller produziu uma releitura desse material intitulada *Decadência do egoísta Johann Fatzer* que, por sua vez, foi traduzida por Christine Röhrig. O enredo aborda os questionamentos éticos de quatro jovens, que decidem desertar durante a guerra; sendo considerados mortos, anos depois, resolvem voltar, esperando a revolução do povo contra a guerra.

Em 2002, o *Bando* encena *Relato de uma guerra que (não) acabou*, uma colagem de cenas produzidas em oficinas ministradas pelo elenco do *Bando* nos bairros do subúrbio de Salvador; trata da violência sofrida pela população baiana negra e de baixo poder aquisitivo.

Em 2003, foi a vez de *Oxente, cordel de novo?* que tem uma estrutura inusitada, pois são dez peças de cordel divididas em três programas, sendo que, à cada apresentação, encenava-se um dos programas. Nove textos foram escritos por João Augusto, poeta e cordelista baiano, e um por Haydil Linhares, atriz e dramaturga também da Bahia.

A peça *O Muro*, encenada em 2004, foi escrita por Cacilda Povoas, baseada em uma história real, na qual os alunos de uma escola próxima a um aterro sanitário davam sua merenda escolar para seus familiares por cima do muro. Na tentativa de impedir que isso

acontecesse, a diretora ordenou que o muro fosse elevado, mas, por irregularidades na construção, o muro acabou desabando.

Ainda em 2004, o *Bando* encenou *Auto-retrato aos 40*, que contava a trajetória do *Teatro Vila Velha* fundado em 1964, abordando o contexto cultural e histórico no qual está inserido. O texto foi escrito por cinco dramaturgos: Cacilda Povoas, Fábio Espírito Santo, Gil Vicente Tavares, Gordo Neto e Marcio Meirelles.

Em 2007, Áfricas foi encenada com texto produzido por Chica Carelli e pelo *Bando*, direção de Chica Carelli; esse espetáculo voltado para o público infanto-juvenil mostrou algumas das lendas da cultura africana envoltas em muitas cores, músicas e danças.

Entre 2007 e 2010, Marcio Meirelles exerceu o cargo de Secretario da Cultura do Estado da Bahia e, provavelmente, por esse motivo, o *Bando* não produziu novos espetáculos teatrais. Contudo, a companhia não estava ociosa, nesse período, o *Bando* concretizou o projeto idealizado por Caetano Veloso em 1993 e estreou o filme *Ó Paí Ó*! dirigido por Monique Gardenberg, cineasta, diretora teatral e produtora cultural baiana; e ainda filmou duas temporadas da série televisiva homônima ao filme.

Em novembro de 2010, o *Bando* estréia *Bença*, espetáculo instalação que celebrava a história dos ancestrais. Essa encenação fundamentava-se no resgate e preservação da memória cultural afro-brasileira e no respeito às pessoas mais velhas e à sua experiência de vida. Atores e músicos dividiram o palco com projeções de depoimentos em vídeo de Bule-Bule, músico, cantor, compositor, cordelista e repentista baiano; também de Cacau do Pandeiro, músico baiano; de D. Denir, mãe de santo maranhense da nação Mina Jejê; de Ebomi Cici, integrante do Terreiro Ilê Axé Opô Aganju; de Makota Valdina, auxiliar direta da mãe de santo do Tanuri Junçara, Terreiro de Candomblé Angola, educadora do Ilê Ayiê, integrante do Conselho Estadual de Cultura da Bahia e do Fórum Cultural Mundial; e de Mãe Hilza Mukalê, mãe de santo do Terreiro Matamba Tombenci Neto de Ilhéus. Todas essas pessoas trabalham em prol da conservação e da valorização da cultura negra e fizeram declarações a respeito do tempo e da importância de se reverenciar a experiência e a história vividas por nossos ancestrais.

A peça de William Shakespeare *Sonho de uma noite de verão* foi encenada duas vezes pelo *Bando*: a primeira montagem foi encenada em 1999 e a segunda em 2006. Na primeira montagem, era perceptível a ideia de transformar sonora e visualmente a comédia inglesa em uma peça afro-brasileira; contudo, ainda não havia recursos técnicos e materiais, que concretizassem esse projeto de forma satisfatória. A segunda versão, montada em 2006, foi construída por outra equipe técnica, sendo que foi decidido aproveitar alguns conceitos,

como: a aproximação metafórica entre os personagens folclóricos das culturas inglesa e brasileira, além de partes de algumas composições musicais. Contudo, a realização da montagem de 2006 diferiu bastante da versão de 1999, tanto por maturidade técnica, como estética.

Ao observar as montagens do *Bando* nessas duas décadas, pode-se notar que, com exceção das montagens de *Sonho de uma noite de verão*, todos os outros espetáculos combinam texto e representação visual e sonora na provocação incisiva à reflexão sobre os conceitos hegemônicos vigentes; o movimento sociopolítico de afirmação e valorização da identidade afro-brasileira também marcou essas *performances*.

Excluem-se, nesse caso, as montagens de *Sonho de uma noite de verão* porque, além do texto de Shakespeare não tratar de questões referentes ao preconceito étnico, a versão traduzida por Barbara Heliodora, publicada pela Editora Nova Fronteira em 1991, foi integralmente mantida, não foi feita alteração alguma para as encenações de 1999 e 2006. Assim, a reinvenção plástica e musical desse texto buscou provocar reflexões e questionamentos, como: a sacralização de obras canônicas e a restrição dos atores negros a papéis de personagens também marginalizados. Ainda que o objetivo principal dessa ressignificação visual e sonora fosse a de aproximar uma peça inglesa do século XVI à cultura afro-brasileira contemporânea, as cenas da peça que indiciam uma crítica ao comportamento social com relação à hierarquia de classes adquirem uma conotação diferente do texto fonte por também provocar discussões sobre as discriminações étnicas.

Vários aspectos sobre o comportamento humano foram tratados de formas diversas por Shakespeare, nos diferentes gêneros, inclusive na comédia, e mais especificamente em *Sonho de uma noite de verão*. Pode-se citar como exemplo, a menção da moral e do respeito ao outro nessa peça, quando Teseu defende os artesãos do preconceito expresso verbalmente por Hipólita por causa da origem humilde dos trabalhadores.

TESEU: Mais generosos estaremos sendo nós então, agradecendo-lhes pro coisa nenhuma. Nosso divertimento será ver a fortuna que há no infortúnio deles. E aquilo que o pobre esforço não conseguir, o nobre respeito fará, percebendo a força da encenação, e não seu mérito (SHAKESPEARE, 2006. *Sonho de uma noite de verão*. Quinto Ato, Cena I, p. 102).¹²

And what poor duty cannot do, noble respect

Takes it in might, not merit. (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream. Act V. Scene I.)

¹² Theseus: The kinder we, to give them thanks for nothing.

Our sport shall be to take what they mistake:

Contudo, essa cena recebeu, na montagem do *Bando* um contorno não apenas de crítica à discriminação socioeconômica, mas também étnica. Ainda que o núcleo dos nobres também tenha sido interpretado por atores negros, o comportamento da rainha das Amazonas, Hipólita e do duque de Atenas, Teseu, nessa montagem, faz alusão à forma que grande parte dos negros brasileiros, que ocupam as posições sociais mais desfavoráveis e tem o menor grau de escolaridade, é tratada, já que pessoas não-negras na mesma situação financeira e acadêmica são tratadas de maneira diferenciada.

Observando a trajetória do *Bando de Teatro Olodum*, percebe-se não só o esforço em combater, através da arte teatral, preconceitos e estereótipos fincados nas atitudes e nas mentes das pessoas, mas também provocar discussões e reflexões a respeito do comportamento humano. O *Bando* tem buscado apresentar para a comunidade negra a possibilidade de autoconhecimento histórico e cultural, subvertendo conceitos reproduzidos socialmente, sem qualquer análise crítica e propondo modelos para um espelhamento ou auto-projeção positiva.

Assim, examinando a série de montagens feita pelo *Bando*, nesses 20 anos de trabalho artístico em prol do respeito e da dignidade humanas, bem como da igualdade de oportunidades aos afro-descendentes, constata-se o combate árduo à imposição da ideia de inferioridade historicamente imputada ao negro.

Considerando as realizações do *Bando de Teatro Olodum*, pode-se conceber o grupo como uma extensão política e ideológica do *Teatro Experimental do Negro*. Apesar de ter sido criado quase cinquenta anos depois do TEN e de não haver ligações concretas entre esses dois grupos, o *Bando* apresenta-se como uma reconfiguração baiana de tal movimento negro carioca. Ambos aliam propostas estéticas de matriz africana a questões sociopolíticas, ideológicas, de cunho educacional e formativo.

O uso da linguagem teatral como ferramenta para a transformação sociopolítica da situação dos negros na sociedade brasileira trouxe notoriedade, em âmbito nacional e internacional, ao *Bando*, mas também contribuiu para a mudança de perspectiva na percepção das representações identitárias do afro-brasileiro. Para isso, foi necessário desconstruir a ideia de hierarquização nas Artes, e considerar que a intertextualidade, ou seja, o diálogo entre as obras consideradas canônicas e as marginalizadas possibilita a reestruturação do sistema de valoração artística.

3.2 A DESSACRALIZAÇÃO DA OBRA DE SHAKESPEARE

A discussão acerca da literariedade e de seu valor é extensa e controversa, mas durante muito tempo, considerou-se que o valor literário estaria sintetizado no cânone. Conforme Compagnon (2003), os critérios para atestar a canonicidade de uma obra literária tinham relação com a abordagem de questões éticas, filosóficas, existenciais, bem como com o uso de recursos referentes à complexidade, à originalidade, à riqueza semântica, à multivalência e à tensão entre forma e conteúdo. As obras consideradas canônicas eram, em sua maioria, produzidas por autores brancos, mortos, do gênero masculino e reprodutores da cultura eurocêntrica.

Em suas reflexões sobre poesia, Bloom (1994) trata de questões referentes à canonicidade e declara:

Os que podem fazer uma obra canônica, invariavelmente, vêem seus escritos como formas maiores que qualquer programa social, por mais exemplar que seja. A questão é de conter, e a grande literatura insistira em sua auto-suficiência diante das mais dignas causas: feminismo, culturismo afro-americano e todas as outras empresas politicamente corretas de nosso momento (BLOOM, 1994, p. 35).

Ele considera a obra e seu autor como elementos independentes dos sistemas socioculturais aos quais estão intrinsecamente ligados. A consideração dessa suposta autonomia ignora todos os elementos que contribuem para a produção de uma obra e também a isenta de qualquer influência sobre o meio de qual pertence. Bloom (1994) justifica sua posição em considerar a autonomia da estética no estabelecimento do cânone, afirmando que "a substituição de padrões estéticos por considerações etnocêntricas e de gênero sexual, e as metas sociais podem ser de fato admiráveis. Mas só a força pode juntar-se à força, como atestou perpetuamente Nietzsche" (BLOOM, 1994, p. 47).

Considera-se que a problematização do cânone na contemporaneidade é uma resposta ao determinismo secular das obras serem eleitas como cânone, pois é possível constatar que toda produção artística que não estivesse dentro dos parâmetros do poder hegemônico era negligenciada. Esse é um dos aspectos da "pseudo universalidade" da teoria literária problematizada por Achugar (2006) ao discutir o pensamento crítico literário na América Latina. Ao recorrer à obra de Roberto Retamar, poeta, ensaísta e crítico literário cubano; Achugar (2006) afirma que "a simples e necessária verdade de que uma teoria da literatura é a teoria de uma literatura", ou seja, de fato, privilegia-se um único padrão estético produzido por um seleto grupo de autores, ignorando ou marginalizando outras obras, não por sua

qualidade estética como afirma Bloom, mas por serem produzidas por artistas do gênero feminino, negros, indígenas, orientais e não-europeus (ACHUGAR, 2006, p. 40).

O contexto sócio-cultural e econômico contemporâneo, assim como o crescimento e o destaque dos Estudos Culturais têm contribuído para a desconstrução dos conceitos da crítica literária concernentes à canonicidade. Assim, o valor da literatura tem sofrido interferências do processo de globalização, além das mudanças nas relações de poder nos campos político, econômico, social e cultural, pois a integração das comunidades, o estreitamento das relações entre culturas e os novos ajustes, as novas interações espaço-temporais acabaram por ampliar o conceito de arte e cultura.

A tendência contemporânea a dessacralização do cânone está estritamente relacionada ao avanço dos Estudos Culturais, que questiona as relações de poder e de alteridade na sociedade, por conseguinte nas Artes, e isso favorece a valorização de obras consideradas não-canônicas, permitindo sua coexistência com as classificadas como cânones, assim como a releitura de obras canônicas a partir de uma perspectiva sem condescendências ou superestimação acrítica.

Bloom (1994) nomeia essa atitude de questionar a posição do cânone como a "crítica do ressentimento", o que é compreensível, já que ele considera o movimento dos Estudos Culturais uma tentativa de desforra pela negligência em relação às obras não-canônicas. Contudo, essa tentativa de reparação pode ser considerada um meio de dissolver as barreiras que hierarquizam as obras, fazendo-as conviver sem descaracterizar a obra considerada tradicionalmente como canônica e reconhecendo o valor de textos produzidos fora dos padrões estéticos da cultura hegemônica.

Santiago (2004), ao tratar da relação entre literatura e cultura de massa, propõe critérios de valoração da obra, comentando que:

O importante está na capacidade que tem o livro de gerar espaços pósteros, diferençados cronologicamente, leituras-respostas-resgates, cada vez mais completas e complexas, que alicerçam o seu valor e o reconhecem como atual fora do seu tempo de produção. O atual fora da sua época não pode ser confundido com o atual na sua época, embora se complementem (SANTIAGO, 2004, p. 121).

