

RENATO GONÇALVES LOPES

**O CÂNONE NA FORMAÇÃO DE LEITORES: UM ESTUDO DE
VERSÕES INFANTO-JUVENIS DE *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM***

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do título de Mestre em
Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Eric Mitchel Sabinson

CAMPINAS

2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

L881c

Lopes, Renato Gonçalves.

O cânone na formação de leitores : um estudo de versões infanto-juvenis de *Midsummer Night's Dream* / Renato Gonçalves Lopes. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Eric Mitchel Sabinson.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Adaptação. 2. Ensino. 3. Literatura. 4. Canon (Literatura). 5. Teatro I. Sabinson, Eric Mitchel. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Canon in readers' development: a study on versions for young people of *Midsummer Night's Dream*.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Adaptation; Teaching; Literature; Canon; Theater.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

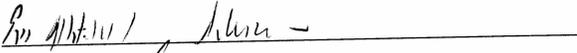
Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

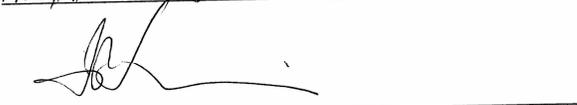
Banca examinadora: Prof. Dr. Eric Mitchel Sabinson (orientador), Prof. Dr. Milton José de Almeida e Profa. Dra. Inês Signorini.

Data da defesa: 25/02/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Eric Mitchell Sabinson 

Inês Signorini 

Milton José de Almeida 

Emerson Tin 

Fábio Akcelrud Durão 

IEL/UNICAMP

2008

Este trabalho é dedicado aos meus alunos

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento aos dois anos iniciais desta pesquisa.

À professora doutora Márcia Abreu e ao professor doutor Fábio Durão, por participarem da qualificação deste trabalho.

Ao professor doutor Milton José de Almeida, à professora doutora Inês Signorini e ao professor doutor Emerson Tin, pela disponibilidade em ler esta dissertação e participar da banca de sua defesa.

Aos meus amigos, pelo apoio intelectual, emocional e material, em especial à Anita e à Carol, pelas boas idéias acadêmicas.

Agradecimento especial ao Professor Eric, por aceitar-me como pesquisador, orientando-me em minhas idéias imprecisas.

“It’s not enough to speak, but to speak true”

Shakespeare,

Midsummer Night’s Dream, Act v, Sc.1

RESUMO:

Esta dissertação visa à análise e interpretação de adaptações de sucesso de A Midsummer Night's Dream, conhecida comédia de Shakespeare, dirigidas ao público infanto-juvenil. Centrando as atenções no caráter formador a que se propõem essas versões facilitadas do texto canônico, se investiga o leitor nelas buscando revelando alguns valores representativos do literário que se pretende repassar. A pesquisa se dá, primeiramente, com a controvérsia sobre as adaptações no momento atual; depois, apresenta-se uma interpretação da peça, o chamado 'texto original', para se obter algumas de suas características e leituras reconhecidas; em seguida, com o corpus de versões escolhido, analisam-se as transformações feitas no original e o que representam no contexto estudado. A "conclusão" pondera os dados obtidos com sua conseqüente apreciação.

Palavras-chave: adaptação, ensino, literatura, cânone, teatro.

ABSTRACT:

This dissertation investigates contemporary adaptations directed towards young people of *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare's renowned comedy. Focusing on the adaptations' aims, we attempt to define, within the terms of the adapted texts, the concept of the reader of literature and the "intended" literary values to be passed on to young readers. The research exposes the controversies of adaptation; after that, we undertake a literary analysis of *Midsummer Night's Dream*, the original text, aggregating traditional and classical values associated with this work; finally, we look at *corpus* of adaptations in order to analyze additions to the original text and what they stand for this context.

Key words: adaptation, teaching, literature, canon, theatre.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO.....	9
2. ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS E LITERATURA INFANTO-JUVENIL.....	11
3. UMA LEITURA DE <i>A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM</i>	32
4. ADAPTAÇÕES EM PROSA NARRATIVA DE <i>A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM</i>	55
4.1 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO POR ANA MARIA MACHADO.....	55
4.2 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO POR FERNANDO NUNO.....	87
4.3 SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO POR WALCYR CARRACO.....	109
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS:	141
BIBLIOGRAFIA.....	146

1. APRESENTAÇÃO

O objetivo principal desta pesquisa é examinar alguns usos do cânone literário, dando especial atenção a um de seus principais representantes, Shakespeare: a divulgação de seu nome, com o que adquiriu certo utilitarismo em nossa sociedade de consumo. Entre algumas opções, vi a possibilidade de analisar tais usos nas difundidas adaptações de clássicos voltadas aos leitores em formação – um sucesso editorial – investigando as leituras que se faz da obra de Shakespeare a partir da análise de adaptações em prosa narrativa de *Midsummer Night's Dream*, ou *Sonho de uma noite de verão*, voltadas ao público jovem. Contrapostos original e versão, poderemos notar o que do autor canônico se quer repassar aos estudantes: crenças, noções, caracterizações – um conteúdo reconhecido como shakespeariano. É importante ressaltar que, lidando com as adaptações da comédia, as quais se pretendem formadoras de leitores literários, obterei uma leitura oficializada, aceita como fundamental.

Para escolher a peça a ser analisada, original e adaptações, recorri a um critério quantitativo: peça de sucesso e com considerável quantidade de adaptações com significativa vendagem, o que indicaria a entrada do livro na escola e conseqüente grande número de leitores – a divulgação do “shakespeariano”. A comédia *A Midsummer Night's Dream* preenche satisfatoriamente os requisitos. Dentre as adaptações, meu principal foco é a versão de Ana Maria Machado para a coleção ‘Reencontro’, da editora Scipione, que chegou a 21 edições (ou melhor, reimpressões) em sete anos, mais de um milhão de exemplares. Caso similar seria a adaptação de Fernando Nuno pela editora Objetiva, outro autor de sucesso agora também amparado pelo público escolar. E exemplo merecedor de

atenção, por se tratar da única versão mantenedora do gênero dramático, é o *Sonho de uma noite de verão* por Walcyr Carrasco, conhecido autor de telenovelas, para editora Global.

Esse é o corpus da pesquisa. Para analisá-lo e com ele vislumbrar hipóteses e uma conclusão, ou seja, também interpretá-lo, seguirei os seguintes passos: seção 2, contextualização das adaptações infanto-juvenis, motivos e valores com os quais se ocupam com um pouco da polêmica que incitam, o que pedirá o exame de pressupostos e conceitos como “clássico”, objetivos da escola brasileira, status de “literário”, etc. Após essa contextualização, entremos com a seção 3 no chamado universo shakespeariano, quando relembro a peça extraíndo dela **uma** interpretação com **alguns** tópicos da crítica a ela consagrada, um estudo que será útil para o desenvolvimento da próxima etapa, a análise das adaptações. Portanto, a seção 4 será dedicada às versões em prosa do *Sonho* de Shakespeare, centrando-se na versão de Ana Maria Machado, de maior relevância editorial, comercial e educacional.

Com este roteiro chegaremos, assim o espero, a uma conclusão por hipóteses menos hesitantes acerca dos usos de *Shakespeare* na sua perpetuação como “clássico universal” e a introdução desses usos na chamada literatura infanto-juvenil.

Espero também corresponder às expectativas delineadas nesta apresentação.

2. A LITERATURA NA ESCOLA E A ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS

Literatura, seguindo o senso-comum perpetuado pela escola, seriam os textos e os autores “de valor”, uma vaga qualificação embasada por um método de ensino ligado à História Literária e pelos estudos acadêmicos formadores do professorado. Na escola, uma obra classificada como literária é sempre um “cânone”, um “clássico” não só pelo uso em *classe* (a etimologia da palavra) mas por ter um valor simultaneamente histórico e para além da História (mesmo quando se trata de um autor contemporâneo): a leitura enriquecedora, emocional e intelectualmente carregada de significados aos leitores de qualquer período e lugar. Os clássicos literários seriam de tal importância que temos de contatá-los para nos tornarmos, no mínimo, mais interessantes.

Qualificadores de peso, “clássico” e “cânone”, quando aplicados a autores e obras esvaziam textos por meio do discurso pronto. Frequentemente, passam a ser em diferentes ambientes espécie de etiqueta, uma marca entre tantas outras de status cultural. Para anular esse multiuso de obras de leitura secular, de nada adiantaria subverter, por exemplo, Shakespeare, “o maior de todos os clássicos”, insistindo em aspectos contra-reacionários de seu teatro, como tentam alguns. A leitura pré-fabricada para préstimo de algum grupo social já foi feita e desfeita muitas vezes por diferentes grupos de leitores; de maior força, porém, foi a criação do valor especial aos autores canônicos e a quem os domina em uma simples ida ao teatro ou à livraria. Shakespeare, Cervantes ou Machado de Assis e Guimarães Rosa são objetos luxuosos de nosso mercado.

Paralela e não contraditoriamente, “cânone”, “clássico” e mesmo “literário” afastam aqueles que renegam a denominada alta cultura; Shakespeare pode ser rejeitado por ser entediante, rebuscado ou difícil, senão elitista. O motivo para tal negação de “clássico” ou

“literário” seria supostamente sua posse pela classe dominante somada à dificuldade de leitura entre as camadas sociais mais humildes, marginais em um mundo de letras dominado por uma cultura que pouco lhes diria respeito. Contudo, há de ser esta mais uma crença (um texto canônico é apreciado pelos ‘ricos’ e rejeitado pelos ‘pobres’) que transparece com frequência em discussões acerca do literário, devendo ser questionada. Claro é que àqueles que não tiveram uma educação com uma formação literária (e depois podemos verificar o que isso significa), foi negada a possibilidade de se aproximar com prazer de um “clássico da literatura universal”, e também de muitos outros tipos de texto.

Por outro lado, aqueles que tiveram acesso à considerada boa formação, vêm a rejeitar “clássico”, “canônico” e “literário” pelos mesmos termos – difícil, rebuscado e entediante, quiçá elitista! –, e seus motivos podem ser suficientemente pessoais para terem relevância aqui. Porém, sob um ponto de vista afetadamente social, a rejeição a clássicos nesses casos apareceria pelo incômodo causado pelas artes, com a denúncia da superficialidade burguesa e a revelação da perversidade das classes dominantes, do sistema. Seja como for, Shakespeare e outros de seus pares canonizados fazem parte de lugares-comuns de extremos opostos que possuem o automatismo de discursos pré-fabricados, em que ‘maravilhoso’ ou ‘chato’ são classificações fáceis que revelam apreciação sem possibilidade de leituras, tão diversas quanto contraditórias, mas possíveis.

Em tal contexto, “cânone” e “clássico” confundem-se por terem em comum a qualidade de livros passados por um crivo temporal, ambos valorizam um texto como inegavelmente bom, ou “inegavelmente literário”. O primeiro, *cânone*, diferenciando-os, traz mais em si a imposição vertical, ranço de sua origem metrológica adotada pela

religião¹ – menos usado, dizemos “cânone literário”, “direito canônico”, “canonizar”. O segundo carrega a naturalidade de um surgimento e desenvolvimento; impondo-se pela qualidade patente, torna-se um cânone; sua importância seria mais reconhecida que adquirida e seu interesse, eterno – de uso recorrente, dizemos “filme clássico”, um “clássico do futebol”, “obras clássicas”. “Cânone” e “clássico” aplicados à literatura têm vários usos; na academia e na escola, são moedas de valor, status de livros e seus leitores, mas, ressaltado, em meios onde o livro e a leitura são de fato valorizados – que, como dito, não se restringem apenas aos salões da alta sociedade.

Se me arrisquei a coletar a noção de “clássico” e “cânone”, o mesmo deve ser feito com “literário”. Este, porém, é sabido, despende análises e interpretações de pressupostos e definições de diferentes teóricos de diferentes épocas para ao final assegurar que o “literário”, a literatura não se pode definir². Uma tentativa, pessoal, de definição que dê conta do uso imediato nesta dissertação seria: *“literário” é atualmente atribuição de valor estético a textos com características lingüísticas e semânticas qualificadas como literárias por autor, leitor, editor ou estudioso do fenômeno, importando mais ao primeiro e ao último tal valoração, embora leitor e editor possam se beneficiar de “literário” pelo valor sócio-cultural a ele agregado; textos advindos de período ou cultura em que “literário” possui outras concepções, exigiriam dos estudiosos um novo esforço para sua qualificação dentro das atuais conjunturas.* “Literário”, portanto, seria também e muitas vezes o uso que se faz de um texto enquanto literário. Por extensão, “literatura” é tanto o conjunto de obras

¹ Cânone: lat. canón, ònis 'lei, regra, medida, regras de gramática, tubo de uma máquina hidráulica, contribuição, conjunto de livros sagrados reconhecidos pela Igreja como de inspiração divina', do gr. kanón, ónos 'haste de junco, régua de construção, peça de maquinaria, chave de abóbada, fronteira ou limite, tipo, modelo, princípio, épocas ou períodos principais da história, regra ou modelo ou padrão gramatical de declinação, conjugação, flexão, metrificação – HOUAISS, 2001.

² Ver, como exemplo, CULLER, “A literariedade”, in ANGENOT, 1995.

de reconhecido valor estético como o conjunto de seus escritores/ poetas que atuam no mundo literário de uma determinada sociedade; e designa, não podemos o dispensar, a disciplina escolar composta pelos estudos dessas obras e escritores, considerados de importância tal que devem ser passados aos alunos – “clássico”, “canônico” e “literário” entram na escola por meio de ‘Literatura’, parte integrante da matéria escolar ‘língua portuguesa’.

Esclarecidos os termos (pressupostos desta dissertação) com sua mescla de significados, é preciso se concentrar em literatura enquanto disciplina escolar, já que, a princípio, é a instituição escola que os divulga; além disso, a análise das adaptações que se desenvolverá incide necessariamente no seu uso pedagógico. Tendo isso em mente, um meio fácil de se chegar às noções de ‘Literatura’ e às suas atribuições na educação são os *Parâmetros Curriculares Nacionais*, os *PCN’s*, que pretendem reger o ensino fundamental e médio com propostas de atuação e conceituações a professores, coordenadores e diretores em todo o país. E, via de regra, acabam também por influenciar as editoras que querem a qualquer custo ser parceiras desse estimável cliente: a escola – o governo, com instruções a professores ou diretores e programas de compra-distribuição de livros. Contradições e pretensões intangíveis se acumulam quando o assunto é a escola atual, mas a ela é preciso dedicar alguns parágrafos antes de se entrar nas questões mais centrais a este estudo.

Pelos *PCN’s* e *LDB* (Leis de diretrizes e bases da educação), a escola precisa preparar crianças e jovens para prosseguimento dos estudos em níveis superiores àqueles em que se encontram, para a boa atuação profissional e posicionamento em um mundo globalizado de crescente tecnologia. Deve ainda desenvolver no *alunado* competências e habilidades cognitivas para lidarem com informações e transformações rápidas, se colocando criticamente ante elas. Essa escola quer formar jovens éticos para o exercício da cidadania,

ou seja, que usufruam de direitos civis e políticos garantidos pelo Estado, desempenhando os deveres que, nesta condição, lhes são atribuídos. Quanto especificamente à cultura, às artes, à linguagem, à literatura, pode-se ver como os *PCN's* na verdade ligam-se a ideais vistos como inovadores e em nada elitistas. Por exemplo, cabe à escola ampliar a oferta de produtos culturais para que o jovem conheça outras manifestações da cultura, pouco presentes em seu cotidiano imediato. E ainda, cito: “não basta considerar algo como belo ou não; é preciso saber de que premissas se parte para valorizar determinados procedimentos de ordem estética, sem perder de vista que tais valores são variáveis no tempo e no espaço”; “[espera-se] que o ensino médio dê especial atenção à formação de leitores, inclusive das obras clássicas de nossa literatura, do que mantenha a tradição de abordar minuciosamente todas as escolas literárias, com seus respectivos autores e estilos”. (p. 67)

São mais ou menos essas idéias que, resumidamente, devem embasar o ensino segundo o Ministério da Educação desde 1996. Vistos com cuidado aqueles objetivos e suas propostas de ensino, o conceito de a escola ser mero instrumento de um Estado burguês, capitalista neoliberal etc., passa a ser merecedor de questionamentos, ou então nos encontramos em uma declarada contradição. Críticos do sistema político-econômico no qual a escola se insere vêem a literatura canônica repassada como ferramenta ideológica da elite sócio-cultural, do padrão “homem burguês branco”. Se essa literatura é representativa da elite, que com aquela tem contato e a aprecia, pois nela se veria, ao mesmo tempo espera-se da escola dar à população em geral a erudição ligada a essa elite, pois nos encontramos em uma sociedade de classes mas democrática, na qual todos devem ter as mesmas oportunidades de ser mais ou menos elite. E isso, como vimos, encontramos nos *PCN's*. Dessa forma, a literatura serviria tanto quanto os cálculos de física ou a taxonomia da biologia à formação do sujeito para facilitar sua caminhada rumo a um padrão de vida

bom, destacando-o em exames vestibulares e concursos públicos, por exemplo, além de poder usufruir do prestígio de quem leu “bons livros”.

No entanto, sempre seguindo os *PCN's*, a escola se encarrega de uma sublevação do status de “literário”, “cânone” e “clássico”, pois também se deve valorizar o aluno com sua cultura imediata, entrando como leitura válida na escola também canções, literatura popular e de massa, para se trabalhar entrementes aos textos indicados como socialmente de prestígio; textos publicitários e cânones da literatura em língua portuguesa (em especial, mas não somente) são todos merecedores de atenção, ainda que diferenciados, inclusos como estão na competência relativa à **leitura**³.

Há muito tempo que idéias antes vistas como subversivas, como o socialismo, são bem aceitas em um meio escolar, não encontrando resistência nem em planos de educação de um governo liberal como o brasileiro; foram muito bem divulgadas pelos cursos de Pedagogia, Letras, Sociologia (com Paulo Freire ou crítica marxista, por exemplo), sem, porém, ter alcançado a amplidão que almejavam. Tais idéias tornaram-se muitas vezes um novo padrão de “boa qualidade”, especialmente forte no julgamento da literatura para crianças – as obras de Ruth Rocha e Ana Maria Machado de fins de ditadura militar são bastante exemplares dessa tendência de questionamento a desmandos e reacionarismo. Com certa facilidade, encontramos hoje na escola, desde as séries iniciais, livros de crítica ao consumismo e à poluição industrial, que satisfazem a pais de alunos, professores e

³ Considero particularmente curioso e significativo o seguinte trecho dos *PCN's*: “O conceito de texto literário é discutível. Machado de Assis é literatura, Paulo Coelho não. Por quê? As explicações não fazem sentido para o aluno. [...] Solicitamos que alunos separassem de um bloco de textos, que iam desde poemas de Pessoa e Drummond até contas de telefone e cartas de banco, textos literários e não-literários, de acordo como são definidos. Um dos grupos não fez qualquer separação. Questionados, os alunos responderam: “Todos são não-literários, porque servem apenas para fazer exercícios na escola.” E Drummond? Responderam: “Drummond é literato, porque vocês afirmam que é, eu não concordo. Acho ele um chato. Por que Zé Ramalho não é literatura? Ambos são poetas, não é verdade?” Quando deixamos o aluno falar, a surpresa é grande, as respostas quase sempre surpreendentes. [...]” (PCN, 1999:20)

governos. Apesar dessa consciência (o engajamento na escola), nossa sociedade não alterou o padrão de vida ou seu modelo econômico, mantendo incoerentemente com a luta de professores contra problemas sociais um ensino decadente, de desenvolvimento cultural/ intelectual/ social bastante contestável. A escola, ainda que queira respeitar as diferenças socioculturais e questione tradições, segue mantenedora do sistema. Os motivos, eles em muito ultrapassam este estudo, mas no que dizem respeito ao ensino de literatura, algumas idéias surgem aqui.

Nesse domínio contraditório da escola, vemos o apelo comercial de um livro que traga a marca *clássico*. Entre educadores, é fácil de visualizar tal apelo, aquele de que um clássico ora põe o aluno em pé de igualdade a uma elite que se deduz culta, ora lhe facilita o acesso a bens culturais e materiais, ora possui mesmo função psicológica (quicá espiritual) de enriquecimento do ser. Conseqüentemente, um título associado a clássico tem grandes chances de compor a lista de material do início do ano ou, informação mais significativa, de compor algum programa oficial de aquisição de livros para a escola pública. O PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) foi um destes programas⁴ – uma das “armas” governamentais para melhorar a educação do país, incentivando a leitura –, com consultoria da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil⁵) e aplicação pelo FNDE (Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação). Um livro integrante desse programa teria sua vendagem em grandes proporções como certa, podendo chegar à

⁴ Programa também conhecido por “Biblioteca da escola” e “Literatura em minha casa”, de distribuição de livros no 2º governo FHC e no 1º governo Lula. Lembremos que, atualmente, o MEC alega que um programa de incentivo à leitura vai muito além da compra e distribuição de livros, devendo atuar, assim, de outras formas para o fomento da leitura no Brasil, como por assessoria e sugestão a escolas, além do auxílio (também financeiro) na formação de bibliotecas escolares.

5

surpreendente cifra de 1 milhão de exemplares vendidos – caso da citada adaptação feita por Ana Maria Machado de *Midsummer Night's Dream*. Percebidos os ganhos com livros que agradem a esse que é o melhor cliente das editoras, a escola (especialmente a pública via governo federal, estadual e municipal), vemos a grande e crescente quantidade de livros dirigidos a estudantes.

O que um simples passeio em livrarias nos informa, é confirmado por dados pouco difundidos: a literatura infanto-juvenil é um filão editorial, está em 2º lugar no segmento econômico-livreiro perdendo apenas para o livro didático... O setor editorial, descobre-se com certa surpresa, está grandemente voltado ao leitor em formação, ou dito de outra maneira, atende às demandas da escola. Em números:

No Brasil de hoje vivem 170 milhões de pessoas, das quais por volta de 30% têm menos de dezessete anos. Dessa multidão, 43 milhões de jovens estão matriculados no ensino fundamental e médio, sendo, portanto, leitores virtuais dos 34 milhões de exemplares de livros infantis e juvenis que, no ano 2000, foram produzidos no Brasil. Esses livros constituem um dos segmentos mais viçosos da indústria editorial brasileira. Perdem apenas para os didáticos, cuja produção, no mesmo ano de 2000, foi de quase 192 milhões de exemplares. (LAJOLO in PEREIRA, 2004:19).

Da diversidade de títulos infanto-juvenis publicados recentemente, sobressaem coleções cujos títulos podem ser englobados genericamente no grupo “clássicos para a juventude”. São obras-primas universais – assim classificadas por pais, professores, críticos e editores – adaptadas ao “jovem leitor do século XXI” – expressão recorrente em catálogos e contracapas das adaptações. Ora, a soma do prestigioso clássico com o focalizado jovem leitor resultaria em boa formação, sendo assim, as portas da escola estão abertas, com sua boa recepção por educadores e agentes do governo.