Apesar de o autor dar ênfase apenas ao fator temporal, a capacidade de transitoriedade e aceitação em outras sociedades, em outras culturas, também deve ser considerada, o reconhecimento do valor da obra em outro lugar e tempo que não o de sua criação é o requisito que garante a perpetuação e a disseminação de uma obra. A esse respeito, Bloom (1994) declara:

A questão da mortalidade ou imortalidade das obras literárias. Onde se tornaram canônicas, elas sobreviveram a uma imensa luta nas relações sociais, mas essas relações muito pouco tem a ver com luta de classes. Os valores estéticos emanam da luta entre textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade (BLOOM, 1994, p. 44).

Bloom (1994) imputa as considerações teóricas e analíticas da Academia ao processo de formação dos cânones, ou seja, para ele, o estabelecimento do cânone é definido pelos literatos, pois os estudiosos e críticos observam apenas fatores estéticos e não as disparidades sociais que o contexto sociocultural em que a obra está inserida possa ter. Além disso, pode-se afirmar que os artistas também são responsáveis pela eleição do cânone, pois durante a produção da obra, os artistas sustentam precursores e sucessores ao recorrerem à anterioridade para criar e ao direcionarem aqueles que o sucederão na "luta entre textos".

Para Bloom (1994), a obra de William Shakespeare é considerada o centro estável do cânone literário ocidental por causa de sua superioridade lingüística, intelectual e criativa. Ele também defende a ideia de que a obra do bardo inglês foi um dos elementos geradores e fundamentais para o desenvolvimento das artes e de várias ciências, como: a Psicanálise, a Sociologia, a Psicologia, a Filosofia, a Literatura e o Teatro. Para ele não reconhecer a superioridade do cânone, relativizar os valores estéticos e não hierarquizar as obras literárias é destruir a Literatura e a História sócio-cultural da humanidade.

Conforme Bloom (1994), a obra shakespeariana combina originalidade, domínio de linguagem figurativa, beleza e habilidade cognitiva. E por isso, segundo esse autor, a obra de Shakespeare é universal. Mas, é preciso ressaltar que o universalismo literário é um conceito ocidental, que se caracteriza pela concepção hierárquica e centralizadora. De acordo com Rodrigues (2000), o universalismo seria uma estratégia do poder hegemônico para justificar e legitimar a exclusão da diferença, em nome de princípios supostamente gerais e racionais, que seriam aplicáveis a qualquer contexto sociocultural.

É a partir da reavaliação dos fatores que elegem o cânone, que obras antes consideradas modelares, como a de Shakespeare, puderam ser relidas sob uma perspectiva multicultural e contemporânea. Por outro lado, muitas outras obras tradicionalmente fora dos padrões de canonicidade agora podem também ser prestigiadas.

Em face dos Estudos Culturais, que se manifesta em prol da desconstrução da hierarquização cultural, o conceito de cânone literário não se sustenta. Nesse movimento de descentralização do cânone está envolvida a tentativa de torná-lo acessível, desmitificá-lo e suplementá-lo. É nesse sentido que a montagem do *Bando de Teatro Olodum* desloca o texto

shakespeariano *Sonho de uma noite de verão* da posição de cânone absoluto. Contudo, percebe-se que a idiossincrasia desse texto facilitou releituras que agregaram novos valores e ratificaram o alcance universal de tal obra.

3.3 A RECONSTRUÇÃO DO SUJEITO SHAKESPEARIANO

Segundo Anastácio (2008), as inúmeras releituras das obras de Shakespeare instauraram a tradição de restituição dos textos nas mais variadas linguagens: cinematográfica, plástica, dança e até animação. A ressignificação dos textos de William Shakespeare tem um caráter ambivalente: primeiro por atualizar e revigorar um texto do século XVI; e segundo por beneficiar-se do prestígio de uma obra considerada canônica para dar visibilidade e valorizar a releitura.

Para a ressignificação de uma obra, se faz necessária, primeiro, a sua interpretação, para que, posteriormente, esse material seja expresso sob outra perspectiva, ao ampliar as possibilidades interpretativas da mesma. Conforme Kott (2003), "Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver" (KOTT, 2003, p. 27). E essa postura perante uma obra remete ao processo de suplementação derridiana, que explica como a obra é reconstruída através de atos interpretativos e a ela são atribuídos signos que a transformam em um novo objeto.

Dessa forma, o processo de ressignificação permite a configuração de diferentes identidades e a multiplicação de possibilidades de identificação com os mais variados sistemas, em contextos variados. Assim, considera-se o conceito de identidade como resultante da instabilidade de combinações e mudanças das "paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade" (HALL, 2006, p. 9). Discute-se, então, a suplementação da obra shakespeariana a partir da necessidade de se facilitar a identificação do público afro-brasileiro com o texto do autor inglês.

Partindo do pressuposto de que a linguagem é um produto social e que também contribui na construção da identidade tanto coletiva quanto individual, é importante ressaltar que a identidade pode, concomitantemente, ser concebida como um discurso simplista que classifica os grupos sociais. Esse discurso metonímico que rotula características e produtos da ação humana, parte da atribuição de identidades, e a sociedade determinam graus de aceitabilidade e visibilidade a um determinado indivíduo ou objeto, conforme o contexto sócio-cultural a que pertence. Assim, na montagem de *Sonho de uma noite de verão*, esses antagonismos se aliam e se transformam mutuamente, pois um texto canônico da literatura

mundial é montado por um grupo teatral baiano conhecido e consagrado pela luta em prol da democratização cultural e dos interesses da população afro-descendente; desconstrói-se a estrutura hierárquica nos âmbitos artístico e cultural, montada no novo *status quo* social a qual a obra alvo se insere, instaurando outras formas de identificação com a audiência.

Dessa forma, certamente, o fator que mais contribuiu para que a montagem de *Sonho de uma noite de verão* pelo *Bando* fosse bem sucedida foi a identificação do público com a encenação, o reconhecimento com a estética da peça, o que fez com que se estabelecesse uma ligação entre o espectador negro baiano do século XXI e o texto inglês da Era Elizabetana.

A esse respeito, as reflexões sobre cultura e identidade discutidas amplamente por Eagleton (2005) em *Idéia de Cultura*, mostram a impossibilidade de se definir cultura, através de questionamentos e tentativas "debilitantemente amplas ou desconfortavelmente rígidas". Confrontando a 'alta cultura' e a cultura vista como identidade coletiva, o autor ainda afirma que "cultura não significa apenas uma identidade exclusivista, mas refere-se também àqueles que protestam coletivamente contra uma tal identidade" (EAGLETON, 2005, p. 69).

De certa forma, foi o que o *Bando de Teatro Olodum* fez. Um grupo de aproximadamente vinte atores negros, dirigido por um não-negro, legitimou a possibilidade de conciliar pontos de vista diferentes sobre a articulação da arte com a cultura e com a identidade étnico-cultural, através da representação de um texto fonte em língua inglesa. Assim, essa releitura contribuiu com o processo de desconstrução da imagem eurocêntrica, no momento em que o *Bando de Teatro Olodum* imprimiu sua marca ao texto, incitando reflexões a respeito da condição do negro na sociedade contemporânea.

Essa proposta de reafirmação da identidade negra através da releitura de uma obra tida como canônica é uma forma de contribuir para o rompimento de barreiras geográficas, temporais e culturais. O *Bando de Teatro Olodum* coloca essa proposta em prática quando aproxima o lirismo e os ritmos dos versos do texto shakespeariano aos ritmos populares afrobrasileiros; os festejos da noite de São Valentim ao carnaval; o elfo à personalidade travessa do saci; e a rigidez das vestimentas ricas em bordados do século XVI às cores e texturas de roupas que remetem à cultura de matriz africana. Essa compressão das dimensões cultural, espacial e temporal contribuiu para que o texto de Shakespeare fosse conhecido e valorizado por um público não necessariamente elitizado, mostrando, ao mesmo tempo, que uma obra shakespeariana pode tornar-se acessível sem necessariamente diminuir seu valor literário e artístico.

Essa decomposição da ideia de aura de um objeto tido como intangível foi promovida pela releitura de *Sonho de uma noite de verão*, demarcando a diluição de fronteiras entre

culturas. Deve-se ressaltar, também, o fato de que as releituras desse texto contribuíram para a sua sobrevivência, reafirmando-o e difundindo-o; ou seja, suas recriações permitiram que a obra fosse mantida "viva", independente de tempo, cultura e espaço. As releituras desse texto pelas mais diversas linguagens artísticas e culturas em diferentes momentos históricos corrobora e ilustra a concepção de Amorim (2005) acerca da tradução, pois conforme esse autor, o ato tradutório torna concreta a possibilidade de uma obra ou autor inscrever-se em outra cultura ou em outro período histórico-social.

Na tradução ou 'adaptação cultural' de Márcio Meireles, houve uma transformação estética, pois os suplementos do novo texto marcaram não apenas a época em que foi recriada a obra shakespeariana, mas também apresentaram um propósito político, social e ideológico. A montagem de *Sonho de uma noite de verão* pelo *Bando de Teatro Olodum* é, portanto, uma forma diferenciada de experimentar o texto de Shakespeare, que corrobora o fato de que o capital cultural é um bem construído socialmente, pois retira a capa da canonicidade dessa obra criada por um inglês no período elizabetano e a reconstrói a partir da estética afrobrasileira contemporânea. Essa apropriação de Shakespeare reflete uma preocupação sóciocultural contemporânea, mostrando que uma obra considerada canônica pode deixar de ser usada como instrumento de exclusão e passar a contribuir no processo de valorização sóciocultural de grupos desprestigiados socialmente.

Essa releitura de Shakespeare feita pelo *Bando de Teatro Olodum* serve como ilustração da seguinte assertiva de Frederic Jameson:

[...] a hermenêutica apropriada para classe social também precisa ser aplicada aqui, em uma situação na qual objetos, obras ou textos culturais estáveis devem ser reescritos como movimentos dialogicamente antagonísticos na luta entre grupos (o que muito particularmente inclui alcançar a consciência de grupo como um de seus objetivos), movimentos que tendem a expressar-se afetivamente na forma da aversão ou da inveja (JAMESON, 1999, p. 47).

A releitura de um texto, aparentemente muito distante com relação à história e cultura mostrou a proximidade e a constância do ser humano através dos tempos, pois um texto escrito há cinco séculos ainda consegue conquistar e comover um público, que pertence a outro contexto sociocultural. É importante destacar que a conciliação desses conceitos estéticos deve-se ao alcance de um alto nível de discernimento sobre a obra e sua suplementação, produto de estudos, pesquisas e discussões, que se tornaram aparentes apenas através do estudo genético do processo de construção do espetáculo, *Sonho de uma noite de verão*.

4 ANÁLISE DO PROCESSO DE TRADUÇÃO DE MÁRCIO MEIRELLES

O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não é capaz de sentir gosto, sua língua não pode conceber, nem seu coração relatar o que foi o meu sonho.

(SHAKESPEARE, Sonho de uma noite de verão. Quarto Ato. Cena I)

4.1 O PERCURSO DA CRIAÇÃO - DO TEXTO IMPRESSO AO PALCO

O processo de construção de uma peça de teatro parte, na maioria das vezes, do texto escrito. O texto dramático e a representação são dois dos elementos que compõem a linguagem teatral de forma interdependente e complementar. Pavis (2008) aborda essa relação, ao afirmar que:

Levar um texto para o palco é um dos partos mais difíceis: no exato momento em que o espectador estiver assistindo ao espetáculo, já será demasiado tarde para conhecer o trabalho preparatório do encenador¹³; o resultado já está ali: um pequeno ser sorridente ou amargurado, ou seja, um espetáculo mais ou menos bem sucedido, mais ou menos compreensível, no qual o texto nada mais é que um dos sistemas cênicos, contíguo aos atores, ao espaço, ao ritmo temporal (PAVIS, 2008, p. 21).

Assim, o espetáculo teatral é resultado de um processo de tradução intersemiótica, o que indicia sucessivas suplementações que partem da literatura dramática até a encenação. De modo que a contiguidade à qual o autor se refere é a apresentação de um sistema sígnico, considerando que o texto impresso passa a ser exposto a uma infinita gama de configurações, às quais pode ser submetido para chegar ao palco. O que se pode apresentar no palco são aproximações da obra fonte na qual a *performance* se baseia, pois o produto entregue ao público é apenas a concretização de uma das possibilidades interpretativas de um determinado texto ou ideia geradora. Este é influenciado, então, por diversas tomadas de decisão,

¹³ Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição (PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Maria Lucia Guinsberg et. al. (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 128).

desistências e disponibilidade de recursos humanos, técnicos e financeiros, que compõem o processo criativo do espetáculo em um determinado contexto sócio histórico e cultural.

Para a análise do processo criativo da releitura da obra de Shakespeare em questão, coletou-se o material que agora consta nesse dossiê: o texto *Sonho de uma noite de verão* traduzido por Barbara Heliodora (1991), 26 fotos do espetáculo produzidas por Marcio Lima (2006), 2 fotos dos ensaios produzidas por André Santana (2006), 13 fotos da produção do cenário (2006), 7 fotos dos croquis do figurino (2006), um vídeo do *making of* com duração de 13 minutos e 13 segundos produzido pela empresa Formiga Vídeo Produção e dirigido por João Caçapava (2007), 3 vídeos com entrevistas concedidas a pesquisadora Marieli de Jesus Pereira, entre dezembro de 2008 e agosto de 2009: o primeiro vídeo com duração de 1 hora e 02 minutos; o segundo de 39 minutos e 33 segundos; e o terceiro com 20 minutos e 48 segundos.

Através das entrevistas, descobriu-se que para iniciar o trabalho com o texto de Shakespeare o *Bando* decidiu formar um grupo de estudos, no qual eram discutidos textos com análises da peça e dos personagens; foram nove meses de estudos intensos, discussões e ensaios diários, etapa essa que pode ser considerada como uma continuidade da preparação iniciada em 1999 para a primeira montagem dessa peça.

Segundo Uzel (2003), na primeira versão desse espetáculo, os Ministérios da Cultura e do Trabalho financiaram um programa de capacitação de profissionais para a área de teatro: o Projeto *Cena Aberta*, no qual deveriam ser qualificadas cinquenta pessoas através de cursos, oficinas e palestras. Foi a partir desse projeto, que ocorreram as oficinas sobre Shakespeare e os encontros do Projeto *Fala Vila*, que teve como palestrantes: Amir Haddad, diretor e ator mineiro; Barbara Heliodora, crítica, ensaísta, professora e tradutora especialista na obra de William Shakespeare, nascida no Rio de Janeiro; Gianni Ratto, diretor, cenógrafo, iluminador, figurinista, escritor e ator italiano; Conceição Perroni, pesquisadora e musicista baiana; e Gerd Bornheim, filósofo, escritor e professor, nascido no Rio Grande do Sul.

Em 2006, ao aceitar a proposta de uma produtora alemã, o *Bando* resolveu remontar *Sonho de uma Noite de Verão*. Segundo Uzel (2003), grande parte das produções do *Bando* tem seu texto construído através de pesquisas de campo e improvisação, e esse foi um dos fatores que causou um problema na primeira montagem, superado na segunda: a dificuldade de alguns atores trabalharem com um texto já pronto. O que tornou o processo ainda mais difícil foi que, pelo fato do texto ser lírico, eles buscaram inserir rimas e, aqui e ali, precisavam obedecer aos ditames da métrica. Nesse caso, não se esperava que ocorressem

inserções improvisadas no texto, o que, na área teatral, são chamadas de "cacos"; ou seja, trata-se de pequenas interferências do ator durante o espetáculo.

Chica Carelli¹⁴ (2009), diretora assistente e produtora da montagem, declarou, em entrevista concedida durante o processo da coleta de material para esta pesquisa, que a diferença principal entre a referida versão de 2006 de *Sonho de uma noite de verão* e todos os outros espetáculos do *Bando* estava relacionada à estrutura do texto e à musicalidade dos versos; o ponto de desvio, no caso, é que a encenação das outras peças do *Bando* era feita com base nas características dos personagens criados pelo *Bando* em oficinas de improvisação e a encenação de *Sonho de uma noite de verão* foi realizada com base no texto escrito.

A esse respeito, Márcio Meirelles¹⁵, diretor do espetáculo, em entrevista realizada em dezembro de 2008, declarou que:

o processo muda somente porque o texto não é baseado na experiência cotidiana dos atores ou na expressão deles. [...] já tá pronto, já tá escrito e ao contrário a gente tem que ser rigoroso pra dizer cada palavra, não mudar nenhuma palavra porque alterando a palavra você altera o ritmo, inclusive algumas palavras que eu mudei, a gente tinha o cuidado de não alterar o ritmo, botar com o mesmo número de frases, com a mesma acentuação pra não mudar o ritmo do verso (MEIRELLES, 2008).

Contudo, ainda que o texto tivesse que ser recitado *ipsis litteris* conforme rezava o roteiro de produção, a memorização do mesmo acabou recorrendo, também, à improvisação para que o elenco pudesse apreender as suas respectivas falas. Inicialmente, na fase de 'leitura de mesa' e, depois, nos ensaios em que a leitura era combinada com movimentos corporais, o texto era dito de tal forma que o ator ou a atriz se sentisse mais confortável ao fazê-lo. Para isso, de saída, utilizavam as próprias palavras em substituição às do texto para demonstrar entendimento do que diziam. Com essa técnica, Márcio Meirelles acreditava que a compreensão do texto se tornaria mais fácil e, com o acréscimo da música, ao som do tambor, foi incorporado ritmo à enunciação, tornando-a mais palatável, acessível e crível.

Segundo Márcio Meirelles, para a construção dos personagens, os atores e atrizes se utilizaram do recurso de relacionar os personagens a pessoas e situações da vida real. Pois, apesar dos personagens da obra cômica de Shakespeare serem imaginários e alguns pertencentes a um mundo mágico, como fadas e elfos, todos tem base em características humanas reais. Quando o texto passou a ser mais significativo para os atores, pois já tinham

¹⁵ MEIRELLES, Márcio. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 20 Dezembro de. 2008.

_

¹⁴ CARELLI, Chica. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 5 Julho de 2009.

sido internalizados sentimentos e emoções percebidos no texto, a partir disso é que se trabalhou, mais intensamente, a memorização das palavras em si.

Ao serem entrevistados, os atores expressaram suas reflexões sobre o trabalho de construção do personagem e sua forma de lidar com um texto lírico. Confirmaram, então, que a dificuldade maior era dizer os versos de forma compreensível e acessível, sem deixar o texto soar monótono. Fábio Santana, que interpretava Demétrio, jovem apaixonado por Hermia, e executava percussão, referiu-se às dificuldades de apropriação do texto e de imprimir-lhe o estilo do *Bando*. Ele afirmou que, mesmo tendo sido um período longo e sofrido de preparação, os atores cresceram e amadureceram, a cada momento, ao longo do processo de montagem do espetáculo.

Assertivamente, o manejo do artista com a matéria-prima que, no caso dessa peça teatral é o texto dramático, constituiria um processo de aprendizagem e de exercício da criatividade para todo o grupo. A experiência proporcionaria ao artista a oportunidade de produzir formas de transpor ou adequar-se às limitações impostas pela matéria-prima. Assim, os recursos criativos, segundo Salles (2006), surgem:

como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra (SALLES, 2006, p. 84).

Infere-se, portanto, que o processo criativo é circunscrito pelas possibilidades disponibilizadas por sua matéria-prima e pela habilidade imaginativa de cada artista, sendo esses dois fatores determinantes no processo de produção artística.

Jorge Washington¹⁶, ator baiano no *Bando* desde sua fundação, intérprete de *Bottom*, o tecelão que, na tradução de Barbara Heliodora seria chamado de Bobina, explicou que, seguindo as orientações do diretor Márcio Meirelles, ele e os demais atores pertencentes ao núcleo de artesãos buscaram eliminar o tom burlesco que geralmente, era dado a esses personagens, em outras montagens, mas para essa versão optou-se por caracterizá-los como trabalhadores que, apesar de humildes, são amantes de teatro, para enfatizar um discurso que combate o preconceito sociocultural. Washington ainda acrescentou que, durante o processo de encenação, em reuniões diárias, durante nove meses, o texto tinha de ser explorado minuciosamente, discutido ponto por ponto. Era então comparado com outras traduções,

¹⁶ WASHINGTON, Jorge. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 5 Julho, 2009.

analisado a partir de críticas literárias, até que fossem capazes de perceber o quão próxima da vida real estava a obra de Shakespeare.

Através do contato com os autores, pode-se observar que a aura de cânone intocável que paira sobre Shakespeare foi outra barreira a ser transposta. Aquele ator ainda declarou que:

Apesar de ser aquele espetáculo encantador, aquele espetáculo lúdico, engraçado, reflexivo a gente conseguiu levar um pouco de tudo que a gente vem perseguindo nesses anos todos fazendo teatro [...] o *Bando* tem um princípio de falar de coisas que a gente acha que não tá certo, e aí a gente leva pro palco e no palco a gente propõe a reflexão. Shakespeare parece que cotidianamente não tem nada haver com racismo, com violência, com identidade, mas claro que tem, tá tudo ali (WASHINGTON, 2009).

A incitação à reflexão proposta pelo *Bando*, nesse espetáculo em particular, vem através da construção de imagens e de gestos, buscando-se dar relevo ao tom sociopolítico da peça. O que puderam, afinal, perceber foi que essa peça de Shakespeare e a proposta do *Bando* teriam mais elementos em comum do que se pensava como as passagens do texto que são suscetíveis de serem interpretadas como referências ao preconceito social, pode-se citar como exemplo o trecho em que Puck deprecia o grupo de artesãos, enfatizando uma suposta hierarquia social.

PUCK: Que fazem esses trapos barulhentos Tão próximos do leito da rainha? O que é isso? Uma peça? Eu vou ouvir E, se achar que é preciso, viro ator. (SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão*. 1991. Ato III. Cena I)¹⁷

Stevens e Mutran (1988), especialistas em literatura inglesa, assim explicam o processo criativo dos atores do período elizabetano, ao afirmarem:

Nada se cria do nada. Parece lógico supor, portanto, que esse novo *modus operandi* dos atores, esse "corpo" vivo que é a companhia tenha atraído a si diversas das "práticas culturais" pré-existentes e aquelas pessoas que já gravitavam ao redor do fazer espetáculo, assimilando-as e criando a nova realidade: espetáculos teatrais totais, com representação, música, cantos, dança, exibição de diversas habilidades, concentrando diversas competências cênicas. [...] No palco principal, além da ação propriamente dita, havia música, cenas de esgrima, de dança, de pantomima: o ator elisabetano precisava ser ainda mais versátil que o ator de nossas comédias musicais modernas (STEVENS; MUTRAN, 1988, p. 17).

_

¹⁷ Puck: What hempen home-spuns have we swaggering here, / So near the cradle of the Fairy Queen? / What a play toward? I'll be an auditor, / An actor too perhaps, if I see cause (SHAKESPEARE, A Midsummer Night's Dream, 1994. Act 3. Scene 1).

Essa assertiva, com poucas alterações, poderia também ser aplicada ao elenco do *Bando de Teatro Olodum*, já que em todas as suas montagens, eles utilizam a dança, a música, o canto e outras linguagens artísticas, agregando diversos elementos e ações socioculturais à obra. Para execução das atividades performáticas nas peças do *Bando*, particularmente em *Sonho de uma noite de verão*, são necessários, além de um bom condicionamento corporal por conta do grande esforço físico empregado na encenação, o conhecimento de várias linguagens artísticas. A título de ilustração, cabe mencionar o desempenho de alguns atores: Valdinéia Soriano que interpretava Titânia, Hipólita e a Fada, cantava e dançava; Telma Souza, que também representava uma das Fadas, tocava percussão e cavaquinho, havia trabalhado na cenografia e revelara que, além da dificuldade de memorizar e recitar o texto lírico, não era fácil atuar, cantar e dançar em sincronia com outros atores com quem dividia o papel, pois alguns personagens eram representados por trios de atores. *Oberon, Puck* e as Fadas, por exemplo, tinham que contracenar com outros três atores, simultaneamente.

O fato é que complicações e dificuldades estão presentes em qualquer processo de criação, e, segundo Daniel Ferrer, a gênese da obra é definida como "resultado de uma série de sacrifícios custosos, de compromisso, de reequilíbrio e de transações compensatórias". (FERRER, 2002, p. 216). Ademais, o trabalho coletivo do processo de criação teatral pode potencializar problemas por conta do entrecruzamento de artes diversas, de disciplinas diferentes, de contextos e sistemas de signos variados. Estes se completam no palco e precisam obedecer uma determinada sincronia para obter os efeitos dramáticos desejados pelo diretor e seu elenco.

Tendo o processo de entendimento do texto dramático pelo elenco como ponto de partida para a montagem do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, o estudo genético desse processo de suplementação flagrou o alto grau de complexidade instaurado pelas interações e diálogos entre linguagens artísticas diversas, ideias, conceitos, experiências e contextos socioculturais dos artistas e técnicos envolvidos na produção, como a imbricação da cenografia e do figurino na construção coreográfica do espetáculo.

4.2 OS BASTIDORES DA PRODUÇÃO DA PEÇA

As experiências artísticas e pessoais dos integrantes do *Bando* constituem um cabedal de informações e práticas, que é utilizado como referencial no processo de construção dos espetáculos do grupo. Em vinte anos de existência, foi formada uma espécie de rede móvel, constantemente nutrida por fluxos de informações que costumam direcionar os procedimentos e a estética dos espetáculos. Cada processo de criação do *Bando*, portanto, pode ser visto como um elo entre a anterioridade, o presente e o futuro.

De acordo com o diretor musical do Bando, há 15 anos, Jarbas Bittencourt, o processo de criação das músicas começou pela seleção das composições da primeira montagem dessa peça que permaneceriam na segunda. Contudo, a única música que continuou no repertório foi aquela criada como tema do personagem Oberon, o rei dos elfos; ainda assim, a música foi modificada, segundo ele, intensificando-se os sons percussivos para incutir mais força à composição. Nesse caso, a atualização de uma obra mostra que os sistemas sociais e históricos interferem de forma preponderante na produção artística. O desenvolvimento de um processo criativo entrecruza diversos sistemas históricos e também socioculturais que determinam as tendências estéticas e procedimentais da obra em construção. Um exemplo disso é o estabelecimento da tendência estética, que pode ser observada ao se examinar a sequência de trabalhos produzidos pelo Bando, mais especificamente, as duas versões de Sonho de uma noite de verão. O que ocorreu foi que alguns elementos e conceitos estéticos da versão construída em 1999 seriam recriados na versão montada em 2006, como ocorreu com o repertório musical. No entanto, é impossível detectar todos os sistemas que concorreram para a formação dessas composições musicais, devido aos diversos processos de suplementação que cada componente da obra foi submetido. Por outro lado, ao considerar a Tradução como um processo de suplementação, admite-se que não há uma solução satisfatória em seu processo, como mencionado por Derrida (2006). Portanto, uma interpretação dentro de um contexto sócio histórico marca apenas uma das infinitas possibilidades de recriação de uma obra.

Sob a perspectiva pós-estruturalista, a tradução expressa a relação íntima entre línguas e culturas; pode-se observar uma operação com essa fundamentação na "remarcação de afinidade" entre o comportamento dos elfos e dos sacis na montagem do *Bando*. No texto de Shakespeare, o elfo, personagem folclórico da cultura inglesa, é caracterizado como um ser mítico irrequieto e espirituoso, como mostra este excerto:

FADA

Será que eu me enganei completamente Ou estou vendo aquele saliente Que chamam Robin? Não é o canalha

Que espanta as moças e que o leite coalha, Mete-se no pilão e na moenda, Põe ranço na manteiga da fazenda,

Acaba com o fermento e com o levedo, Ri-se de quem se perde e sente medo? [...]