Apesar do momento educacional específico, a prática de adaptarem clássicos tendo em vista o público em escolarização não é recente, remonta ao século XVIII. Um dos primeiros, e muito curioso caso, que podemos associar à soma literatura e ensino em língua

portuguesa é considerado um dos nossos primeiros romances. Escrito em 1752 pela brasileira Teresa Margarida da Silva Orta (pelo que consta, uma moça bastante voluntariosa), foi publicado em Lisboa, onde vivia, com o título de *Máximas de virtudes e formosura, com que Diófanes, Climinéia e Hemirena, príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça* sob o pseudônimo de Dorotéia Engrássia Tavareda Dalmira; o título foi alterado nas edições seguintes para o sincero *Aventuras de Diófanes, imitando o sapientíssimo Fénelon na sua ‘Viagem de Telêmaco’*. As renomadas *Viagens de Telêmaco* (1694), de François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715), por sua vez, seria uma releitura de *A Odisséia*, apresentando as aventuras do filho de Ulisses quando à procura do pai herói, narrativa exemplar aos jovens estudantes do Iluminismo até quase todo o século XIX. Ambos os exemplos lidaram com textos conhecidos em verdadeira recriação de modelos⁶.

Como se sabe, até a ascensão do Romantismo a ‘imitação’ não era um defeito a ser evitado pelo artista, muito pelo contrário, se nos lembrarmos de poéticas clássicas que a entendem como seguir os “modelos”, superando-os quando possível. A imitação, como entendida por clássicos e neoclássicos, em nada se assemelha a nossa adaptação nem a nosso plágio – este nasceria junto com a noção de autoria, ainda incipiente no “século das luzes”. Não contraditoriamente, a idéia de adaptar clássicos, ou seja, (é importante defini-lo) a simplificação de uma obra literária canônica ajustando-a a nova finalidade como facilitar a leitura, em espécie de paráfrase, surge mais clara e justamente no século XIX, com o Romantismo. Por esta época, adaptar, muitas vezes confundindo-se com traduzir⁷,

⁶ Fonte: sites *Memória de Leitura* e *Wikisource*, a biblioteca livre – ver bibliografia.

⁷ O significado mais óbvio de **tradução** que a diferencie de **adaptação** seria quanto ao objetivo: operação de passar um enunciado emitido numa determinada língua para o equivalente em outra língua, com o discurso

precisou tornar-se rapidamente reverência a um nome de relevância para a formação erudita, escapando assim de acusações de cópia ou plágio. Antes já se encontravam versões facilitadas de manuais de oratória e retórica, por exemplo, mas é no século da invenção da autoria que aparecerão e se divulgarão versões das intituladas obras-primas da humanidade direcionadas aos leitores principiantes.

Assim, adaptação como entendemos hoje, com a mesma função, encontramos primeiramente com a ascensão do Romantismo, quando se publicam diversos livros visando à formação literária do jovem, de um modo diferente do pensado em, por exemplo, as citadas *Viagens de Diófanos*, mais de fins moralizantes iluministas (o que não significa que estes estivessem ausentes dos títulos do XIX).

Um exemplo clássico de adaptação de clássicos são os *Contos de Shakespeare*, por Charles e Mary Lamb, coletânea de 1806 ainda editada em diferentes países⁸. Especificamente no Brasil, já em na segunda metade do XIX, encontramos diversas traduções-adaptações voltadas ao público infantil e escolar, como as desenvolvidas por Carlos Jansen, hoje esquecidas (e esquecido) pelo tempo⁹.

original tornando-se compreensível para alguém que desconhece a língua de origem. Indo um pouco além, **tradução** é também recriar um texto em uma outra língua, ou mesmo criar em uma língua um novo texto a partir de outro em uma determinada língua. Assim sendo, trata-se de ato de grande responsabilidade – responsabilidade perante um original, seu autor e os possíveis leitores, que tomarão aquele original como resultado do trabalho do seu criador. Espera-se de um tradutor, portanto, uma boa leitura e uma boa escrita (ou seja, literária, se esse o caso do original trabalhado), para que tenha consciência das interpretações possíveis do texto primeiro e de sua recriação e qual daquelas se adéqua às novas intenções exigidas para com o segundo texto – divulgar o autor, o texto, sua poesia, suas características principais, etc. Volto ao tema em momento oportuno, para discutir as traduções em português das peças de Shakespeare por Bárbara Heliodora, utilizadas e indicadas por esta dissertação.

⁸ No Brasil, em tradução de Mário Quintana, pela editora Globo. Há também uma versão de Paulo Mendes Campos: *Contos de Shakespeare*. Belo Horizonte: Tecnoprint, 1970.

⁹ Professor do Colégio Pedro II, para suas publicações pela Laemmert, Jansen seguia orientações de centros educacionais da Europa. Em 1882 publica sua primeira adaptação, *As mil e uma noites*, com prefácio de Machado de Assis. No catálogo da editora de 1902, aparece: “O sr. Carlos Jansen fez dessa edição um mimo para a mocidade, não só pela escolha dos melhores contos como também pela acomodação do texto ao gosto actual, e ao jovem público”. Outros nomes de relevo seriam Nuno Álvares Pereira, contratado em 1870 pela Garnier como tradutor-adaptador para a formação da “Biblioteca Infantil”, e o Barão de Parnapiacaba,

Mas o verdadeiro marco desse movimento de adaptação de clássicos são as reconhecidas versões de Monteiro Lobato nos anos de 1930 para clássicos como *Robinson Crusóe* ou *Dom Quixote* (este inserido na série do ‘Sítio’). Essas adaptações de Lobato são lidas até hoje, sobrevivendo às tentativas posteriores de “aproximar o jovem dos clássicos da literatura universal”, possivelmente por Lobato ele mesmo já ter se tornado um honorável clássico, ao menos no meio educacional.

A primeira das grandes tentativas editoriais, uma longa série, de trazer os clássicos aos jovens por meio da *reescrita facilitadora da leitura* se dá nos anos de 1970, quando a Ediouro (ainda Tecnoprint) fez sucesso com as versões desenvolvidas por nomes como Clarice Lispector, Orígenes Lessa e Rubem Braga. A segunda “onda” de adaptações, da qual sentimos os efeitos pois nela ainda nos encontramos, se dá nos anos 90, agora por meio de várias editoras (incluindo reedições daquelas versões de Lobato e da Ediouro), mas especialmente pela Scipione, que ousou mais adaptando inclusive clássicos portugueses e brasileiros¹⁰.

Ontem e hoje, o objetivo declarado sempre foi o de se usar a adaptação como um ponto de partida em direção ao texto original, um guia na difícil compreensão do texto canônico, de inquestionável valor. Neste estudo, o que pretendo indicar como considerável e relativamente novo é o momento em que se encontram os meios editoriais e pedagógicos na relação com o cânone: a adaptação recorrente de clássicos, sua aceitação quase incondicional pela escola e as reações que tem suscitado.

organizador de nossa primeira Biblioteca Escolar, criada pelo Conselho de Instrução do Império – o Barão já era conhecido pelas traduções de *Fábulas*, de La Fontaine (Imprensa Oficial). Todo esse movimento, visto como rentável a nossos livreiros, é o início de uma nacionalização do livro, especialmente o infantil e o escolar. (LEÃO, 2004:4-5)

¹⁰ Ver MONTEIRO (2006), em que se discute a adaptação do cânone nacional. Essa tese é também de interesse pelo contraponto à discussão aqui desenvolvida.

As reações referentes às adaptações se centram, obviamente, na sua defesa e repúdio: literatos, editores e educadores se dividem quanto à validade de versões facilitadas dos clássicos, cada qual em sua posição mas em comum o inquestionável valor a ser alcançado. Como visto em reportagem de *O Estado de São Paulo* de 2 de maio de 2004, defensores da adaptação (alguns inclusive citam-se como leitores de clássicos iniciados por Lobato) apelam para a idéia de que aquela serviria de introdução ao clássico e estímulo para, posteriormente, se buscar o original. Os detratores da adaptação apontam a mutilação do texto original (muitas vezes considerado “sagrado”, como assinala Ferreira Gullar, adaptador de um *Dom Quixote*) para se conquistar a qualquer custo o público – concebido como incapaz de lidar com clássicos sem preparação.

Com a polêmica pela próspera entrada dessas obras nas salas de aula, algumas perguntas surgem quase espontaneamente. Por exemplo, como as adaptações seduzem seus leitores para as obras originais (como afiança Lygia Fagundes Telles)? Por que uma versão “mais atrativa” de *Macbeth* ou de *Romeu e Julieta* seria de maior valor, valor literário, que a reconhecidamente atrativa série *Harry Potter*? Como temem alguns, pode-se estar formando leitores menos aptos a lidar com textos de sintaxe, vocabulário, experiências de outros períodos?

Para se esclarecerem as dúvidas, faz-se necessária a verificação das características dos textos adaptados e seu “poder de sedução” ao original; parece imprescindível explicitar os leitores previstos por essas adaptações, pois assim perceberemos com maior segurança a formação que procuram desenvolver em adolescentes e crianças.

Em um período em que a escola se propõe, mais que nunca, a desenvolver habilidades de leitura, a instituição parece situada em um impasse útil às adaptações. Primeiramente temos que à escola atual se criou a função de desenvolver no jovem

habilidades de leitura as quais advêm especialmente com a ‘*competência literária*’¹¹. Tal competência, segundo COLOMER (2003:93), citando diversos teóricos, compreenderia um domínio, uma habilidade, que está determinada por fatores históricos, sociológicos, estéticos: “só se pode entendê-la [*a competência literária*] numa acepção histórico-cultural, no sentido de que é necessário possuir uma bagagem de conhecimentos teóricos e históricos, que nem todos podem extrair dos textos, e portanto deve ser aprendida socialmente”. O papel da escola na aprendizagem da leitura literária seria o de passar aos alunos técnicas, conhecimentos pontuais e gerais para que tenham desenvolvida a competência de se operar o valorizado tipo de texto.

Desse também se extrai outro e antigo papel da escola, anterior a qualquer problematização social e a ela resistente: o de repassar o cânone aos jovens, com valores e mesmo leituras a ele relacionados, o que se espera que se dê, novamente segundo os *PCN*’s, de um modo ativo, sem a mera reprodução de leituras alheias. A escola deve ainda incutir no jovem o “prazer da leitura”, para que se crie um hábito, sem o qual competências e habilidades não se desenvolvem suficientemente. Esse prazer ocorreria, e isto é fundamental, com o preparo e a mediação da leitura da obra feitas pelo professor. Quanto aos textos, devem ser “leves”, isto é, de linguagem acessível, enredo atraente e com suporte material elaborado (ilustrações, tamanho de letra e divisão de capítulos adequados à idade do leitor).

Como se as tarefas acima já não fossem grandiosas, alimenta a escola e dela exige resposta aquele consenso bem intencionado de que ler é fundamental para se ter acesso a conhecimento diversificado, compreender melhor o mundo, ter uma formação decente para se arrumar emprego digno, sem o qual não se conquista uma boa renda. Presume-se: acesso

¹¹ Nos *PCN*’s a equivalente mais próxima seria a *competência textual*.

a conhecimento é acesso não só a bens mas também a direitos. As crianças precisam ler para serem adultos desenvolvidos em um mundo globalizado, para o concorrido mercado de trabalho – espécie de panacéia sócio-espiritual.