PUCK

Minha resposta é esta:

Sou eu que alegro as noites da floresta. [...] (SHAKESPEARE¹⁸, Sonho de uma noite de verão, 1991. Ato II. Cena I)¹⁹

O *Puck*, na montagem do *Bando*, remete à figura folclórica brasileira do Saci, "figura esperta e debochada que surge como a herança popular de elementos africanos e indígenas" (OLIVIERI-GODET, 2004, p. 111). Portanto, é possível afirmar que a "tradução torna presente sobre um modo somente antecipador, anunciador, quase profético, uma afinidade que não está jamais presente", mas foi construída através de atos interpretativos. (DERRIDA, 2006, p. 44)

Contextualizando, a alegria desse personagem, suas aparições são relacionadas ao carnaval baiano e, por isso, a música executada em suas cenas são alusões ao ritmo carnavalesco da Bahia, além disso, muitas cores fortes e vibrantes foram utilizadas no seu figurino, representando a vivacidade desses seres.

Foto 1



Pucks. Foto de Márcio Lima. Salvador, 2006. Imagem cedida gentilmente pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

_

¹⁸ Fairy: Either I mistake your shape and making quite,/ Or else you are that shrewd and knavish sprite / Call'd Robin Goodfellow. Are not you he, / That frights the maidens of the villagery, / Skim milk, and sometimes labour in quern, / And bootless make the breathless housewife churn, / And sometime make the drink to bear no barm, Mislead night-wanderers, laughing at their harm? [...] / Puck: Thou speak'st aright; / I am that merry wanderer of the night [...] (SHAKESPEARE, A Midsummer Night's Dream, 1994. Act 2. Scene 1).

¹⁹ Tradução de Barbara Heliodora (1991).

Na primeira versão, o elfo, que usava calças e também maquiagem preta, foi interpretado por Lázaro Ramos, Vinício de Oliveira e Franklin Albuquerque; já na segunda versão, *Puck* foi interpretado por Ridson Reis, Roquildes Junior e Dailton Silva, cabendo-lhes um figurino carnavalesco, que visualmente expressaria a ludicidade do personagem, usando bermudas coloridas e maquiagem dourada. Ou seja, o uso do mesmo conceito artístico, nas duas versões, é evidente. Contudo, evidencia-se, na segunda versão, um foco interpretativo diferente da versão de 1999.

As artes do espetáculo, como cinema e teatro, combinam constituintes textuais (roteiros, texto dramático, sinopses); constituintes dramatúrgicos e cênicos (montagem, jogo dos atores) e elementos de concepção plástica (esboços, esquemas, cenário, figurino), além de elementos técnicos como iluminação e acessórios cênicos (BIASI, 2002). Assim, diante desse entrelaçamento de obras, de variadas linguagens artísticas e das contribuições de atores, cenógrafos, músicos, dançarinos, dentre outros profissionais que constituem a produção de uma peça teatral, percebe-se a confluência de sistemas sígnicos complexos através das interações entre os indivíduos em contínua troca de experiências, saberes e sensibilidades, característica inerente às artes de produção coletiva.

Segundo Salles, "nas manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, como o cinema, teatro, dança e música há uma inter-relação de processos que gera uma rede criadora bastante densa" (SALLES, 2002, p. 189). A complexidade e a densidade dessas redes de criação tornam improváveis análises completas e definitivas dos sistemas envolvidos na produção da obra, o que, contudo, não impedem e nem invalidam o estudo dos fatos ocorridos durante o processo criativo da tradução de um texto teatral shakespeariana para o palco, como aquele que é alvo desta pesquisa.

Além disso, a criação coletiva é complexa por gerar uma grande diversidade de interações entre os envolvidos no processo. Isso pode ser constatado no processo de criação das músicas do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*, em que gestar uma ideia e aspirar à realização dela são ações conjuntas, que se desenvolvem na convivência do grupo. Por isso, os diálogos entre os atores cumprem a função de concatenar os anseios estéticos de cada artista envolvido no processo de construção da obra; são experimentos que transformam o projeto artístico através do acúmulo e da integração de saberes.

Jarbas Bittencourt declara que "a criação de música para teatro é muito próxima do fazer teatral e o fazer teatral é por excelência vivencial" (BITTENCOURT, 2009)²⁰. Para ele,

-

²⁰ BITTENCOURT, Jarbas. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 5 Julho, 2009.

os ensaios são fundamentais, pois são espaços nos quais os fios que constituem a complexa trama do espetáculo de teatro se entrelaçam; cada indivíduo participante do processo criativo socializa suas ideias, logo tem-se singularidades compartilhadas e coletivizadas.

As composições musicais do espetáculo shakespeariano visto sob a perspectiva da cultura baiana foram especialmente criadas para atender às necessidades conceituais e dramáticas da peça em questão. As músicas, as danças, os movimentos, a plasticidade e o texto se inter-relacionam através de um sincronismo rigorosamente organizado para o funcionamento do maquinismo teatral, transformando as diferentes linguagens artísticas envolvidas em um único sistema. Ele declara que:

Os elementos de composição pra quem faz música pra cena extrapolam os elementos de natureza restritamente musical [...], os elementos coreográficos, as necessidades do texto, as necessidades dos atores, já *faz* parte do meu repertório de elementos pra criar, não dá pra pensar só em música... nesse processo do "Sonho" eu compus a maioria das coisas na sala com eles, durante ensaios eu ia compondo in loco, como a gente trabalha junto há muito tempo, eu e Marcio, Zebrinha e Chica, as coisas iam tomando forma conjuntamente (BITTENCOURT, 2009)²¹.

Na releitura do *Bando*, as criações musicais são acopladas à encenação, à movimentação cênica e à dança, sistemas que definem e são definidos por outros sistemas constituintes do espetáculo, como a cenografia, por exemplo. A composição musical para o espetáculo deve aproximar-se da atmosfera da encenação do texto dramático e também das ideias que o diretor tem para atingir, com a maior precisão possível, o objetivo do espetáculo.

A dança e a movimentação cênica desse espetáculo interpretam fisicamente essas composições musicais, sendo a direção coreográfica de responsabilidade do dançarino e coreógrafo Zebrinha, que coordena a criação coreográfica com base em estudos a respeito da dança clássica, contemporânea, popular e da dança afro, o coreógrafo interpreta e incorpora os movimentos trazidos pelos atores, que contribuem com os elementos que fazem parte de sua experiência pessoal e artística. Há integrantes do *Bando* que são cantores e dançarinos de rap, reggae, samba dentre outros ritmos; essa diversidade de releituras rítmicas enriquece bastante o objeto de arte em questão. Essas ações interpretativas constituem uma rede complexa e dinâmica que caracterizam a produção da coreografia da peça de Shakespeare, resultado do diálogo entre o conhecimento prático em dança do elenco do *Bando* e a técnica e conhecimento acadêmico de Zebrinha. Já que os atores, na sua maioria, não tem formação

_

²¹ Idem 4.

específica em dança, cabe ao coreógrafo o domínio do conhecimento técnico e acadêmico sobre dança, pois ele é quem registra a permutação de ideias que ocorre no grupo e as molda conforme a proposta conceitual do espetáculo. Ciente de sua função, ele afirma que, no início do processo de qualquer criação coreográfica, ele nunca leva informações prontas para o grupo. Primeiro, observa e pesquisa o movimento natural e a história do corpo do elenco; só a partir disso, monta a sequência de movimentos, também considerando outros aspectos do espetáculo como a música, a proposta estética e o espaço cênico.

Apontada por grande parte do elenco como uma das grandes dificuldades da montagem, a construção da coreografia e da movimentação cênica é também um período angustiante para o artista-gestor do processo, não apenas para os artistas-executores. No entanto, para o artista que coordena tal processo coletivo, a incompletude da obra em construção é o que mais incomoda. Pois, mesmo sendo um fator que impulsiona, isso também frustra o artista que busca sempre a perfeição, nunca total e definitivamente alcançada. Essa insatisfação pelo inacabamento da obra é um problema enfrentado por qualquer artista e tal constatação pode ser ilustrada pela declaração do coreógrafo do *Bando*, que afirma:

Eu acho que nunca fica legal, no final, quando eu termino de fazer as coisas, a impressão é que poderia ser melhor e se tivesse tempo mudaria tudo, e isso é o sentimento que sempre tenho, sempre tive e acho que vou continuar tendo. Eu sou muito insatisfeito com o resultado dos meus trabalhos. Eu acho que satisfação é perfeição. Eu sempre considero que o que eu faço é um esboço, uma possibilidade e se tivesse tempo, eu mudaria tudo (ZEBRINHA, 2009).

Assim, infere-se que a busca forma perfeita "em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente" (SALLES, 2006, p. 20).

Contudo, a ilusão de plena satisfação com o produto final já não faz parte do processo de criação de Zebrinha. No lugar disso, há a conformidade e a consciência da necessidade de não se buscar a perfeição da obra, mas sim um "ponto final suportável", forma da obra que o artista considera apresentável. Sobre isso, Zebrinha explica:

De início, eu tenho a ideia talvez preconcebida, eu tenho a estética da história, eu tenho o desenho da história, a arquitetura coreográfica [...] eu faço isso muito rápido e a partir daí eu faço talvez como o artista plástico, eu vou preenchendo de cores. Daí é que vem a insatisfação, eu acho que a mescla de cores não ficou legal. Mas chega o momento que você tem que parar, se não fica um borrão (ZEBRINHA, 2009).

De acordo com Salles (2006, p. 26), esse processo de busca pelo "ponto final suportável" é uma forma de se interagir com a anterioridade e as tendências futuras, assim como com os contextos socioculturais, corroborando a ideia de organização sistêmica do processo criador. Essa relação com formas e conceitos de épocas diferentes pode ser observada na construção coreográfica desse espetáculo, como declara o coreógrafo: "[...] eu acredito muito na memória do corpo [...] o corpo dos dançarinos negros tem uma memória ancestral, e isso você pode ver em todos os espetáculos; é super evidente em *Sonho de uma noite verão*" (ZEBRINHA, 2009)²².

Assim como na construção do repertório musical, a criação coreográfica recorre à anterioridade, utilizando-a como material na construção da coreografia, mas também aponta para outras formas possíveis, já que a estética da dança afro se instaura como elemento recorrente nos espetáculos do *Bando*. Essa memória, a qual ele se refere, facilita a fluidez das associações estabelecidas no processo de criação, são elementos que direcionam as escolhas que determinam o formato físico e conceitual da obra.

Através da construção coreográfica do espetáculo, percebe-se que a dança interpreta, de maneira plástica e performática, o texto de Shakespeare, contribuindo no processo de suplementação do espetáculo que deselitiza a obra shakespeariana. Devolve-a, então, ao povo, já que o apelo popular é uma das características da obra de Shakespeare.

De acordo com Henderson (2007), o tom popular da dramaturgia shakespeariana pode ser concebido de duas formas: como um tributo à cultura e à sabedoria popular ou um sofisticado deslocamento de elementos dessa cultura. Essa postura ambivalente também é assumida pelo *Bando* e caracteriza, mais especificamente, o trabalho geralmente desenvolvido por Zebrinha. Este enfatiza o tom popularesco da peça, comparando a musicalidade, as situações fantásticas e a estrutura lírico-cômica do texto *Sonho de uma noite de verão* aos cordéis nordestinos. Ele sintetiza seu processo de interpretação do texto e sua reconstrução na linguagem da dança de forma bem humorada: "Eu peguei Shakespeare, *tirei ele* da Inglaterra, levei ele até a África, e depois trouxe ele pela periferia de Salvador, fiz ele dançar um pouquinho na África e depois visitar os terreiros, visitar a Fazenda Coutos, Paripe, Periperi [...]" (ZEBRINHA, 2009)²³.

_

²² ZEBRINHA. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 7 Agosto 2009.

²³ Idem 8.

É possível verificar que o processo de criação das coreografias sintetiza as relações intertextuais do processo tradutório, pois para o desenvolvimento do projeto artístico são selecionados pontos de semelhança conceitual ou estético, transformados e agregados à obra em construção.

É importante destacar que assim como as coreografias e a movimentação do elenco em cena foram influenciadas, em *Sonhos de uma noite de verão* pelas composições musicais, as coreografias, por sua vez, interferiram de maneira preponderante na criação do cenário, por conta da necessidade de preservar o espaço físico que os atores precisariam para a movimentação cênica.

Os dois principais conjuntos de efeitos cênicos desse espetáculo, a iluminação e o cenário foram desenvolvidos pela *Miniusina de criação*, grupo de arquitetos e artistas plásticos que desenvolve projetos de arte visual, inclusive cenários para espetáculos teatrais. A partir das indicações do encenador Marcio Meirelles, a *Miniusina de Criação* produziu uma atmosfera onírica, que provoca uma impressão de leveza e uma sensação de suspensão da realidade. Para isso, segundo a declaração do cenógrafo Igor Souza, foi utilizado um recurso de iluminação cênica construído através dos efeitos gerados pelos refletores com lentes tipo Fresnel, que emitem uma luz difusa e esfumaçada.

Segundo Igor Souza (2010), um dos componentes da *Miniusina de criação*, as maiores dificuldades foram a tentativa de inovar diante das inúmeras montagens feitas dessa peça e o ajuste do trabalho já desenvolvido pela *Miniusina de criação* ao trabalho desenvolvido pelo *Bando de Teatro Olodum*. Foi necessário interpretar e expressar plasticamente, no cenário, a estética do *Bando*, que é pautada na valorização e na afirmação da cultura de ascendência africana, a partir da estrutura técnica e artística da *Miniusina*, fundamentada em conceitos das áreas de Arquitetura, Cenografia, Artes Plásticas e Performáticas. Dentro desse contexto, para o cenário da floresta, que ocupa espaço privilegiado em *Sonhos de uma noite de verão*, priorizou-se a simplicidade para a construção de uma floresta encantada estilizada, que ambienta os sonhos que constam no enredo e povoam o palco.

Já em relação à cenografia no período elizabetano, este era praticamente inexistente, como afirmaram Stevens e Mutran (1988): "havia pouco cenário. Esse fato obrigava o autor a usar recursos para criá-lo na imaginação do público; o texto trazia, por isso, descrições muito realistas e vivas como a do recanto florido, onde Titânia costumava adormecer" (STEVENS; MUTRAN, 1988, p. 17). Na tentativa de fazer alusão ao teatro do período elizabetano e à cultura afro baiana, a materialização da criação do cenário partiu de pesquisas em terreiros de candomblés, templos religiosos onde os cultos de origem africana ocorrem. Sodré (1988)

esclarece que um terreiro é uma organização litúrgica através da qual foi trazido para o Brasil grande parte do patrimônio cultural africano. Nesses espaços sagrados, são celebrados rituais religiosos, tendo como área principal, o barracão, onde ficam dispostas inúmeras bandeirolas, que representam os deuses cultuados no terreiro, o que foi usado como imagem geradora na criação do cenário da peça shakespeariana em questão.

A utilização dos terreiros como fontes de pesquisa foi confirmada através dessa declaração de Igor Souza:

E a gente começou a pesquisar muito o que seria... como poderia fazer isso, começou a pegar algumas imagens dos barracões dos terreiros de candomblé, que você tem o teto forrado de bandeirola, e de alguma forma aquilo poderia ser uma copa de árvore e tal, começou a traçar algumas relações dessa, e a partir daí começou a desenhar também o que seria essa ambiência. A gente ficou indo e voltando muitas vezes pra limpar a cenografia mesmo (SOUZA, 2010)²⁴.

A ideia de desconstrução, proposta por Derrida (1973), que relativiza e desloca os conceitos, anteriormente considerados absolutos e definitivos, é a concepção que perpassa os atos tradutórios e constitui os processos de criação desse espetáculo, inclusive a produção do cenário que transforma a imagem de instituições emblemáticas, como o terreiro de candomblé no sistema religioso e *The Globe* no sistema cultural em signos que servem como referências dos sistemas que contribuíram para a construção de um espetáculo que media os aspectos culturais ingleses e brasileiros.

A pesquisa para a estrutura do cenário perpassou, portanto, desde a disposição arquitetônica do Teatro *The Globe*, do qual Shakespeare era um dos proprietários, até a configuração dos barracões de terreiros de candomblé. Como pode ser observado a seguir nos croquis e nas fotos de um terreiro e da réplica do teatro, que mostram as bandeirolas penduradas por todo o palco, e a disposição das estruturas feitas com fita, que remetem tanto a um bosque como às colunas do *The Globe*.

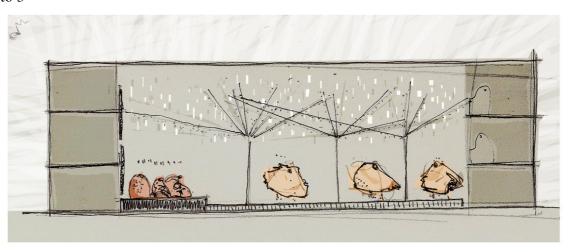
-

²⁴ SOUZA, Igor. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 14 Abril 2010.



Terreiro de Candomblé. Foto de Servas Bahia. Salvador, 2010. Fonte: http://servascongress.tumblr.com/page/2

Foto 3









Esboço do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Alice Santos. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe da *Miniusina de Criação*.

Depois de definida a estrutura básica do cenário, como pode ser observado nas fotos 4 e 5, inicialmente, surgiu a ideia de colocar espelhos na parede e utilizar material com superfície refletora pendurado pelo teto. Essas ideias foram descartadas, depois de reuniões com o *Bando*, tendo como impedimentos: o alto custo e a ausência de correlação com a proposta estética do espetáculo, que era fazer alusão à simplicidade, e à cultura popular afrodescendente.

Houve também o empecilho dos troncos fixos das árvores cenográficas, que impediam a livre movimentação dos atores, como também pode ser observado nas fotos 4 e 5.



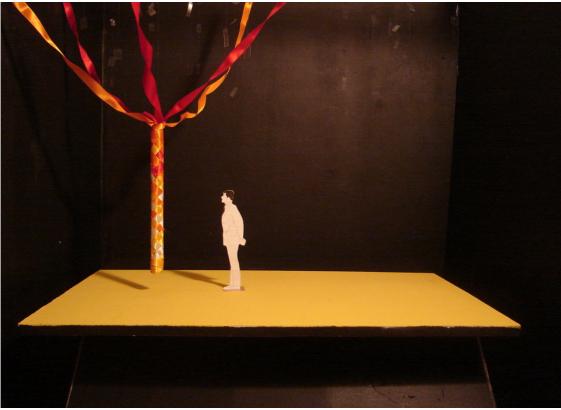


Esboço do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Igor Souza. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe da Miniusina de Criação.



Esboço do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Igor Souza. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe da Miniusina de Criação.

Assim, tendo como principal meta atender às necessidades do *Bando* para esse espetáculo, a preocupação era criar um cenário que fosse funcional e prático, pois o fator preponderante era a mobilidade dos atores. O projeto era o de colocar em cena árvores feitas de tecido, mas que não trouxesse problemas à movimentação do elenco; portanto, a questão passou a ser como fazer com que esse "tronco" não interferisse nas atividades e movimentação dos atores no palco. A imagem, a seguir, mostra a maquete da ideia inicial com a árvore cenográfica, já sem os espelhos, mas ainda com a ideia de se colocar folhas de material espelhadas e penduradas por todo o palco.



Maquete do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Alice Santos. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe da Miniusina de Criação.

Mas, a ocorrência de um acidente solucionou a questão. Marcos Nunes, integrante da *Miniusina de criação*, derrubou a maquete que se desmontou por completo. Quando remontada, a haste não foi encontrada, e então, o grupo de cenógrafos percebeu que não precisavam, de fato, dela: "sem a haste a gente fez com que a árvore dançasse também" (SOUZA, 2010)²⁵.

O que se pode perceber é que as dificuldades inerentes ao processo de criação conduzem o artista a tomar decisões, que acabam contribuindo para a definição conceitual, estética ou da forma da obra. Segundo Salles, há momentos, durante a produção artística, que o artista deve, "simplesmente, acolher o acaso" (SALLES, 2002, p. 196). E essa ocorrência fortuita que aconteceu com o *Bando*, esse "feliz acaso", que apontou para soluções de problemas na criação do cenário de forma inusitada, pode ser atribuída ao acaso, uma das leis do universo, segundo Santaella (2001). Isso porque o inesperado pode desempenhar um papel fundamental no processo de criação, como determinante da materialidade do projeto artístico. Santaella explica que:

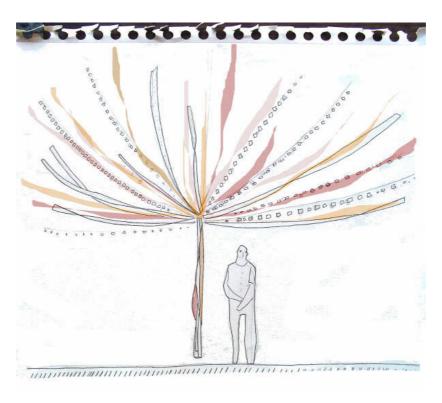
-

²⁵ Idem 7.

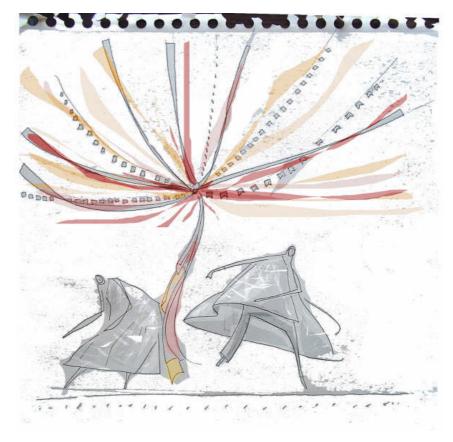
Para Peirce, o acaso é um evento ontológico real. [...] O acaso é responsável não só pela infinita variabilidade e heterogeneidade do universo, mas também pelo crescimento de sua complexidade. [...] Algo só pode crescer através do poder da espontaneidade que abre espaço para a variação criativa. Se não houvesse acaso, não haveria crescimento. Assim também, a transição do menos complexo ao mais complexo só pode ocorrer através do surgimento de novas opções. Essas opções são produtos do acaso. Portanto, onde houver frescor, espontaneidade, indeterminação, possibilidade em aberto, aí estará o acaso (SANTAELLA, 2005, p.121).

Assim, o acaso redireciona o artista e, no caso da montagem da peça de Shakespeare, que é alvo desta análise, a solução para o principal entrave na criação do cenário surgiu de um acidente, de um jogo de possibilidades. De modo que, a partir de um jogo de possibilidades, cerca de 180 fitas largas e coloridas, de tecido grosso e resistente, passaram a compor quatro árvores do bosque da peça shakespeariana; foram então dispostas de forma que não impedissem a circulação dos atores no palco. A concepção do cenário baseava-se no propósito de não se investir em "troncos" fixos, e o caimento das fitas amarradas em formato arbóreo configuraria um tronco flexível, que se transformaria em uma espécie de "serpentina" no festivo final do espetáculo. A construção gráfica da ideia de árvores flutuantes pode ser observada nas imagens a seguir:

Foto 7



Esboço do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Igor Souza. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe da *Miniusina de Criação*.



Esboço do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Igor Souza. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe da *Miniusina de Criação*.

Nota-se que a ideia da distribuição das folhas de material espelhado pelo teto foi substituída pela disposição de folhas de papel próximas à foto de William Shakespeare ao fundo do palco. Trata-se, pois de uma homenagem ao criador da peça e uma referência às suas obras através da estilização das bandeirolas do terreiro de candomblé; além disso, o arranjo cênico pode também ser interpretado como uma representação do respeito ao texto escrito, que serviu de fundamento para a montagem do espetáculo.







Imagens do cenário do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Foto de Alice Santos. Salvador, 2006. Imagens gentilmente cedidas pela equipe da *Miniusina de Criação*.

É importante ressaltar que a ideia de colocar a imagem de Shakespeare como parte do cenário foi uma resolução de Marcio Meirelles e, por esse motivo, tal detalhe não aparece na foto dos esboços iniciais, nem nos croquis do cenário.

Uma das exigências, também, de suma importância na confecção do cenário, foi a necessidade de criar algo compacto, que pudesse ser transportado com certa facilidade, já que se tinha a intenção de levar o espetáculo para a Europa e outros estados do Brasil. Mas tratava-se de uma meta praticamente impossível de ser alcançada, segundo Alice Santos, uma das cenógrafas da *Miniusina de Criação*. Além das restrições com relação ao peso, ao tamanho e ao pouco tempo que havia disponível para a produção do cenário criado e

executado em um mês, havia o problema de dispor de recursos financeiros limitados, considerando que foram gastos cerca de quinhentos reais para a produção do cenário. De acordo com Chica Carelli, já se instaurou como característica do *Bando* trabalhar sempre com recursos limitados, o que, na maioria das vezes, é superado pela criatividade.

No caso da produção do cenário comentado não foi diferente; tratando-se de um trabalho artesanal, no qual todos os tecidos que compunham as árvores foram cortados pelos próprios idealizadores do cenário, com a ajuda de alguns atores do *Bando*. Sobre essa fase de confecção do cenário, Alice Santos declara:

Executamos tudo e tiveram algumas pessoas do Bando que deram uma força, pena que a gente não tenha a imagem aqui, mas eram metros de tecido no chão e a gente cortando, a mão doendo daquela tesoura, muito tecido, foi tudo confeccionado, os bancos pintados pelo pessoal do Bando. O Bando tem muito isso, né?! Como eles são um grupo, eles participam bastante assim de todos os processos e isso foi muito legal (SANTOS, 2010)²⁶.

Seja qual for o recorte feito para a análise do processo de criação desse espetáculo, percebe-se que sua estrutura se configura como um sistema de rede. Assim, apesar do encenador ser a pessoa responsável pela harmonização e definição da linha que norteia a execução de todos os sistemas que compõem o espetáculo, ele não constrói a obra teatral sozinho. O fato é que Marcio Meirelles tem plena ciência de sua função, e a prova disso é sua disponibilidade para ouvir e acatar opiniões, ideias que possam tornar a peça mais próxima da idealização inicial do diretor. Igor Souza mostra-se surpreso ao perceber que o diretor respeita e reconhece seu trabalho quando declara:

Marcio Meirelles é uma figura que trabalha com teatro há muito anos, e era muito bacana ver ele escutar a gente. [...] a gente tava lá falando super inseguro, sem saber direito... Ah! Meu Deus, como é que a gente vai falar pra Márcio que tem muito mais experiência, inclusive cenográfica, que a gente. E aí um dia ele chegou super agoniado e falou assim: "Igor, a gente precisa pintar esses tambores porque tá terrível o palco." Aí eu fiquei pensando: Pô! Pintar os tambores? Aí fiquei parado olhando pra ver se precisava pintar e tal. Ai eu falei: "Marcio, eu acho que não precisa pintar, eu acho que precisa arrumar o palco. Precisa organizar o palco". [...] Fiquei com um pouco de vergonha [...] aí no outro dia quando a gente volta pro ensaio, o palco tava todo arrumadinho, tava ótimo, e ele nunca mais falou em pintar tambor, nunca mais falou nada (SOUZA, 2010)²⁷.

²⁷ SOUZA, Igor. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 14 Abril 2010.

-

²⁶ SANTOS, Alice. Declarações sobre o processo de criação de *Sonho de uma noite de verão*. Entrevista concedida a Marieli de Jesus Pereira, Salvador, 14 Abril 2010.

A *Miniusina de Criação*, durante a construção cenográfica, teve que lidar com outros elementos pré-existentes no espaço cênico, além da foto do bardo, a qual seria utilizada no espetáculo, como: os instrumentos musicais e o mobiliário do núcleo dos artesãos. A partir da ideia de Igor de organizar a disposição dos elementos cênicos no palco, Márcio e os músicos decidiram as posições dos instrumentos, que deveriam ser agrupados de acordo com sua sonoridade em locais que favorecessem a estética e a acústica do espetáculo. Assim, percebese que, de fato, os diálogos desenvolvidos durante os ensaios provocaram ações que interferiram de maneira preponderante na estrutura do espetáculo.