Educadores se preocupam com um modo de os jovens serem realmente atraídos pela leitura e quais livros devem estar presentes na sua formação para a tarefa ser eficiente. Se aqueles ligados à reconhecida boa literatura, quais são esses? Na dúvida, apela-se para o cânone, a lista de clássicos que perpassa qualquer história literária, em espécie de *index* invertido a garantir a qualidade funcional de algumas obras. A quem teve acesso a uma “boa formação”, alguns títulos e autores vêm facilmente à memória: Machado de Assis, o nosso maior de todos; Dom Quixote e os moinhos de vento; Shakespeare, “Ser ou não ser, eis a questão”.

Ora, clássicos adaptados propõem uma leitura literária, insistem na idéia de trazer um texto leve e atraente “ao jovem leitor do século XXI” e trazem o necessário repasse dos velhos cânones aos estudantes, seguindo a linha de “clássicos para a juventude”. Vê-se aí o ajustamento das adaptações às atuais necessidades da escola e também o impasse dessa instituição. Deve-se passar o cânone ao jovem, mas não deve passá-lo sob sua forma original, pois esta não pode ser apreciável pelo aluno e o afugentaria da literatura – aquela preciosa soma de textos e práticas de leitura importantes à formação. O que se tem feito? Tomado o texto literário de um autor canônico, cuja obra se encontra em domínio público, e o modificam, selecionando o que se considera essencial para repasse ao estudante. A adaptação deve (se propõe a) ser de características literárias mas sem a linguagem muito elaborada e as situações mais complexas do enredo. Dito de um outro modo, a obra literária clássica é vista como fundamental à formação pelas necessárias referências culturais – características de personagens e conflitos principais.

Embora não se possa generalizar, já que diferentes textos entram com sucesso na escola, entrevejo a noção, um pressuposto mesmo entre educadores, de que não é possível um exemplar para a boa formação literária de leitores dentre a chamada literatura infanto-juvenil. Se não, por que das adaptações e a sua adoção com sucesso nas escolas? Acredita-se que impor os clássicos na sua forma original – mesmo com traduções acessíveis – seria impor também livros maçantes, pois inadequados à faixa etária, com a experiência de vida e de leitura incipientes; no entanto, entre as obras pensadas para o público infantil e adolescente, a educadores parece que poucos títulos haveria formadores de bons leitores literários (ou seja, desenvolvidos em fazer inferências, com senso poético e julgamento estético, capacitados a lidar com textos de outras épocas, reverenciando os canônicos pilares da nossa literatura etc.). Para os alfabetizados, os “livrinhos” seguem padrões pedagógicos, com letras grandes, simplificação de enredo e linguagem, ilustrações singelas – um material não observado nesta dissertação. Para os pré-adolescentes e adolescentes, o foco da maioria das adaptações, a indicação de livros em geral se baseia especialmente na aquisição do gosto pela leitura mais o valor literário do texto.

Para alívio de quem se preocupa com a formação geral de leitores, basta entrevistar poucos adolescentes para descobrir que, ao contrário do propalado, o jovem brasileiro lê, ou fenômenos como *Harry Potter* só seriam fenômenos na Inglaterra. Ainda que não possamos desconsiderar o alto índice de analfabetismo, o analfabetismo funcional e a baixa renda, fatores dificultosos para se poder simplesmente se concentrar em algumas páginas, o leitor em formação no Brasil, quando com acesso à escola e ao livro, também lê independentemente da obrigação. O problema parece ser que alunos – quando podem ler, insisto – não lêem os títulos que alguns professores e eruditos gostariam que lessem, como muitos daqueles “romanches” do XIX.

Costuma-se imaginar que o leitor de outrora possuía outra vivência com a literatura, havia menos apelo visual, Internet e vídeos-game eram inimagináveis, os jovens tinham no livro uma fonte de prazer que a concorrência de outros meios no presente eliminou-o (o prazer) do texto ficcional. São mundos diferentes, sim, a escola está com maior quantidade de alunos e com objetivos muito diversos; a nossa cultura atual é muito mais ruidosa, com apelos à atenção que nos retira facilmente das exigentes descrições de um romance realista. Há de ser por essas razões que as obras adaptadas têm entrado com facilidade na sala de aula, e como qualquer outro título, podem alcançar um sucesso entre os alunos e produzirem trabalhos pedagógicos excelentes, de modo que, se bem serviu ao prazer do leitor e ao do professor, já se tem a avaliação de que se necessitava: é um bom livro.

Evidente que há livros uns mais e outros menos adequados, e outros tantos inadequados, aos leitores iniciantes, mas tal julgamento poucas vezes é coerente com a exigência de objetividade de critérios para uma avaliação dessas. *De que ponto de vista se julga, quais os critérios de escolha, com que objetivos?* – as questões possíveis, mesmo sem se chegar facilmente às suas respostas. Desse modo, “o que seria um bom livro para as crianças?” suscitará debates, conflitos, diversas ofertas de “a melhor opção literária”. Se o professor estiver apto a fazer sua escolha e a desenvolver seu (bom) trabalho, possibilidades de textos literários e diferenças de valores nada mais se tornam que riqueza ao processo ensino-aprendizagem. O despreparo do professor para bem julgar (a partir de alguns critérios conscientes) e o despreparo para desenvolver seu trabalho podem o tornar vítima de editoras e da seleção governamental.

O chamado gênero infanto-juvenil tem merecido a atenção de universidades nas áreas formadoras de “professores de leitura”, como Pedagogia e, diminuídos alguns preconceitos, de Letras, onde se opera não somente com sua função educativa, mas também com sua

função literária e social. A expressão, a adjetivação ‘infanto-juvenil’ submete explicitamente o substantivo *literatura* a uma subclasse, um subgênero de fins definidos e comercialização focalizada – o que justamente desprestigia o... subgênero. Os objetivos por demais claros e mesmo declarados – ensinar, preparar, conscientizar, libertar que seja –, o utilitarismo somado à produção em série visando à grande vendagem, põe os livros para a “gente miúda” à parte da atenção que se despende, por exemplo, ao romance de estréia do colunista de um grande jornal.

Para exame das controvérsias mais comuns acerca da literatura infanto-juvenil, sigo o panorama desenvolvido por Teresa COLLOMER (2004) em *A formação do leitor literário* (ver bibliografia), já citado anteriormente.

Em um primeiro momento, têm-se as discussões referentes ao auxílio pedagógico (o que inclui moral e social) propiciado por essa literatura a pais e professores – sua funcionalidade mais pontual possível; paralelamente, a discussão crítico-teórica detinha-se na sua validade enquanto “verdadeira literatura”. Como vimos, trata-se de um problema nunca resolvido: argumenta-se nos primeiros debates como nos atuais que há obras literárias ou não, dentre aquelas as crianças e adolescentes podem ler alguns exemplares, deles desfrutar e adquirir o saber ou prazer visto como necessário, não sendo preciso, pois, subgêneros para filtrar avaliações estéticas. O termo “literatura infanto-juvenil” seria inadequado por justamente separar determinadas obras em um grupo, inferior ao de Literatura, digamos, adulta, erudita. Enfim, não sendo boa literatura, não serviria também à formação de leitores.

Em um segundo momento, o estudo da literatura infanto-juvenil deteve-se na dicotomia fantasia/ realidade e sua importância na formação psíquica e moral do indivíduo. Bons livros para a formação de leitores valorizariam não a imaginação, algo mais bem visto

há pouco tempo, mas a interiorização, colocando os pequenos em contato com aspectos inconscientes universais, servindo assim à boa formação humanista, ou mesmo à (re)estruturação da psique¹². Por outro lado, alguns livros de fantasia eram acusados de deixarem as crianças em um mundo imaginário e muitas vezes retrógrado, associados que eram ao folclore e à oralidade, um mundo pré-racional. Mais tarde, tais livros de fantasia na linha folclórica como os contos de fada seriam vistos além de alienantes, introdutores de ideologias machistas burguesas; os defensores de uma literatura mais engajada propunham, então, livros politicamente corretos, havendo diversos exemplos desses no Brasil, especialmente em fins dos anos 70, como já mencionado.

Atualmente, os contos de fada sobrevivem sem maiores problemas através de releituras intertextuais, mesmo irônicas, em infinitas adaptações também para cinema e teatro. Quanto aos valores eurocêtricos (do “macho burguês branco”), aqueles contos cruéis protagonizados por princesas frágeis e príncipes valentes ou são politicamente corrigidos, ou são trocados por lendas indígenas, africanas, orientais, na tentativa de valorizar os explorados da sociedade capitalista.

As discussões não se encerraram com a “correção política”, essa nova moralidade de grande força nos anos 90, com memoráveis críticas e defesas. Desde fins dos anos 60, alcançando com sucesso a atualidade, as teorias centradas no leitor ultrapassaram os modismos e se embrenharam no ensino superior, asseverando a importância de considerarmos a recepção na análise e interpretação literárias, especialmente em livros infanto-juvenis, por aquela necessidade de se examinar a formação que se pretende com essas obras. Com a idéia de que o texto não é o único elemento do fenômeno literário, nos

¹² Exemplo mais conhecido seria o psicanalista Bruno Bettelheim com sua obra de 1976 *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, no Brasil editado pela editora Paz e Terra como *A psicanálise dos contos de fadas*.

seria permitido erguer hipóteses sobre as metas de um grupo de livros indicado a jovens e também sua qualidade literária considerando o ‘pacto ficcional’, ‘horizonte de expectativa’, ‘construção de sentido’ (expressões daquelas teorias). De um modo geral, trabalha-se com a noção de o texto implicar um leitor ideal (pensado), que se quer alcançar e, por extensão, em um livro para formação de leitor, se quer formar. Esse leitor ideal torna-se “cooperativo” ao se ter que os sentidos do texto são construídos a partir de “pistas” textuais (Jouve, 2002:44). Ao se trabalhar com a noção de que o leitor é o pressuposto do texto, vê-se que este último está repleto de elementos não explicitados, dos quais o leitor deve se conscientizar e assim os recriar para a sua plena compreensão e fruição.

Dito de um outro modo, o texto tem previstas algumas interpretações, através de seus próprios mecanismos de geração de sentido, os quais devem ser elucidados para encaminharem às possíveis interpretações. Essa linha de análise quando aplicada à chamada literatura infanto-juvenil pode revelar o leitor pressuposto pelas obras dirigidas aos jovens, expondo as competências literárias, os conhecimentos prévios, seus comportamentos culturais, aquilo que as crianças e adolescentes possuem ou se pretende que aprendam (e de forma prazerosa) – conjecturas de autores, editores e professores sobre os leitores ideais inscritos nos textos selecionados, e assim, com eles vislumbramos os valores mais novos em relação à literatura infanto-juvenil¹³.

Sob esse viés, as adaptações mostram-se com a função de formar leitores literários, porém, como dito anteriormente, a noção de literário que revelam se define em ter um conhecimento funcional, a chamada “ilustração”. O alunado deve saber o que é um *Hamlet*,

¹³ Uma ressalva se faz com CULLER (1997:97): obtém-se com essa linha de análise não um leitor preciso, mas um recorte de possibilidades – com as quais também podemos trabalhar – extraídas do texto e advindas em muito do leitor com que de fato se ocupa, o pesquisador.

como morreram Romeu e Julieta, por que aquele sonho de verão é tão famoso. E só por isso as adaptações passam facilmente pelo crivo da escola, do governo e do mercado editorial¹⁴.