Observando como as redes das linguagens artísticas no processo criativo desse espetáculo foram se ampliando, ressalta-se ainda a relação com outros elementos visuais: a maquiagem e o figurino. Zuarte Júnior e Márcio Meirelles, responsáveis pela idealização desses dois itens, acompanharam a divisão em núcleos já indicada pelo texto, caracterizando-os de forma a demarcar visualmente cada um. Há três grupos que se inter-relacionam na trama: um formado por personagens que fazem alusão à mitologia grega, representados pelos nobres; outro é composto pela classe trabalhadora, representado pelos artesãos; e outro é o mundo mágico, representado por personagens míticos, os elfos e as fadas.

Com relação ao figurino de teatro no período elizabetano, o guarda-roupa era rico, mas não correspondia ao vestuário da época em que se desenrolava a ação, "[...] a familiaridade do vestuário conferia realidade ao espetáculo" (STEVENS; MUTRAN, 1988, p. 17). Assim, pensando em aproximar do público alvo essa nova versão de *Sonho de uma noite de verão* montada pelo *Bando* em 2006, foram considerados aspectos referentes à cultura local.

Um aspecto interessante é comentar a escolha dos nomes dos personagens feita por Shakespeare. O uso de nomes da mitologia grega e da história do império romano em alguns personagens da narrativa delineia perfis psicológicos e sociais a partir das histórias presentes na peça como enredos secundários, usados na encenação como forma de demarcar os núcleos na trama.

Os únicos personagens do núcleo dos nobres que não têm seus nomes retirados da mitologia grega são: Demétrio, filósofo alexandrino do século I a. C.; e Filóstrato, um escritor e filósofo sofista de Atenas no Império Romano. Demétrio que, inicialmente, na obra shakespeariana, é apaixonado por Hermia, mas acaba se apaixonando por Helena, e Filóstrato como mestre de festividades, de fato, são coadjuvantes também, provavelmente, por isso não receberam nomes que remetessem a personalidades com prestígio social.

Egeu que, na comédia de Shakespeare, é pai de Hermia, jovem disputada por Lisandro e Demétrio. Na mitologia grega, conforme Bulfinch (2002), é o rei de Atenas e pai de Teseu;

por sua vez, Teseu é o grande herói ateniense que matou o Minotauro, figura mitológica com cabeça de touro e corpo de homem. Ao voltar da batalha com o Minotauro, ele se esquece de trocar as velas negras pelas brancas, que seria o sinal para seu pai saber que ele estava bem, e por isso, seu pai pensa que ele morreu e se joga no mar, que passou a ser chamado de Mar Egeu. O Teseu shakespeariano, que é duque de Atenas, título conferido ao comandante militar de tropas romanas instaladas nas províncias durante a Antiguidade; não é filho de Egeu, mas há indícios de que ele seja o mesmo herói da mitologia, como o fato de ter conseguido derrotar o Minotauro em Tebas. Há, inclusive, uma passagem no texto em que ele menciona essa vitória.

TESEU (Lendo): "Balada do Centauro, a ser cantada, Com harpa, pelo eunuco ateniense"?

Nem pensar; já contei à minha amada Essa aventura de meu primo Hércules. "O Desvario das Bacantes Bêbadas, Quando matam Orfeu em sua fúria"? É tragédia já velha e apresentada Quando voltei de Tebas, vencedor (SHAKESPEARE. Sonho de uma noite de verão. Ato V, Cena I). 28

Segundo Graves (2008), na mitologia grega, Hipólita é a rainha das amazonas, grupo de mulheres guerreiras, descendentes de Áries, deus da guerra. A Hipólita shakesperiana assemelha-se à mitológica por ser resoluta e crítica. Contudo, suas histórias não são coincidentes, pois na mitologia, Teseu e Hipólita se casam, mas separam-se, em seguida. Já o enredo da comédia de Shakespeare ocorre durante os preparativos para o casamento deles.

Na mitologia grega, Hermia é rainha das ninfas, espíritos da natureza responsáveis pela felicidade; assim, a alegria e a firmeza dessa figura mitológica são mantidas na história shakespeariana.

HÉRMIA: Senhor, que assim eu cresça, viva e morra, Antes que eu ceda a minha virgindade

À opressão de um amo indesejado,

Que minh' alma não quer por soberano (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*, 1991. Ato I. Cena I).²⁹

Quanto a Helena mitológica, ela é filha de Zeus e Leda, pertencendo, na peça, à classe privilegiada dos nobres. Lisandro e Demétrio também fazem parte do núcleo dos nobres, mas

²⁹ Hermia: So will I grow, so live, so die my Lord, / Ere I will yield my virgin patent up / Unto his lordship, whose unwished yoke, / My soul consents not to give sovereignty (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream, 1994. Act 1. Scene 1).

²⁸ The battle with the Centaurs, to be sung / By an Athenian eunuch, to the harp. / We'11 none of that. That have I told my Love In glory of my kinsman Hercules. / The riot of the tipsy Bacchanals, / Tearing the Thracian singer, in their rage. / That is an old device, and it was play'd / When I from Thebes came last a conqueror (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream, 1994. Act V. Scene I).

na mitologia grega, Lisandro é um general espartano, comandante da frota que derrota os atenienses, enquanto que Demétrio é um filósofo.

A releitura de histórias da mitologia grega para a criação do enredo feita por Shakespeare, e posteriormente, o uso dessas releituras para produzir outra obra, comprova a assertiva derridiana de que o processo de suplementação é uma operação infinita, no qual não se pode determinar o início e nem o final, pois é impossível de se completar, totalizar ou saturar as possibilidades de recriação de uma obra (DERRIDA, 2006).

Para a construção dos personagens que integram o núcleo dos nobres, na versão do *Bando*, é feita uma associação com a classe média alta da sociedade brasileira contemporânea, pois é o grupo social que apresenta as características similares à nobreza ateniense, como o prestígio e a posse de recursos financeiros. Essa correlação ajudou o elenco a construir os personagens e direcionou o encenador na criação do conceito estético do figurino do núcleo dos nobres.

Sob a perspectiva da abordagem da Tradução pós-estruturalista, que leva em consideração o lugar, a função e o valor que uma cultura atribui a uma obra, percebe-se que esses processos associativos entre as características da classe nobre ateniense e as da classe financeiramente abastada de Salvador, que o elenco do *Bando* e o encenador do espetáculo realizaram para a construção dos personagens, ocorrem através de processos interpretativos, e de reconhecimento de características em comum entre as culturas, a partir das quais são criados suplementos que transformaram a obra em outro objeto de arte pertencente à cultura de chegada.

Constata-se, assim, que através da trajetória artística construída durante os 20 anos de atividades do *Bando*, que todas as suas montagens apresentam elementos de matriz africana. Esta é a marca e a base a partir da qual são construídos os espetáculos, o que permite identificar que há uma ideologia política forte, que sustenta o grupo. É dessa forma que a comédia de Shakespeare acaba por ser suplementada por elementos que valorizam a cultura afro-brasileira na contemporaneidade, assumindo esta um cunho político sólido a favor da democratização cultural e da valorização de múltiplos sistemas sociais e políticos não privilegiados, preferencialmente, pela cultura hegemônica.

4.3 OS ELEMENTOS DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA ENCENAÇÃO

Sem dúvida, a marca dessa releitura de *Sonho de uma noite de verão* pelo *Bando de Teatro Olodum* é uma reconstrução imagética e musical, na qual todos os elementos utilizados são baseados em aspectos da cultura africana e afro-brasileira, justamente, com o intuito de colaborar com a valorização e a afirmação identitária dos afro-descendentes brasileiros. Dáse, então, destaque e valor positivo à imagem do negro.

Pode-se perceber isso, em especial, nas diversas linguagens artísticas que constituem o espetáculo teatral, como a movimentação cênica e as coreografias que acompanham os ritmos populares da cultura baiana³⁰, 'arrocha' e 'axé', bem como outros gêneros musicais oriundos da cultura negra, como o rap. Esses ritmos foram inseridos em momentos distintos da peça, cadenciando as falas rimadas, ou marcando as mudanças de cena. A música da peça, integrada na expressão dramática, aumenta a identificação da audiência com o espetáculo, pois gera uma sensação de familiaridade e informalidade, que retira o véu de inatingibilidade e sacralidade da obra canônica de Shakespeare.

Na montagem do *Bando*, essa sacralidade atribuída à obra shakespeariana contrasta com a proposta estética do espetáculo de suplementar o texto, aproximando o bardo dos sistemas sociocultural e religioso afro-brasileiros.

A obra de Shakespeare nasce como popular e é canonizada no século XVIII. No século XXI, o *Bando* promove esse reencontro com o público não-elitizado, destacando características que fazem alusão à cultura popular, como o núcleo dos artesãos, que foi suplementado e transformado, no intuito de intensificar o processo de identificação do público com relação à obra. Entende-se aqui como cultura popular, o conjunto de "técnicas domésticas de trabalho, práticas de cura, habilidades artesanais, literatura oral, folguedos tradicionais, crenças, músicas e muitas outras vivências" (VANNUCCHI, 2006, p. 97).

O núcleo dos artesãos é composto por Quina (*Quince*), o carpinteiro, que representa o Prólogo no Interlúdio da peça "A mui lamentável história de Píramo e Tisbe", que os artesãos apresentam para o Duque de Atenas; Bobina (*Bottom*), o tecelão, atua como Píramo; Sanfona (*Flute*), o remendão de foles, interpreta Tisbe; Justinho (*Snug*), o marceneiro que atua como Leão; Bicudo (*Snout*), o funileiro que interpreta Parede; e Fominha (*Starveling*), o alfaiate que

_

³⁰ O "arrocha" tem origem na "seresta", é um ritmo romântico que denota sensualidade, tendo o teclado como o instrumento principal; o "axé" é um gênero musical que surgiu na Bahia na década de 1980 e funde diversos ritmos do Nordeste brasileiro, como Frevo, Forró, Maracatu e Reggae; o "rap" é um ritmo jamaicano surgido na década de 1960 com melodias simples, batidas aceleradas e bem marcadas (SANSONE, 2003).

interpreta Luar no Interlúdio. Esse grupo, na encenação do *Bando*, apresenta, através do figurino, em momentos diferentes do espetáculo, duas imagens contrastantes: uma tem como marca a referência às vestimentas populares contemporâneas, com o uso do xadrez e estampas de cores neutras, discretas, em tons terrosos que variam do marrom ao bege, o que pode ser a representação da pouca visibilidade e prestígio social atribuídas à classe trabalhadora.

Foto 10



Artesãos. Foto de Márcio Lima. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela equipe de produção do Bando de Teatro Olodum.

A outra imagem tem como marca muito brilho e muitas cores. Zuarte Júnior foi convidado por Márcio Meirelles, especialmente, para criar as vestimentas para esse núcleo, mais especificamente, para a cena em que eles apresentam uma peça para os nobres. Segundo Zuarte Júnior, esse convite se deve à sua trajetória profissional, sempre voltada à pesquisa do uso de materiais naturais, como fibras, metais e madeira aplicados às artes plásticas.

Esse figurino remete à congada, festa popular de origem africana que inclui dança, música e dramatizações realizadas durante uma procissão, que representa a coroação do "rei" do Congo. Essa manifestação popular ocorre em diversos estados brasileiros, como Bahia, Santa Catarina, Minas Gerais e São Paulo, geralmente, nos meses de maio e outubro. As roupas utilizadas na congada são multicoloridas e brilhantes, produzidas com tecidos acetinados, espelhos e materiais reluzentes, como papel laminado ou folha de alumínio (SOUZA, 2002).



Artesãos apresentando "A mui lamentável história de Píramo e Tisbe". Foto de Márcio Lima. Salvador, 2006. Imagem gentilmente cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

No último ato da peça *Sonho de uma noite de verão*, o grupo de artesãos usa um figurino extremamente colorido, é o momento em que os trabalhadores tornam-se o centro da encenação, dando um desfecho alegre e divertido ao espetáculo.

Em entrevista, Zuarte Júnior explica que o figurino foi basicamente construído a partir dos conceitos estéticos de manifestações da cultura popular, como: congadas e romarias. Como o figurino do Luar, representado pelo ator Cell Dantas, que faz alusão à imagem do santo católico São Jorge. Interessante observar que esse personagem, foi especialmente inspirado na imagem de São Jorge, um dos santos do catolicismo que, no Brasil, é associado à lua por influência do candomblé, que sincretizou a representação desse santo católico, chamado de Oxóssi em Yorubá (AUGRAS, 2005). Em entrevista, Zuarte Júnior descreveu a confecção dessa vestimenta:

Esse trabalho de *Sonho de uma noite de verão* é muito galgado na questão do popular mesmo, né?! Tudo com um colorido muito grande, tem uma riqueza de texturas, me lembro que tem a roupa do São Jorge mesmo então ela foi tricotada com um material que é muito especial, que é sacos de café, na verdade, então tem uma coisa que é um dourado e foi feito por uma grande pessoa do teatro aqui da Bahia, que foi a Zoila, quem teceu a armadura, quem teceu parte dessa roupa que é muito bonita e tem uma resposta cênica que é muito grande, muito forte (ZUARTE JÚNIOR, 2010).

Trabalho caracterizado pela mistura de materiais na montagem da peça, Zuarte Júnior prima pela riqueza de cores e texturas, na maioria das vezes, de forma inusitada como o uso de toalhas de banho, sacos de açúcar, sacos de café, fitas e pedrarias para comporem partes do figurino. Segundo Zuarte Júnior, a tessitura dessa peça do vestuário foi bastante trabalhosa devido à decisão de se utilizar cada fio de um saco de café para fazer tricô, e essa foi a única peça do figurino produzida com tal técnica, que se pode observar, a seguir:

Foto 12



Croqui do figurino do Luar do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Salvador, 2006. Gentilmente cedido pela equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

Já para a criação da vestimenta do personagem Quina, que interpreta o Prólogo no Interlúdio da peça, representado pelo ator Inácio D'Eus. Pode-se conferir uma alusão, que é feita, na peça afro-baiana, à importância dos rituais religiosos quando o personagem exibe uma igreja ao topo da cabeça. Trata-se de uma alegoria do espírito religioso dos folguedos.