Como se percebe, as discussões para o desenvolvimento de uma avaliação crítica dos livros dirigidos a jovens e crianças se serviram quase sempre de bases ligadas a outras áreas de conhecimento (como a psicologia e a sociologia), reforçando a idéia de que tal texto é para a formação, a conscientização, a cidadania, etc. Para a valoração do gênero infanto-juvenil, a permanência dessa funcionalidade não acarretou alteração considerável de seu pouco prestígio nos meios acadêmicos e críticos, mais preocupados com julgamento estético. Por outro lado, essas discussões ajudaram na criação de um quadro de estudos o qual permitiu a conquista de um espaço nas universidades, isolado mas seguro em algum departamento das faculdades de Letras ou de Pedagogia, meios de referência para o prosseguimento das pesquisas. Em todo caso, parece que faltou a disseminação das conquistas: o vácuo entre a sala de aula e as recentes pesquisas universitárias, especialmente no Brasil, prova essa falta – ou reafirma a distância entre os principais centros universitários e o grande professorado.

Ora, com esse contexto, teórico e restrito, poderemos com segurança responder à pergunta que permanece, “o que é um bom livro para o leitor em formação?” Talvez a pergunta deva ser diferente, retirando-lhe imediatamente seu papel funcional, de se conquistar e mesmo modificar leitores, objetivos que nada mais podem ser que limites ao (incerto) literário. “Como formar leitores literários?” Resposta conhecida: oferecer livros, muitos e diversificados, com atividades de apreciação e discussão das leituras.

¹⁴ Quanto ao crivo do leitor a que se dirigem... À parte casos da experiência particular, podemos imaginar a diversidade de opiniões como com qualquer outro objeto de apreciação, sem necessidade de pesquisas de campo – já que mesmo o consenso pouco significará para os também diversos pontos de vista de pesquisadores.

E, sendo tautológico, se se quer valorizar a literatura, que se valorize a literatura!¹⁵

Dados contextos, questionamentos suscitados e pressupostos, seja agora o limite ‘Shakespeare’ e *Midsummer Night’s Dream* com o que de informações acerca de autor e obra possa extrair em algumas páginas de descrição e análise. Com isso, pretendo obter uma referência para fundamentar a análise que na seqüência se fará das adaptações.

¹⁵ Nesse contexto funcional, é inevitável – a mim – relembrar Ítalo Calvino em “Por que ler os clássicos”: “10. Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs” – definição aqui bastante irônica, em que a “grande literatura” se torna uma solução a males sociais (vide campanhas de incentivo à leitura). O escritor italiano, porém, desenvolve sua análise com uma lista de incompletas noções acerca de clássico, para encerrar as breves considerações com: “(...) que não se pense que os clássicos devem ser lidos porque ‘servem’ para qualquer coisa. A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos”. (CALVINO, 1993:15-16)

3. A *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

Na “Apresentação” e na seção anterior, foi dito que as adaptações de obras do “mais canônico dos autores”, Shakespeare, nos possibilitam verificar os conteúdos reconhecidos como literários, canônicos, clássicos, enfim, o valorizado *shakespeariano*; as alterações mais o mantido ou eliminado do texto original, uma seleção, representariam aquilo que se espera de um leitor em formação literária. A peça escolhida para o trabalho de análise, *A Midsummer Night's Dream*, é um dos títulos mais conhecidos de Shakespeare, possivelmente a sua comédia mais lembrada, a mais apreciada. Seu sucesso e significativo número de adaptações justificam o ocupar-se dela neste capítulo; se justifica também pela sua qualidade reconhecida e divulgada, o que nos permite, além de lembrar o texto gerador de encenações, estudos e versões, aproveitar o ensejo para rever as características do sucesso do dramaturgo, as quais, bem propaladas, o tornam relevante até o presente.

A Midsummer Night's Dream foi sempre associada a um intenso lirismo, uma ode fantástica ao encontro amoroso. Ao longo do século XX foi sendo também relacionada ao erotismo, como em leituras de Peter Brook e Jan Kott, que a ela acrescenta a crueldade do período elisabetano [KOTT, 2003:195]. O sentimento amoroso com seus caminhos de contínuos descaminhos, encontros e desencontros de amantes, que terminam no casamento, surge a leitores/ espectadores como o tema imediato da obra. De fato, nos três grupos de personagens que constituem a trama (nobres, fadas e artesãos), encontramos diferentes casais unidos pelo amor e pelo conflito, em paralelismo ou espelhamento típicos de Shakespeare. O herói ateniense Teseu e a amazona Hipólita foram grandes inimigos, encontram-se na peça em um idílio (pouco consistente), e se seguirmos o desenrolar da

história tradicional, cujas versões Shakespeare conheceu, não ficarão juntos para sempre; Oberon e Titânia, já unidos em matrimônio, não resistem a manifestações de raiva, ciúme e mesmo inveja; Hermia e Lysander, Demetrius e Helena se perdem em ilusões amorosas, não conseguindo escapar da volubilidade. E entre os artesãos, com a “*a trágica história de Píramo e Tisbe*”, igualmente temos uma imagem do amor: primeiramente, a partir do mito que se reconta, irreal, pela cegueira de amantes guiados pela emoção, o que os levará ao desenlace fatídico; e também, ridículo, pelo mau jeito dos atores que os representam, ressaltando o melodramático da história. Bottom com a rainha Titânia, em brevíssimo namoro, não fogem ao padrão de conflito: o amor irrestrito dela e a ingenuidade (ou asnice?) dele, cada um numa polaridade, beleza e bestialidade. Quando do final da peça, com a reconciliação geral mais as bênçãos distribuídas pelos seres maravilhosos, tem-se a promessa de acertos e harmonia entre os casais unidos em matrimônio – mas parecem improváveis tais acertos e harmonia, depois das demonstrações de Oberon e Titânia da vida matrimonial.

Impresso pela primeira vez no formato *in quarto* em 1600, provavelmente a partir de algum manuscrito, a primeira referência a *Midsummer Night's Dream* se dá por Frances Mere no seu *Palladis Tamia: Wit's Treasury*, de 1598, quando enumera entre elogios doze peças de Shakespeare – uma das poucas evidências para a datação de algumas delas (WELLS, 1998:114). Para a data de criação e apresentação da comédia, colocada tradicionalmente entre 1595 e 1596, recorre-se, além de aspectos estilísticos (a “evolução” do estilo do poeta), a referências contextuais entrevistas em alguns trechos. Entre outras, fala-se dos verões frios e úmidos de 1595 e 96, inesperado mau clima apontado no lamento de Titânia (II. i. 81-117), como consequência natural das brigas com Oberon (BROOKS, 1997:37), o que acabou por reduzir também o enamoramento entre os seres. Outro dado

seria, pela recorrente associação da peça com festividade de algum nobre, as datas de casamentos da época nos quais estaria a rainha Elisabeth I, a convidada mais importante que a noiva. Também aqui não se tem outra fundamentação além de coincidências de datas com especulações acerca do texto, tramado justamente a partir das comemorações de casamento do “Duque” Teseu, com sua *masque* ao final, provavelmente adaptada para apresentações ao grande público. Em seu estudo biográfico *Shakespeare, uma vida*, Park Honan aponta com ressalvas as cerimônias vistas por muitos como provas da correlação *Dream* e esposório:

Afirma-se por vezes que a peça entreteve a rainha no casamento do sexto conde de Derby com Elizabeth Vere (em 26 de janeiro de 1595), ou que foi escrita para o casamento da neta de Lord Hunsdon, Elizabeth Carey, com o filho de Lord Berkeley, Thomas (em 19 de fevereiro de 1596). [...] Mas nos casamentos da era Tudor, o que se costumava encenar eram *masques* (não peças), e não temos indícios de que uma peça tenha sido encenada num casamento da corte antes de 1614. Além disso, o *Sonho* abre a cena com menções a uma virgindade fria e triste que seriam pouco lisonjeiras para uma Rainha Virgem. (HONAN, 2001:269).

À parte as probabilidades da encenação para um desses casamentos¹⁶, a presença da rainha entre os espectadores não parece irrelevante para a feitura da comédia. Que a soberana assistia às peças do principal dramaturgo da companhia de *Lord's Chamberlain's Men* (a companhia da qual Shakespeare fazia parte como ator, dramaturgo e sócio), não se questiona; mas sua presença no texto, como veremos a seguir, poderia indicar algo mais significativo da sua elaboração, insinuando uma relação direta entre peça e evento da nobreza. O biógrafo Park Honan reconhece na seqüência da citação a impossibilidade de saber o quanto as referências iniciais (“*barren sister*” e “*virgin thorn*”, com que Teseu instiga Hermia a se casar com Demetrius em vez de ser entregue a um convento) aborreceriam realmente Elisabeth I; além disso, em outras passagens, a peça a elogia

¹⁶ BROOKS em sua introdução a “Arden Edition” de *Midsummer Night's Dream* traz diversas informações que convencem facilmente da 1ª encenação da comédia ter sido para o casamento de Elizabeth Carey, porém ressalva como improvável Shakespeare pensar o seu *Dream* apenas para essa ocasião (pp. 53-57).

abertamente. Na 1ª cena do ato II, em fala de grande lirismo de Oberon, a Rainha Virgem aparece como “*a fair vestal, thronèd by the west*”, “*the imperial vot’ress*” imune às flechas de Cupido, as quais, caídas na flor “amor-perfeito”, fazem-na possuidora de mágico extrato causador de paixão intensa entre os seres – usado com os jovens na floresta e com a Rainha das Fadas.

Um texto em que se comemoram as uniões, mesmo sem esconder seus conflitos, pode retratar elogiosamente a orgulhosa e poderosa virgem Elisabeth I? Parece-me que sim, se entendo *A Midsummer Night’s Dream* mostrando-a como ícone de mulher invulgar, semidivindade que não cedeu aos prazeres comuns a seus súditos, humanos; conscientemente, optou ela pelo que seria imposto a Hermia como uma pena. Por outro lado, essa mesma *Virgem*, inquestionável soberana por linhagem e postura, possibilitou a ordem no reino e com isso possibilita entre os súditos os deleites, digamos, ordinários, pois “[em *Sonho de uma noite de verão*] a humanidade é enfeitiçada e fica livre das responsabilidades sobre seus atos” (KIERNAN, 1999:244). A ordem do reino, porém, fica garantida pelo sacrifício de uma grande – e fria – mãe.

Se a peça foi pensada para as núpcias de um nobre – e a idéia parece convincente –, temos (mais uma vez em Shakespeare) uma peça auto-referencial, com noivos nobres assistindo a noivos nobres a se debaterem até alcançar o casamento, quando, em comemoração tem-se (mais uma vez em Shakespeare) a *peça-dentro-da-peça*, com sua metalinguagem ou “metateatro” explícitos, um *mise en abyme*¹⁷ bastante enriquecedor.

A *peça-dentro-da-peça* de *Midsummer Night’s Dream* é “*A tedious brief scene of young Pyramus, and his love Thisbe; very tragical mirth*”, um desconcerto teatral a nos

¹⁷ Relembrando: expressão introduzida por André Gide, *mise en abysme* compreende ‘todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa’ e ‘todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém’ (citado em PAVIS 2007:245).

remeter com riso a *Romeu e Julieta*, provável grande sucesso já à época. A lembrança é quase espontânea com os jovens amantes impedidos pelas famílias inimigas, mais o final trágico armado pelo equívoco: *Romeu e Julieta* é com muita chance a produção anterior ao *Dream*, com o que vislumbramos uma bem-humorada auto-referência, risível a espectadores dos séculos XVI ou XXI. Frank Kermode, a propósito, em *A Linguagem de Shakespeare* chama *Sonho de uma noite de verão* de “gêmea” de *Romeu e Julieta*, por ser a primeira variações sobre o tema de Píramo e Tisbe, incluindo nessas o cômico [KERMODE 2006:92].

Ainda quanto à possibilidade metateatral, aos dados cronológico-contextuais acrescento a encenação para os aristocratas como parte das bodas de Teseu e Hipólita, o espelhamento no/ do próprio encenar. A aristocracia de outrora e nós, espectadores do presente, assistimos a todos no palco, ali podendo nos observar nas figuras do herói ateniense, sua amazona e os jovens amantes. A esforçada delicadeza com que Teseu trata os artistas amadores parece, por esse viés, bastante instrutiva: ser elegante, cortês, nobre, é respeitar o esforço dos atores de entreter uma aristocracia merecedora de reverência inclusive pelas cortesias.

Não obstante, pode-se ainda entender a cômica tragédia dos artesãos em um viés menos simpático, embora ainda auto-referente: a comprovação da qualidade, o “profissionalismo” dos *Lord Chamberlain’s Men*, ao retratar o teatro ruim em tentativa, digamos, amadora, e junto daqueles, os cortesãos conscientes do que assistem; consciência e cortesia, a propósito e por extensão, compartilhada pelos atores e pelo dramaturgo, pois retratam essa parcela notável da assistência. Teríamos, assim, um auto-elogio, mas principalmente um elogio aos seus patrocinadores, a nobreza, o qual se constitui também pela arrebatadora poesia e imagética oferecidas àqueles notáveis, nessa peça ao mesmo

tempo que lírica, cômica, leve porém requintada, como um passatempo ilustre – a peça de que um nobre herói como Teseu gostaria para suas comemorações.

Todavia, mesmo que essas últimas afirmações soem plausíveis, não se pode caracterizar *Midsummer Night's Dream* como uma ‘peça feita para a distração de nobres’, encomendada que haja sido para alguma de suas patuscadas. Não se tem um único texto de Shakespeare em que não encontramos a sua ampla visão de platéia (nem sempre aparecendo em auto-referências), como se previsse na audiência os diferentes tipos sociais que de fato prestigiariam sua companhia nos teatros. Cuidado com fins artísticos ou rentáveis, não se pode asseverar, mas pela perenidade da obra, um ou outro objetivo, ambos alimentaram a si mesmos. Pode-se notar que esse cuidado se encontra no texto do poeta: a comentada mistura no palco de nobres, reis e plebeus, todos com relevância, em tragédias e comédias — e no *Sonho*, ainda se faz somar o mundo maravilhoso das fadas.¹⁸

O *Dream* – e extrapolemos um pouco mais o enfoque metateatral –, não ficou restrito aos palcos improvisados em castelos e palacetes, chegou às camadas humildes que se acotovelavam em pé em frente ao palco do *The Theatre*; com o sucesso, certamente alcançou o palco do *Globe* em rerepresentações. Apreciando-o ou não, qualquer público percebe o lirismo de Shakespeare, apreendido quiçá mais facilmente pelos considerados “cultos”; ainda que não conheçam a mitologia grega com Teseu e amazonas – que a bem da verdade, servem de fundo às fadas, os jovens amantes e os artesãos –, os populares, elisabetanos ou atuais, possuem outros elementos de sua experiência cultural para se

¹⁸ Hoje essa “mistura” completa a gama de elogios ao dramaturgo, mas antes era prova cabal de seus defeitos quanto ao padrão poético (neo)clássico. Ao que parece, Shakespeare estaria seguindo (o *imitatio*) não os antigos, mas precursores imediatos, como Peele, Greene e Lyly (FRYE, [1986], 1992:53). Seja como for, ele praticava a *superação dos modelos*, pressuposta em algumas poéticas de então.

deliciarem com a peça¹⁹. Além disso (lidamos com as possibilidades, pois as leituras não se excluem), o olhar da peça sobre o popular, com o folclore e os artesãos, que não são atenienses mas sim ingleses, é de apreço, em provável reminiscência de uma infância em Stratford-upon-Avon. O destaque dado ao ingênuo Bottom, o tecelão, lhe garante um lugar não concedido aos nobres dessa comédia lírica; não são estes, como o incrédulo Teseu, que entram em contato direto com as fadas, com a Rainha das fadas, e passam por experiência ímpar, e por isso, uma vivência inenarrável, como demonstrado no sublime monólogo do tecelão.

Segue-o, original, em inglês atual, seguido em nota com a tradução em português (consensualmente, a melhor tradução entre nós) de Bárbara Heliodora (conhecida crítica teatral e estudiosa de Shakespeare):

[...] I have had a most rare vision. I have had a dream — past the wit of man to say what dream it was. — Man is but an ass if he go about to expound this dream. Methought I was — there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had, — but man is but a patched fool, if he will offer to say what methought I had. 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. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke: peradventure, to make

¹⁹ Parece-me interessante neste momento citar novamente FRYE, com uma visão bastante controvertida: “Uma audiência da classe superior tende a preferir a aventura romanesca e a fantasia, porque o elemento idealizador no romanesco confirma a imagem que ela faz de si própria. E o que quer que seja que uma audiência da classe alta goste, isso será exatamente aquilo de que uma audiência da classe média vai gostar” p.55.

it the more gracious, I shall sing it at her death. (SHAKESPEARE 1998:53)²⁰

21

Bottom não fala em versos como a aristocracia ateniense, mas não há em toda a peça fala mais apurada. Trata-se de seu “triunfo misterioso”, segundo um Harold Bloom embevecido, vendo ali a paródia de trecho bíblico, na qual apareceria a mística shakespeariana de caos divino – o crítico vê em Bottom um antepassado de Blake e Joyce, entre outros (BLOOM, 2000:218). O *new-historicist* Stephen GREENBLAT (2004:35-36), em acordo com Bloom quanto à Bíblia e ao trecho parodiado –

[...] In the words of St. Paul’s to the Corinthians, words deeply familiar to Shakespeare and his contemporaries from endless repetitions in church, ‘*The eye hath not seen, and the ear hath not heard, neither have entered into the heart of man*’ – those things that God has prepared (1 Corinthians 2:9, from

²⁰ “[...] Eu tive uma visão de grande raridade. Tive um sonho que foge à capacidade dos homens dizer que sonho foi. Mas qualquer homem é burro se sair por aí expondo um sonho desses. Me parece que estava... ninguém sabe dizer o quê! Me parece que eu era, me parece que eu tinha... mas qualquer homem não passa de um bobo rematado se se oferecer para dizer que me parece que eu tinha. O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não provou, sua língua não concebeu, nem o coração relatou o que foi o meu sonho. Eu vou pedir a Pedro Quina para escrever uma balada com o meu sonho: e ela vai se chamar “Sonho de Bobina”, porque foi uma bobinada; e eu canto ela no final do drama, na festa do duque. É até capaz de, para tornar as coisas mais bonitas, eu a cantar na hora da morte dela.” (SHAKESPEARE 2004:96). Todas as traduções das citações de *Midsummer Night’s Dream* referem-se a essa edição.

²¹ A opção pelas traduções de Bárbara Heliadora significa ver nelas qualidades como poesia e fluidez presentes no original de Shakespeare. Apesar de *fluidez* causar espanto até mesmo a um britânico, esclareço que me refiro a como deve, hipoteticamente, ter sido o teatro de Shakespeare a seus contemporâneos – hipótese que dá certa liberdade ao tradutor, embora traga novas dificuldades. Bárbara Heliadora demonstra consciência de suas limitações, como a impossibilidade de se manter no novo texto em português o que o poeta pode ter tentado dizer e o que sua platéia e seus primeiros leitores podem ter entendido, como trocadilhos e referências contextuais e ainda expressões que trariam ambigüidades e variadas interpretações para o leitor, ou ator, inglês. Diz em sua introdução à primeira edição de *Hamlet*, tradução de sua mãe Anna Amélia Carneiro de Mendonça: “É inútil lamentar o empobrecimento resultante da escolha de uma interpretação, pois a escolha é inevitável”; e completa: “[*a necessidade de se interpretar de*] uma determinada maneira [*para*] preservar uma palavra perfeitamente equivalente a pelo menos *uma* das possíveis interpretações” (SHAKESPEARE 2002:8). Não se pode abrir mão da idéia de que o teatro elisabetano era também popular, seu principal dramaturgo era sucesso entre público plebeu, nobre e entre atores, o que significa um teatro de linguagem compreendida “*de imediato* durante o espetáculo”. Acrescenta: “Assim, não compreendo que possa haver justiça, ou mesmo justificativa, em qualquer tentativa arcaizante na tradução shakespeariana, da mesma forma que não se pode tampouco situá-la artificialmente em uma situação de excessiva atualidade, ou cair em vocabulário transitório de regionalismo ou coloquialismo menor” (p.9); tal texto se quer perene, pois assim se tornou considerado ao longo dos anos até o presente. Não há espaço nesta dissertação para se comparar o resultado de traduções de *Midsummer Night’s Dream* em português, mas o leitor poderá comparar as traduções de Heliadora com os trechos originais e tirar algumas conclusões se assim lhe aprouver.

the *Bishop's Bible* (1568), the version Shakespeare knew and used most often) –

vê no monólogo o jocosos de Shakespeare, pelo uso do texto sagrado visando ao entretenimento. No caso, segundo o teórico, teríamos o sinal de uma infância inclinada às artes dramáticas (sua vocação), alimentada com os dramas populares de estrutura ainda medieval e religiosa, os quais sempre tinham por clímax um momento de visão do protagonista revelando a sua redenção – visão a qual excedia qualquer compreensão imediata. A “piada” de Shakespeare, ainda segundo Greenblatt, atinge várias instâncias: os sermões da igreja, os atores profissionais cheios de pretensões, os amadores que tentavam copiá-los em versões grosseiras, e atinge o próprio Shakespeare, jovem pleno de imaginação ainda inacessível por sua pena, como o tecelão incapaz de reproduzir sua *epifania*.

Frank KERMODE (2006:97), tendo por significado da peça as variações de amor (o exagerado ilusório e o verdadeiro), também vê no trecho a paródia de Coríntios, e acrescenta: “Aqui a moral desafia a análise confortável. Deixando para trás o modelo amor-é-uma-espécie-de-loucura e somos convidados a pensar de modo diverso sobre ele” – sendo esta espécie de deixa para Kermode pensar o sonho do artesão Bottom como complemento ou oposto benfazejo à racionalidade do nobre duque Teseu (o que retomarei adiante).

Seja como for, ainda que freqüentemente valorizada, as camadas populares estão também em Shakespeare associadas ao risível, pelo seu simplismo ou parvoíce, porém não de forma arraigada, como se a correspondência “cômico/ ridículo” não fosse possível entre os nobres, nesta ou em outras peças do poeta. Ao tolo, ingênuo ou singelo Bottom é concedida uma enlevação, invulgar momento que o marcará inconscientemente, profundamente.

Acrescento, sem demora, que não pretendo assegurar quanto o tecelão tenha de místico, num esoterismo engenhosamente disfarçado por seu criador; apenas amplifico a leitura destacando os pontos vislumbrados pelos críticos citados: a vivacidade do artesão, a espirituosidade do poeta, o primeiro pouco letrado, mas não limitado, podendo ser submetido à experiência incomparável, imaginada pelo segundo.