Assim como a vestimenta do Prólogo, personagem que introduz a peça, o figurino de Tisbe, do Muro e a do Leão foram confeccionadas com toalhas e fitas coloridas, fazendo referência às roupas usadas no maracatu, manifestação cultural pernambucana de matriz

africana, na qual as roupas são confeccionadas com muitas fitas coloridas e pedrarias, e que começou como uma festa de coroação instituída pelos donos do engenho como forma de controlar os negros escravizados, pois os reis e as rainhas tornavam-se protegidos pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito (BRANDÃO, 2006).

No figurino do personagem Muro, inclusive, foram sendo acrescentadas mais e mais fitas coloridas por conta de sua intensa movimentação no palco; percebeu-se, então, a necessidade de ornar a vestimenta para dar mais movimento e destacá-la perante o público. Como pode ser observado nas imagens a seguir, alguns croquis ilustrando as roupas comentadas e mostrando a ideia central para a construção do figurino dos artesãos, que é a menção aos trajes do maracatu, contudo, enfatizando o uso de fitas coloridas, comum a todos os personagens desse núcleo com exceção do Luar.

Foto 13



Maracatu rural. Foto de Luiz Sombra. Nazaré da Mata, Pernambuco, 2008. Fonte: http://261studio.com/galeria/luiz/NAZ1/Maracatu+Rural+_54_.JPG.html



Croqui do figurino do Prólogo do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Salvador, 2006. Gentilmente cedido pela equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

As manifestações culturais populares como a congada e o maracatu já surgem como eventos de constituição heterogênea, pois apesar de serem fundamentadas na cultura africana, sofreram influências da cultura indígena e européia (BRANDÃO, 2006). Corroborando o fato de que qualquer construção artística é híbrida, pois os sistemas envolvidos no surgimento de quaisquer elementos são de naturezas diversas, sócio-histórico, cultural, intelectual, dentre outros.



Croqui figurino de Tisbe do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Salvador, 2006. Gentilmente cedido pela equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

Foto 16



Croqui figurino do Muro do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Salvador, 2006. Gentilmente cedido pela equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.



Croqui figurino do Leão do espetáculo *Sonho de uma noite de verão*. Salvador, 2006. Gentilmente cedido pela equipe de Produção do Bando de Teatro Olodum.

Assim como em todas as outras linguagens artísticas envolvidas no processo de criação do espetáculo, também o figurino vai sendo decidido em conjunto pelo grupo. Zuarte Júnior declara que consulta o elenco para definir a confecção de cada vestimenta, ou ainda para fazer ajustes e modificações, a depender de experimentos realizados nos ensaios ou de ideias colhidas dos próprios atores. O fato é que do projeto até o formato da peça a ser entregue ao público, ocorre toda a sorte de atividades e soluções imprevisíveis.

A imprevisibilidade, que marca esse projeto poético, vai contra um tipo de proposta pré-estabelecida, mais fixa e inflexível. São conjeturas, que vão se concretizando, ou não, enfim, é a energia do lúdico motivando a criação, que vai se configurando, pouco a pouco. A esse respeito, Clésia Nogueira, percussionista e atriz que representou Fada Mostarda em *Sonho de uma noite de verão*, durante uma entrevista, revela seu encantamento ao descobrir o texto daquela obra de Shakespeare durante a sua construção cênica. É como um jogo que se joga sem regras fechadas, pois "se estas existem, são estipuladas pelo artista. Jogar é sempre estar na aventura com palavras, formas, cores, movimentos" (SALLES, 2002, p. 196).

O figurino e a maquiagem são simultaneamente, segundo Pavis (2008, p. 64), "significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)". Esses signos visuais teatrais, diretamente ligados ao ator, ainda serviram para suplementar o texto shakespeariano, trazendo marcas mais evidentes de uma encenação com uma proposta de denúncia social, interpretando a obra de Shakespeare a partir da ótica baiana.

Assim, no espetáculo, o grupo formado pelos nobres, o grupo de trabalhadores e o grupo de fadas e elfos são caracterizados por estilos diferentes de vestimentas e maquiagem que fazem, em suas cores, referência ao candomblé, religião afro-brasileira que cultua os orixás que são a personificação das forças da natureza. É o "culto às forças cósmicas que regem o universo" (LUZ, 2000, p. 50).

Na cosmologia do candomblé, de acordo com Carmo (2006), as cores são energias que irradiam força e podem influenciar, de forma positiva ou negativa, a vida das pessoas.

A maquiagem dos personagens na encenação do texto shakespeariano teve seu conceito estabelecido por Márcio Meirelles, e também tem simbologias diferentes, a depender do núcleo. Nos nobres, a maquiagem procurou-se enfatizar o olhar dos personagens, assim valorizando as emoções de cada um deles; nos trabalhadores, primou-se pela verossimilhança, com uma maquiagem que mimetizasse a aparência de pessoas comuns em situações corriqueiras, assim contrastando com os seres míticos. Já os seres míticos têm uma maquiagem forte, com o uso do vermelho e do dourado na área dos olhos e da testa para realçar as emoções dos personagens ao dar-lhes, especialmente, um destaque aos olhos. Destaca-se, sobretudo, a cabeça como parte do corpo merecedora de deferência, pois, no candomblé, segundo Carmo (2006), esta poderia estar associada diretamente ao orixá regente do indivíduo, sendo considerada como responsável pela consciência, pelos sentidos e pela inteligência. Na religião afro-descendente, o dourado denota sabedoria e o vermelho é a cor da realeza, da autoridade e do poder.

Segundo Vogel *et. al.* (2007), no candomblé, a cor branca pode simbolizar a união dos sexos feminino e masculino, enquanto o marrom é a cor da integração, pois representa as folhas do outono que são a união das energias vitais do sol e da terra. Na encenação do *Bando*, essas cores também apareceram: os nobres, Teseu, Hipólita, Egeu, Hermia, Lisandro, Demétrio e Helena têm como elemento unificador trajes em cores branca e marrom, que podem caracterizar o remetimento ao embate entre os pólos que envolvem o amor verdadeiro, a fascinação, a ilusão e a desilusão amorosa (VOGEL *et. al.*, 2007).



Jovens: Lisandro, Helena e Hérmia (Leno Sacramento, Jamile Alves e Elane Nascimento).

Foto de Márcio Lima. Salvador, 2006.

Imagem gentilmente cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

A partir da análise dos perfis dos personagens, procurou-se montar um paralelo entre as características das figuras shakespearianas e dos arquétipos do candomblé. Oberon, segundo o folclore irlandês, é o rei dos elfos, da escuridão e do amor fatal. No espetáculo, o ser mítico masculino Oberon, expressa seu poder na expressão corporal, na forma triplicada e através de seu figurino em tons fortes, tendo como cor predominante o marrom, que remete a Xangô, rei absoluto no candomblé, que tende para a paz ou para a guerra sem maniqueísmos. Segundo Tavares (2008):

Xangô é "símbolo da vida, de erotismo e sensualidade, no seu melhor sentindo, presidindo, inclusive, o amor, e, odiando, acima de tudo, a morte. [...] Xangô é o fogo da vida e por extensão o fogo da justiça, do equilíbrio, da resolução da polaridade" (TAVARES, 2008, p. 50-51).

Essas características podem ser observadas no texto shakespeariano quando Oberon soluciona a confusão gerada por Puck; são pontos de identificação que permitem a aproximação do personagem shakespeariano ao arquétipo da religião afro-brasileira, Xangô.

Em busca do equilíbrio e da resolução de um engano, Oberon ordena a Puck: [...] Só então espreme esta erva nos olhos de Lisandro, para que neles pingue o sumo de poderosas qualidades, para deles erradicar todo e qualquer erro com sua força milagrosa [...] (SHAKESPEARE. *Sonho de uma noite de verão*. Ato III. Cena II)³¹.

Foto 19



Oberon. Salvador. 2006. Foto de Márcio Lima. Imagem gentilmente cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

Os seres míticos, como Fadas, Pucks e Oberons triplicados trazem maior dinamismo à montagem, além de conferir à cena a sensação de onirismo. Contudo, é importante ressaltar que essa ideia de Marcio Meirelles de triplicar o efeito dos personagens baseia-se na numerologia umbandista, sincretismo religioso influenciado pelo candomblé; de acordo com essa numerologia, três simboliza o poder da unidade entre corpo, mente e espírito.

Os atores Clésia Nogueira, uma das Fadas, Ridson Reis, que é um dos Pucks, e Robson Mauro, o terceiro intérprete de Oberon explicam a tripartição do personagem também como uma forma de melhor expressar a força e a magia de cada uma dessas figuras.

Titânia e as Fadas representam a energia feminina, remetendo o figurino desses personagens a Iansã, orixá que, segundo Theodoro (2010), "é ligada ao elemento ar e de

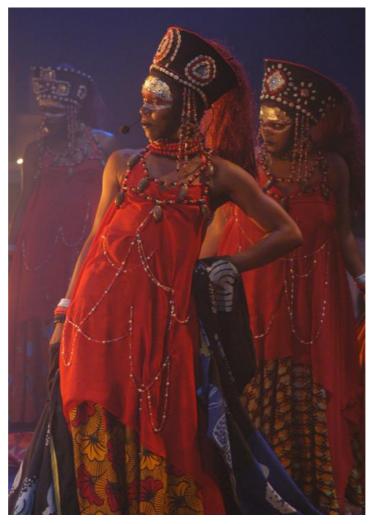
To take from thence all error with his might [...] (SHAKESPEARE. A Midsummer Night's Dream. Act III. Scene II).

³¹ [...] Then crush this herb into Lysander's eye;

Whose liquor hath this virtuous property,

princípio feminino. É também associada ao ar em movimento, ao vento." (THEODORO, 2010, p. 104). Os mantos utilizados no figurino são feitos com um tecido que produzem o efeito visual que alude à sinuosidade do fogo, e à fluidez do ar; as cores predominantes são o vermelho e o marrom, que são as cores atribuídas a essa orixá. As pedrarias e as sementes, que enfeitam os vestidos e os adereços representam a imagem da terra rica e fecunda como a própria mulher; são também referências aos "elementais" que, no candomblé, constituiriam espíritos que atuam no campo vibratório de cada orixá que, nesse caso, são ligados ao elemento terra (MOSSO, 1997).

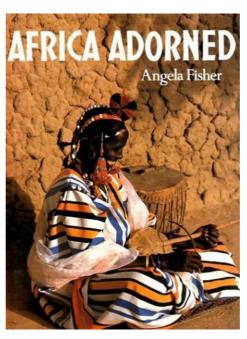
Foto 20



Titânia e as Fadas. Foto de Márcio Lima. Salvador, 2006 Imagem gentilmente cedida pela Equipe de Produção do *Bando de Teatro Olodum*.

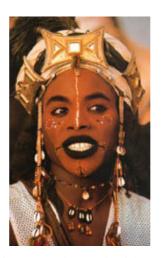
Márcio Meirelles declarou em entrevista que desenvolveu um trabalho de pesquisa sobre as vestimentas e os adereços utilizados nas diferentes nações constituintes do continente africano, o livro que lhe serviu como fundamento básico foi *Africa adorned*, de Angela Fisher (2000), documento que descreve, através de fotografias, a importância e o significado das jóias, dos adornos e das pinturas corporais dos diferentes povos africanos. Esse livro foi utilizado como gerador da concepção estética do figurino e da maquiagem do núcleo mítico da trama, como pode ser observado nas imagens a seguir.

Foto 21



Capa do livro. Fonte: http://www.amazon.com/Africa-Adorned-Angela-Fisher/dp/0810918234

Foto 22



Nigeriana. Foto de Angela Fisher, 2000.

Fonte: http://www.amazon.com/Africa-Adorned-Angela-Fisher/dp/0810918234

Assim, a inserção de elementos culturais afro-brasileiros contemporâneos em uma peça inglesa do século XVI deu ao texto de partida marcas de múltiplos sistemas brasileiros, marcado pelo sincretismo religioso, bem como por diversos elementos de origem africana, como ritmos musicais e movimentos de dança. Tem-se, então, a literatura como instrumento de ataque e defesa social, a *performance* como uma manifestação política e ideológica, são formas de se exercer o poder. Em trabalhos como o espetáculo em questão, há uma disjunção de momentos históricos que, através de processos interpretativos na construção da dramaturgia, se fundem, possibilitando acessibilidade a textos literários de outros tempos, de outras culturas, de outros lugares de fala, aparentemente tão distantes e, ao mesmo tempo, tão próximos do seu público-alvo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tantos índices da presença de William Shakespeare na Bahia, não se pode negar que o bardo ainda está por aqui, lembrando a todos que suas obras foram feitas para todas as classes sociais, culturas e épocas. Tratam de temas universais, mas sempre suplementados com marcas da cultura e dos múltiplos sistemas de recepção, de modo que a atualização dessas obras está imersa em um processo semiótico contínuo.

Uma das marcas que atesta a sua forte influência na contemporaneidade e, sem dúvida, na Bahia, foram os espetáculos construídos pelo *Bando de Teatro Olodum*, respectivamente em 1999 e 2006, do texto *A Midsummer Night's Dream* (*Sonho de uma noite de verão*), tendo sido o segundo objeto deste trabalho. Nessas montagens, foram inseridos elementos gestuais, visuais e sonoros alusivos à cultura afro-brasileira.

Ao assistir esse espetáculo, percebeu-se que a montagem em questão foi uma forma de celebrar a possibilidade de artistas negros trabalharem sem as restrições que, geralmente, impedem atores afro-descendentes de atuarem como protagonistas de peças tidas como canônicas. Ademais, percebeu-se a utilização de uma obra de prestígio por um grupo afro como forma de usar tal prestígio para contribuir com o processo de legitimação da condição do negro na sociedade brasileira atual. Esse espetáculo, em especial, dentre todas as montagens do *Bando*, foi a que sintetizou e expôs, da forma tácita, a insatisfação com a situação social do negro.

Como foi dito inicialmente, a problemática que incitou este estudo foi o questionamento sobre o processo de suplementação da obra shakespeariana através do uso de elementos relacionados à cultura afro-brasileira, já que um texto europeu do século XVI foi transformado em um espetáculo teatral brasileiro do século XXI. E, partindo da premissa de que a análise dos seus documentos de processo teria o poder de ampliar a visão sobre a obra em questão, ficou claro que a compreensão da dinâmica dessa encenação provocou uma atividade reflexiva e crítica quanto aos efeitos políticos sobre o público alvo.

Contudo, pode-se constatar que, apesar dos documentos de processo serem basilares para o estudo da gênese da criação artística, os registros sobre a criação dessa releitura do texto *Sonho de uma noite de verão* revelaram-se esparsos, provavelmente devido à efemeridade da construção teatral. Além disso, no ajustamento e na repetição das ações cênicas, cada artista envolvido na construção do espetáculo tinha sua própria dinâmica de trabalho; alguns até materializavam as primeiras ideias através de croquis, mas, muitas vezes, não deixavam registro de mudanças posteriores. Enfim, tantos e tantos índices se perderam.

O que ficou claro foi que o processo de criação é, por natureza, intersemiótico e que o texto teatral escrito só se renova quando pensado na sua tramitação por tantas outras linguagens. Assim, o texto verbal da peça foi enriquecido por signos não verbais, mas, essencialmente performáticos, em que a gestualidade, o figurino, a maquiagem, as cores, as luzes, os sons, tudo seria ressignificado no palco para gerar os efeitos desejados e tantos outros não previstos.

A compreensão do contexto sociocultural, enfim, dos sistemas da época elizabetana, em que Shakespeare estava inserido, foi a primeira etapa para o entendimento de seu texto. A partir daí, foi possível (re) interpretar o texto que criou vida através de ações cênicas, traduzilo para a atualidade brasileira, mais precisamente, baiana.

Assim, para melhor entendimento de como se deu o processo de construção cênica do espetáculo *Sonho de uma noite de verão* pelo *Bando de Teatro Olodum*, optou-se por traçar caminhos semelhantes aos percorridos por essa companhia: desde o conhecimento da rede que envolveu a produção do texto, passando pelo processo de reconhecimento de pontos culturais similares ou conciliáveis, para finalmente chegar à recriação cênica a partir das interpretações construídas do texto traduzido por Barbara Heliodora em 1991. O que destacou, finalmente, o ponto em comum entre o texto inglês e sua encenação afro-brasileira, é o cunho popular do evento, trazendo o teatro de volta para o povo, como era nos primórdios da história da arte teatral.

Os suplementos criados para essa encenação marcaram a época e a cultura em que houve a releitura daquele texto da obra shakespeariana, mas, além disso, também revelaram um propósito político, ideológico e social. Todo um complexo de linguagens artísticas interligadas refletiu conceitos e a ideologia dessa nova obra performática, de autoria coletiva, em que o *Bando* mostrou a preocupação de contribuir para o processo de valorização sócio-cultural da herança do legado africano na Bahia.

Além disso, o estudo do processo de ressignificação sígnica desse espetáculo teve como intuito criar uma identificação com o seu público alvo, ampliando as redes constitutivas das suplementações dessa obra. Finalmente, a mimese da natureza humana construída por Shakespeare e que tem tornado sua obra passível de ser lida, representada, encenada e assistida em diversas culturas, em qualquer época, pode ser usada por Márcio Meireles e pelo Bando como instrumento político para suscitar reflexões oportunas acerca da situação do negro na sociedade contemporânea. Essa encenação pode ser vista, portanto, como marco em um contexto maior de luta por políticas afirmativas e por respeito à cultura afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. Sobre o balbucio teórico latino-americano. In: *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Lyslei Nascimento (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 27 – 51.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação*: encruzilhada da textualidade em Alice no País das maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *O Jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. As Recriações de Hamlet na comunicação de massa. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências. São Paulo, 2008. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/SILVIA_ANAST ACIO.pdf. Acesso em: Jan. 2011.

ANASTÁCIO, Silvia M. G.; SILVA, Célia N. Uma visão sistêmica do processo criador. *Revista Manuscrítica*. São Paulo: Humanitas, n. 17, p. 44-50, 2010.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais teorias do cinema*: uma introdução. Teresa Ottoni (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 211 – 240.

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 2002.

AUGEL, Moema Parente. *A Fala identitária*: teatro afro-brasileiro hoje. 2004. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigomoema01.pdf. Acesso em: Jan. 2011.

AUGRAS, Monique. Todos os santos são bem vindos. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIASI, P. O Horizonte genético (trad.). In: *Manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette-CNRS Éditions, 2003. p. 1-13.

BLOOM, Harold. *O Cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Marcos Santarrita (trad.). Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

_____. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRANDÃO, Toni. *Maracatu*. São Paulo: Studio Nobel, 2006.

BRYSON, Bill. *Shakespeare*: o mundo é um palco: uma biografia. José Rubens Siqueira (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAPRA, F. *A Teia da vida*: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. São Paulo: Cultrix, 1996.

CARMO, João. O que é candomblé. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CIRILLO, José. GRANDO, Ângela. (org.). *Arqueologias da criação*: estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

______. *O Trabalho da citação*. Cleonice Mourão (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DAVIS, Darién J. Afro brasileiros hoje. São Paulo: Selo Negro, 2000.

DERRIDA. Jacques. *A Farmácia de Platão*. Rogério da Costa (trad.). São Paulo: Iluminuras, 1997.

______. *Gramatologia*. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1973.

______. *A Escritura e a diferença*. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva (trad.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Torres de Babel*. Junia Barreto (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

EAGLETON, Terry. Cultura em crise. In: *A Idéia de cultura*. Sandra Castello Branco (trad.). São Paulo: Editora da Unesp, 2005. p. 51 – 77.

ECO, Umberto. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Ivan Junqueira (trad.). São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37 – 48.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: uma perspectiva histórica. In: *Cartografias dos estudos culturais*: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 21 – 58.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisystem Theory*. In: *Polisystem Studies*, *Poetics Today* 11:1, 1990, p. 8-25.

FERRER, Daniel. A Crítica Genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. Roberto Zular (org.). São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 203 – 217.

FIGUEIREDO, Eurídice. NORONHA, Jovita (org.). *Conceitos de identidade e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FISHER, Ângela. Africa adorned. New York: Harry N. Abrams, 2000.

FRYE, Northrop. Sonho de uma noite de verão. In: *Sobre Shakespeare*. Simone Lopes de Mello (trad.). São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1992. p. 51 – 70.

. *The Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____. The Argument of Comedy. In: *Shakespeare*: an anthology of criticism and theory 1945 - 2000. Russ McDonald (org.). Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 93 – 99.

FRYE, Roland Mushat. *Shakespeare*: the art of the dramatist. Great Britain: Routledge Library Editions, 1982.

GENTZLER, Edwin. Polysystem theory and Translation Studies. In: *Contemporary translation theories*. Great Britain: Cromwell Press, 2001. p. 105 - 143.

GRAVES, Robert. *O Grande livro dos Mitos Gregos*. Fernando Klabin (trad.). São Paulo: Ediouro, 2008.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da crítica genética*: ler os manuscritos modernos. Cristina de Campos (trad.). Porto Alegre: UFRGS, 1994.

______. Devagar: obras. In: *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. Roberto Zular (org.). São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 147 – 174.

______. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **Estud. av.**, São Paulo, v. 5, n. 11, Abr. 1991. Disponível em:

ttp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-

40141991000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 Dez. 2010.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (trad.). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro (trad.). Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRISON, G. B. Shakespeare's Tragedies. Great Britain: Routledge, 2005.

HAY, Louis. *A Literatura dos escritores*: questões de crítica genética. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HELIODORA, Barbara. Por que ler Shakespeare. São Paulo: Globo, 2008.

_____. Falando de Shakespeare. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HENDERSON, Diana. From Popular entertainment to literature. In: *Shakespeare and popular culture*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2007, p. 6 – 25.

HOLDEN, Anthony. Shakespeare. Beatriz Horta (trad.). São Paulo: Ediouro, 2003.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1983.

JAMESON, Frederic. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 39, Jul. 1999. p. 11 – 48.

KERMODE, Frank. *A Linguagem de Shakespeare*. Bárbara Heliodora (trad.). Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Lucia Helena França Ferraz (trad.). São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉVY, Pierre. *A Inteligência coletiva*: para uma antropologia do ciberespaço. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

LINGS, Martin. *A Arte sagrada de Shakespeare*: o mistério do homem e da obra. Mateus Soares de Azevedo e Sérgio Sampaio (trad.). São Paulo: Polar, 2004.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá*: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2000.

MAGALDI, Sábato. Inícios de Shakespeare. In: *O Texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 90 – 97.

MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARTINS, Ieda Maria. A Cena em sombras. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. Marcos Marcionilo (trad.). São Paulo: Parábola, 2004.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Eliane Lisboa (trad.). Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOSSO, Gelder Manhães. Caminhos do desconhecido. Rio de Janeiro: Mauad, 1997.

MOURTHÉ, Claude. *Shakespeare*: biografia. Paulo Neves (trad.). Porto Alegre: L&PM, 2010.

MUSSO, Pierre. A Filosofia da rede. In: <i>Tramas da rede</i> . Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17 a 38.
NASCIMENTO, Elisa Larkin. <i>O Sortilégio da cor</i> : identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.
O Movimento social afro-brasileiro no século XX: um esboço sucinto. In: <i>Cultura em movimento</i> : matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 93 – 178.
NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. Imagem como representação visual e mental. In: <i>Imagem</i> : cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 15 – 26.
OLIVEIRA, Marinyze Prates. <i>E a tela invade a página</i> : laços ente literatura, cinema e João Gilberto Noll. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002.
OLIVIERI-GODET, Rita. Osvaldo Cruz e o Saci ou a figuração do duplo em Sonhos Tropicais. In: <i>O Viajante transcultural</i> : leituras da obra de Moacyr Scliar. Regina Zilberman e Zilá Bernd (org.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 99-119.
OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1983.
OVÍDIO. A morte de Piramo e Tisbe. In: <i>Metamorfoses</i> . Bocage (trad.). São Paulo: Hedra, 2006. p. 103 – 114.
PARIS, Jean. <i>Shakespeare</i> . Barbara Heliodora (trad.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
PAVIS, Patrice. A Análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
O Teatro no cruzamento de culturas. São Paulo: Perspectiva, 2008.
PINO, Claudia Amigo. Da Crítica do processo à crítica ao processo. In: Manuscrítica nº 13. São Paulo: Annablume, 2005.
PLATÃO. A República. São Paulo: Escala, 2007.
PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectivas, 1987.
RODRIGUES, Cristina Carneiro. <i>Tradução e diferença</i> . São Paulo: Editora UNESP, 2000.
SALLES, Cecília Almeida. <i>Crítica Genética</i> : uma introdução: fundamentos dos Estudos Genéticos sobre os Manuscritos Literarios. São Paulo: EDUC, 1992.
Crítica Genética e Semiótica: uma interface possível. In: <i>Criação em processo</i> : ensaios de crítica genética. Roberto Zular (org.). São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 177 – 201.
. <i>Gesto inacabado</i> : processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004. p. 25 – 51.

. Crític	ca de processo. In: Manuscrítica nº 14. São Paulo: Annablume,
2005. p. 36 – 40.	ı ,
Redes	s da criação: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte,
2006.	
	ca Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo
de criação artística. São Paul	lo: EDUC, 2008.
	de sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na Brasil. Vera Ribeiro (trad.). Salvador: EDUFBA: Pallas, 2003.
SANTAELLA, Lucia. O Qu	e é Semiótica?. São Paulo: Ática, 1994.
	Interpretante. In: A Teoria geral dos signos: como as linguagens ulo: Pioneira, 2000. p. $61 - 87$.
<i>M</i>	atrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal:
aplicações na hipermídia. Sã	to Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.
SANTIAGO, Silviano (org.)). Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
O o Horizonte: Editora UFMG, 2	Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural. Belo 2004.
SHAKESPEARE, William.	A Midsummer night's dream. England: Penguin Group, 1994.
Alegre: L& PM, 2006.	nho de uma noite de verão. Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto
Janeiro: Nova Fronteira, 199	nho de uma noite de verão. Barbara Heliodora (trad.). Rio de 01.
Júl	lio César. Beatriz Viégas-Faria (trad.). Porto Alegre: L& PM,
Har	mlet. Millôr Fernandes. (trad.). Porto Alegre: L& PM, 2009.
SODRÉ, Muniz. <i>O Terreir</i> Janeiro: Vozes, 1988.	ro e a cidade: a formação negro-brasileira. Petrópolis, Rio de
	. Congadas e Cristianização. In: <i>Reis Negros no Brasil escravista</i> : o do rei do Congo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 249-
STAM, Robert. <i>Crítica da a</i> Soares (trad.). São Paulo: Co	imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. Marcos osacnaify, 2006.

STEVENS, Kera. MUTRAN, Munira H. (org.). *O Teatro inglês da idade média até Shakespeare*. São Paulo: Global, 1988. p. 105 – 135.

SUSSEKIND, Flora. *O Negro como arlequim*: teatro e discriminação. Rio de Janeiro: Achiame, 1982.

TAVARES, Ildásio. Xangô. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

THEODORO, Helena. *Iansã*: rainha dos ventos e das tempestades. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

THOMAS, Jane Resh. Behind the mask. New York: Houghton Mifflin Company, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. Cultura Popular: Temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.

TWAIN, Mark. Is Shakespeare dead? New York: Harper & Brothers, 1919.

UZEL, Marcos. O Teatro do Bando: negro, baiano e popular. Salvador: P555, 2003.

VANNUCCHI, Aldo. *Cultura brasileira*: como é que é? Como se faz. São Paulo: Loyola, 2006.

VOGEL, A. et. al. *A Galinha d'angola*: iniciação e identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

WILLEMART, Phillipe. Crítica genética e crítica literária. In: *Arqueologias da criação*: estudos sobre o processo de criação. José Cirillo e Ângela Grando. (org.). Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 52 – 68.

ZULAR, Roberto. A Pluralidade da escrita. In: *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. Roberto Zular (org.). São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 13-26.