Muito menos pretendo assegurar que o mais visado dos artistas elisabetanos tivesse consciência social e honrasse a classe trabalhadora de sua época. Julgo, isto sim, que evitava a criação de personalidades rasas, previsíveis como seriam *tipos sociais*, estereótipos. Shakespeare, ainda que não pudesse escapar plenamente de sua época, parecia abolir alguns preconceitos e lugares-comuns, idéias impensadas, mostrando suas criaturas sob diferentes perspectivas, em diversificadas situações, sem o quê tornaria sua poesia cênica uma previsível e datada repetição de valores. Reis de moralidade hesitante, bobos perspicazes, vilões razoáveis e heroínas vigorosas são exemplos de como Shakespeare pensava seriamente as personalidades que compunham suas intrigas, indivíduos completos pois psiques verossímeis em diferentes momentos da cultura ocidental. Tal característica há de ser a chave do reconhecimento de Shakespeare em vida (mesmo com a implicância dos “*university wits*”, seus contemporâneos) e sua posterior canonização, isto é, a aclamação em moldes perenes. A diversidade de seres, que trazem ao público suas razões e conflitos, em retrato de nosso funcionamento interno, torna a nós próximos e verdadeiros muitos de seus enredos, os mais exóticos e mais confusos, pois mostram homens e mulheres integralmente. Para além de estratos sociais, e mesmo quando busca a aprovação dos Tudor a seus dramas históricos, Shakespeare conquistou a identificação do público. (Embora se possa procurar uma leitura menos romântica, prefiro neste momento assinalar que

Shakespeare, não Middleton, Jonson, Marlowe, quem permanece no topo da nossa moeda literária, cânone, sendo improvável que o motivo para tal seja apenas um excelente *lobby*.)

Para as platéias elisabetanas, que assistiam a muitas e variadas encenações, e não mais faço distinção de classes, a capacidade de julgamento devia vir se constituindo de modo afiado, com veredictos impiedosos que iam da vaia à desconsideração, e isso justamente pela multiplicidade de peças. Mas, não se questiona, Shakespeare era um dramaturgo de grande reconhecimento, e o encantamento pelo *Dream* foi imediato. Segundo Bárbara Heliodora, na “Introdução” à sua tradução de *Midsummer Night’s Dream* (SHAKESPEARE, 2004:05), o *in quarto* (um formato popular) de 1600, trazia na página de rosto: “Como tem sido por várias vezes apresentada publicamente pelos servos do Mui Honorável *Lord Camerlengo*”, e complementa: “Tanto a freqüência da encenação quanto a publicação, em relativo pouco tempo após a estréia, são testemunhos de um sucesso que só tem crescido nos últimos quatrocentos anos”.

Sucesso instantâneo, pode-se agora perguntar se *A Midsummer Night’s Dream* produzida sob encomenda alcançaria sua notabilidade, e por séculos. Sem uma fonte precisa para a sua elaboração [a não ser por algum apoio no folclore inglês e na obra de Chaucer e Ovídio para nomes e caracterização de personagens (WELLS, 1998:117)], o que é raro em se tratando do dramaturgo, pode ser que nos ocupamos com um êxito bem planejado em uma de suas criações mais originais. Trata-se de criação bastante pessoal e não recriação de textos pré-existentes, pois sabido é que Shakespeare criava seus enredos a partir de fontes primárias como “romances” ou crônicas históricas do século XVI. No caso do seu *Dream*, não se encontra narrativa ou congênera que contenha ao menos uma parte de sua trama; os conflitos são originais, havendo, hipoteticamente, apenas dois outros

exemplos em tal raridade, *Love's Labour's Lost*, do mesmo período, 1594-95, e *The Tempest*, de 1611-12²².

Nas três peças sem fontes definidas, poderíamos procurar elementos em comum que as unissem para uma teorização. Facilmente vem-me a “peça dentro da peça”, mas não poderíamos manter a relação pois o exemplo consagrado em *Hamlet* dismantelaria qualquer teoria advinda unicamente dessas três; ademais, este nem se trata de um recurso shakespeariano, ligado que está, assim parece, à tópica medieval e clássica do *theatrum mundi*: o mundo como um palco teatral e os homens como atores. Embora esta apareça fortemente em *The tempest* e possa estar parcialmente associada ao *Dream*, com personagens agindo segundo o plano de Oberon, a tópica estaria associada a um bom número de dramaturgos elisabetanos e jacobinos, de Thomas Kid, de *Spanish Tragedy* (1592), a Beaumont e Fletcher, de *The Knight of the Burning Pestle* (1607). Há ainda reconhecidos exemplos fora da Inglaterra, e dos mais famosos, como Calderón de la Barca em *El Gran Teatro del Mundo*, além de *La vida és sueño* (posterior, a propósito, a *Tempest* e seu “we are such stuff as dreams are made on”). Pela sua importância quando lidarmos com o final da peça e depois com as adaptações, necessário é delongarmo-nos um pouco nesse tema.

O mundo como um palco em que homens e mulheres atuam, personagens conscientes de um drama maior – uma consciência um tanto trágica: elementos que se fazem presentes de forma mais ou menos clara em diferentes peças de Shakespeare... A metalinguagem é

²² “Seria Shakespeare, então, um adaptador?!” A questão pode ser menos polêmica: “*que é uma adaptação?*” Acrescentando ao que já foi dito na seção anterior, esta se restringe à transposição de elementos de um original, como personagens com algumas de suas características e conflitos vistos como principais, para uma versão de gênero, linguagem, enredo, em acordo com o público a que se destina. Na recriação, a etimologia assinala, “cria-se de novo”: a partir de um original, elabora-se uma outra obra, diferente da primeira – a referência, a fonte. Tendo em mente o que temos de adaptações de Shakespeare e suas próprias “recriações”: as 1ª são facilitações, enquanto as 2ª, desenvolvimentos, e aprofundamentos.

evidente. Em *Midsummer Night's Dream* esse “metateatro”²³ não alcança as dimensões de *Tempest* e nem de *Hamlet* – onde o príncipe meditabundo se reconhece personagem de um drama inadequado a ele, sem correspondência na comédia. As referências, porém, ao teatro e à encenação, com seu clímax na “peça dentro da peça” de Peter Quince, amplificam os significados do *Dream*, tanto em uma leitura contextual quanto em uma leitura “fechada”.

Nestes termos as peças “metateatrais” acabam por discutir, de um modo mais oblíquo, a criação dramática; com elas o autor vem a seu público (incluamos neste o leitor) discutir o processo artístico-pessoal. Indo um pouco mais além nesta discussão, notemos que, sendo o teatro tradicionalmente visto e apontado como um recorte da vida encenado – a representação do homem com seus conflitos, a luta sobre-humana do existir –, levar ao palco suas próprias características estruturais será também, por analogia, encenar as estruturas de nosso viver. Eis onde residiria o valor da metalinguagem, do metateatro, especialmente em Shakespeare. A revelação da estrutura cênica e artística há de causar certa perturbação, uma prévia do distanciamento brechtiano, um “estranhamento” pela quebra do pacto ficcional de leitor/ espectador, ao remeter-nos a uma outra e incerta atitude mental, associada ao sentimento de se estar também na estrutura de um drama, ficção, não exatamente concreto e seguro. Ou seja, o metateatro nos traz a relativização do status de realidade, com a controvérsia sobre real e ficcional ao revelar a encenação dos fatos.

Lidamos com o caos da vida ficcionalizando-a ao ordená-la em seqüências que encaminham uma justificativa; ao dar-lhe um sentido para torná-la compreensível não apenas a nós mesmos como também aos outros. A vida se representa, como num palco de

²³ Para ABEL [1968:142] a ‘peça-dentro-da-peça’ seria mais recurso técnico que o nome de uma forma; o *metateatro*, por sua vez, são obras sobre a vida vista como já teatralizada. Em uma ‘metapeça’, a realidade do mundo é afetada, a ilusão se torna inseparável da realidade. O mundo seria uma projeção da consciência humana. "Defini o metateatro como repousando sobre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho".

teatro. Criamos personagens de nós mesmos como um dramaturgo cria os seus, imaginamos um passado como nos lembramos de um romance com suas articulações de enredo que o esclarecem, as quais concretamente não ocorreram. É nesse sentido que a vida dita real acaba por confundir-se com a imaginada ou ficcionalizada, ela passa a ser também mais uma forma de ficção²⁴. Na nossa “vida real”, nós nos encontramos, após acontecimentos diversos, vítimas de um enredo polissêmico o qual simplesmente não dominamos – a própria existência. De modo similar, em textos teatrais menos óbvios em sua metalinguagem, quando há, por exemplo, momentos de teatralização das relações, personagens verdadeiramente humanos não perceberão a representação ficcional que se arma a sua volta e que desembocará em uma fatídica conclusão, à revelia de suas intenções, como em algumas “tragédias” do século XX. Neste caso, a representação e a realidade se confundem, com propósitos estudados.

Por sua vez, as conseqüências da teatralização engendrada, por exemplo, por Oberon e Puck para com os jovens amantes no bosque são construtoras de uma realidade prevista e procurada, sendo por isso uma “montagem”. Como comédia, ou tornando-a uma comédia por este enfoque, no *Dream* pode-se dizer que o que se discute é a validade dessa mistura real/ fantasia, realidade/ magia.

Em seu artigo “Magias parciales del Quijote”, de *Otras Inquisiciones*, Jorge Luis Borges tematiza a questão através do modo como Cervantes, outro contemporâneo de Shakespeare, insinuou a metalinguagem na sua obra. Não obstante Cervantes siga um ideal literário que podemos denominar, anacronicamente, de ‘realista’, é certo que a

²⁴ Em discussões relativas à memória encontra-se a contenda sobre o vínculo entre realidade e construção do real, com o passado sendo rememorado em uma ficcionalização ao selecionarmos, explicarmos o que antes era ‘apenas’ vivência equilibrando-se entre tensão e alívio. O sonho e a fantasia dividem o exemplo de nossa natural confusão entre o que tomamos por real e o que tomamos por irreal, ao possibilitarem o embotamento da consciência no universo paralelo do também controverso inconsciente.

metalinguagem produz muitas vezes um tom fantástico ou maravilhoso, pois é tornada estranhamente mágica naquele mundo da ficção, pois é irreal dentro daquilo que se quer real, apesar de ficcional... – efeitos labirínticos e vertiginosos apreciados pelo autor argentino. No *Dom Quixote*, lembra-nos Borges, Cervantes coloca um personagem se dizendo amigo de um poeta chamado ‘Cervantes’, sobre cujo livro de poesias, *La Galatea*, discutem; em outro momento tão cômico quanto vertiginoso, o início da segunda parte, faz Quixote ler e discutir com Sancho Pança o livro em que nós os lemos. Cervantes cria, assim, e com bom-humor, a confusão entre objetividade e subjetividade, real e ficcional, leitor e obra. Borges vê nisso a sugestão, junto com outros exemplos das *Mil e Uma Noites* e *Ramayana*, além do *Hamlet*, de que, se os personagens podem ser leitores da obra em que estão sendo criados, espectadores da encenação de seu próprio mundo, nós, seus leitores ou espectadores, podemos também ser fictícios. Estranhamento. Perturbação. O visto por nós mesmos como o real, a nossa realidade, nada mais pode ser que construção, ficcionalização. Ao final, cita Carlyle: “...*la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben*”²⁵.

A relação que se pode estabelecer entre essa discussão auto-referencial, metalingüística e vários textos teatrais é que uma peça a nós se apresenta como uma verdade no palco, um recorte da vida, a lemos ou a ela assistimos como ficção que representa o real, nos deixando tomar pela verdade encenada – num pacto mais ou menos automático entre leitor-espectador e a ficção proposta. Mas nalguns casos a irrealidade vai se inserindo na obra e no seu leitor através de imagens e palavras que parecem se misturar ao puramente cênico, numa desintegração (por um breve instante que seja) do ego inserido

²⁵ BORGES ([1952] 1998)

na roda do tempo. O tom fantástico ou maravilhoso de que nos fala Borges explicita-se nas peças de fantasia de Shakespeare, *Tempest* e *Midsummer Night's Dream*, as quais, talvez não coincidentemente, trazem a metalinguagem à cena junto com espíritos aéreos. No entanto, nesse viés, o *Dream* e *Tempest* (para alguns, o testamento de Shakespeare) se contrapõem quanto à visão do criador em relação à sua prática dramatúrgica. Explico brevemente (rememorando):

Próspero se esquece de suas obrigações como duque, a vida real, de tão encantado que se torna com seus estudos de magia, sendo por isso banido de Nápoles com sua filhinha. No presente da peça, com o uso de sua *Arte*, ele usará esse conhecimento para resolver pendências, auxiliar o próprio destino e o de sua filha, optando por um final a princípio reconciliatório, quando parece desistir da vingança inicial movido mais pela constatação da inutilidade de ações que pela piedade. Assim, o poder de Próspero não se resume a fazer ventar ou ter espíritos a seu serviço, está também na capacidade de interferir nos destinos, dirigindo grupos e indivíduos, montando cenas, criando um par romântico e garantindo à filha (pelo menos) um final feliz. É o poder de criação.²⁶

Próspero engendra realidades sobrepostas àquela em que está inserido; Próspero-dramaturgo planeja cenas e as concretiza com a ajuda de seu ‘contra-regra’ Ariel; gera o drama em torno do qual se estruturam as ações da peça, aquela a que chamamos de *A tempestade* e aquela que ele próprio planeja e, ao mesmo tempo, assiste à distância. Por conseguinte, a ilha, mais que um palco, é a própria massa criativa, onde seres imaginários ganham vida palpável, tornam-se reais. Ao final, no epílogo, Próspero fala assumidamente como encenador, pedindo aplausos, como numa celebração da sua criação. E o paralelo

²⁶ Para outras leituras de *Tempest*, como o visado enfoque “colonialista” ver SKURA, Meredith Anne. “Discourse and the individual: the case of colonialism in *The Tempest*”, in McDONALD:2004.

usualmente feito entre o mago e seu próprio criador, Shakespeare, já está justificado, ainda mais quando lembramos que essa é a sua última peça, sem co-autoria, e imediatamente anterior ao retorno a sua cidade natal. A personagem que se encantava facilmente com a própria força criativa, com a capacidade de recriar realidade própria e alheia, não pode mais rejeitar a vida cotidiana, de onde por tantos anos teve de se manter afastado. Por mais maravilhoso que seja o seu mundo mágico, é ele também fascinante demais a ponto de afastá-lo do concreto – sonho sem substância, que por isso pode ser preenchido com a leitura do artista, a sua poesia.

Assim, se *Midsummer Night's Dream* discorre sobre o encantamento com a criatividade, sobre a criação poética pela fantasia, o artista em seu auge criativo deslumbrando-se com suas criaturas, *The tempest* discorreria sobre a criatividade em sua forma fantasiosa: o artista, se despedindo dos palcos, a mostra como uma distração da realidade, que desta pode nos retirar, criador sendo vítima e vitimando aqueles a sua volta por meio de sua fantasmagoria.

No *Dream*, ainda nosso foco, palco e realidade se confundem também em contexto (briga de Titânia e Oberon interferem no clima; festejo com peça dedicada a nobres noivos a qual tem por contexto os festejos, com peça, etc.), e em personagens (lembramos a tempo dos amantes despertados por Teseu sem saberem se sonharam, se ainda sonham ou se vivem a realidade); porém a imaginação e a fantasia, como criação artística, se destacam da comédia mais lírica de Shakespeare como em uma poética que define e defende a dramaturgia, a sua dramaturgia – ponto da análise que alcanço em breve.

O metateatral transparece no *Dream* de maneira mais nítida na encenação dos artesãos, menos óbvio nas auto-referências que apelam a informações contextuais, já assinaladas, e também no já observado monólogo de Bottom; mas ainda inequivocamente

com essa figura de destaque, Puck, o camarada contra-regra de Oberon encenador – um Ariel mais livre. Puck, o *Robin Goodfellow*, mesmo que não tanto quanto Bottom com sua cabeça de burro, prefigura *Midsummer Night's Dream*, estando diretamente associado à peça. Enquanto Teseu e Hipólita fundem-se ao cenário aristocrático e os amantes da floresta se confundem em sua falta de individualidade, o tecelão prima pela singularidade e o elfo, pela peraltice. Puck, contrastando com Bottom no que este tem de autêntica ingenuidade (BLOOM, 2000:198), seria um maroto empreendedor de confusões no enredo por puro divertimento. Ainda que sob o comando de Oberon, vemos o espírito zombeteiro se atrapalhar com os pares atenienses que deveriam de fato se apaixonar, e sentimos em suas seguidas “embrulhadas” o gosto pela troça – da mesma qualidade daquela com que faz, com seus berros, Lysander e Demetrius se perseguirem em vão antes de caírem adormecidos. A fada da abertura do ato II o reconhece como o encenqueiro das vilas, ao que ele confirma com prazer, acrescentando outras de suas artes. Notamos, outrossim, que a escolha da cabeça de burro para Bottom é dele, não vem da vontade genérica de Oberon ver Titânia apaixonada por um bicho terrível. Puck se mostra como ajudante de Oberon, embora se diga bufão de seu rei, mas nesse cargo servil, a partir do comando do seu senhor, se dispõe a agir um pouco livremente com o único objetivo de gerar o riso, para si e para nós, sua platéia. Este diabrete, que não faz mal a quem lhe queira bem, ganha maior destaque no *Dream* pela sua fala final, a fala final da peça, em tom de despedida autoral.

A comédia mais ou menos involuntária dos artesãos liga as três instâncias da comédia lírica de Shakespeare no palácio de Teseu: ao findar-se a “*trágica história de Píramo e Tisbe*” com que personagens nobres e populares se falavam no palco (como no *Dream*, como em Shakespeare), fadas e espíritos podem tomar o lugar daqueles e espalhar seus

votos de felicidade a todos os casais. A peça-sonho se desvanece aos poucos, e um Puck esplendidamente lírico se dirige a nós, fora do palco:

If we shadows have offended,
Think but this, — and all is mended, —
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend;
If you pardon, we will mend.
And, as I am an honest Puck,
If we have unearnèd luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long;
Else the Puck a liar call:
So, good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends²⁷.

(SHAKESPEARE 1998:67)

Puck havia denominado as fadas de “shadows” no ato III, cena 2: “Believe me, king of shadows (...)”, se dirigindo a Oberon; e este, alguns versos adiante, diz: “But we are spirits of another sort (...)”, diferenciando-se das almas penadas, “espíritos das sombras” os quais o sol não pode avistar. Por outro lado, próximo à despedida de Puck, o duque Teseu já havia denominado aos atores de “shadows”:

HIPPOLYTA: This is the silliest stuff that ever I heard.
THESEUS: The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them.
HIPPOLYTA: It must be your imagination then, and not theirs.
THESEUS: If we imagine no worse of them than they of themselves, they may pass for excellent men. Here come two noble beasts in, a moon and a lion.²⁸ (SHAKESPEARE 1998:61)

²⁷ Se nós, sombras, ofendemos,/ Acertar tudo podemos:/ É só pensar que dormiam/ Se visões apareciam,/ E que esse tema bisonho/ Apenas criou um sonho./ Platéia, não repreenda:/ Com perdão, tudo se emenda./ Puck afirma, sem mentir:/ Se conseguirmos sair/ Daqui sem ninguém vaiar./ Prometemos melhorar:/ Juro que não 'stou mentindo;/ Boa noite, eu vou saindo./ Se aplaudirem, como amigos,/ Puck os salva de perigos. (SHAKESPEARE 2004:121)

²⁸ *Hipólita*: Isso tudo é a maior tolice que eu já vi./ *Teseu*: Os melhores nesse ofício são apenas sombras; e os piores não são piores, se a imaginação os emendar./ *Hipólita*: Terá de ser então a sua imaginação, não a deles. *Teseu*: Se não imaginarmos, deles, nada pior do que eles imaginaram de si mesmos, passarão por atores excelentes. Aí vem duas bestas soberbas, um homem e um leão. (SHAKESPEARE 2004:110)

Transcrevi não apenas a fala do Duque mas igualmente a da ‘Duquesa’ porque deste breve diálogo podemos extrair uma poética shakespeariana por sobre a qual não podemos passar. Voltemos um pouco na mesma cena, em seu início, para nos lembrarmos da fala de Teseu e as impressões censuradas de Hipólita. Ali, na abertura do ato final, ou seja, pouco depois do monólogo de Bottom, a história dos jovens amantes da floresta é a oportunidade para o duque ateniense discorrer acerca de loucos, apaixonados e poetas: todos eles, uns fantasistas inconseqüentes; Hipólita o escuta, mas não pode concordar, ressaltando a consistência da história dos jovens amantes. Northrop Frye, no capítulo dedicado ao *Sonho de uma noite de verão* em *Sobre Shakespeare* (FRYE, [1986] 1992:52), pondera essa imagem de Teseu racional. O crítico entende esse ponto de vista do duque acerca da fantasia, da imaginação, sendo parodiado pela peça de Quince, a qual representaria o excesso de sanidade, a ter de alertar, por exemplo, que o marceneiro fantasiado de leão não é um leão. Quando Hipólita reclama da peça, e Teseu retruca “*the best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them*”, podemos nos lembrar da abertura do ato, e com isso, a resposta de Hipólita torna-se a confirmação vitoriosa da fantasia: “*It must be your imagination, then, and not theirs*” – e nesta leitura, o simples *then* ganha uma entonação específica. Imaginação, assim, é algo positivo, com a qual a platéia exerce seu papel criativo em toda a peça. Frye faz o paralelo entre Quince e Shakespeare, com sua peça de apelo à fábula: Teseu, um nobre, imaginando consertou a peça de Quince, não ridicularizou os atores e foi um duque cortês.

Idéia similar desenvolve Harold Bloom no seu *Shakespeare: a invenção do humano* (BLOOM, 2000:221), acrescentando a ela a noção de que para Hipólita – em “censura

tácita” à troça de Teseu –, os amantes são a metáfora do público de Shakespeare, “e assim somos (re)formados, de uma maneira estranha e rara”²⁹.

Harold Brooks, em seu estudo introdutório anteriormente citado (um bom apanhado de citações, análises e interpretações), também desenvolve a idéia a sua maneira: “*In this final movement of the Dream, the theme of imagination, illusion, appearance and reality is given explicit expression, ensuring that we shall be consciously aware of it*” (BROOKS, 1997:137). Conscientizar-se do poder imaginativo e ilusório da criação poético-teatral, conscientizar-se do aparente e do real, eis, segundo Brooks, o apelo último de *Midsummer Night’s Dream*, adiantando o que se apontou para *Tempest*. Mas especificamente para o *Dream*, percebemos nosso papel, leitor e espectador, de cooperadores em uma encenação ou em uma leitura na construção de cenas, na construção de sentido. Talvez, mais que isso, todo o final do *Dream*, com as breves discussões de Hipólita e Teseu, engrandeça a atividade teatral, incluindo nela a assistência. Para dramaturgo, atores e platéia a fantasia construtora de sentido, diálogo com a realidade, se torna o papel principal.

Enfim, e portanto, dentro dessa perspectiva, a imaginação criadora artística estaria no centro do *Dream*, como um valor consciente pois é buscada para contraponto à realidade racional. O *Sonho* de Shakespeare, suas efabulações, seria a criação artística como magia, magia da escrita e da encenação, do jogo ficcional.

Com essa digressão final, me rearticulo à despedida de Puck, pois vejo nela uma síntese, retomada de vários aspectos mencionados até agora nesta análise-interpretativa proposta.

²⁹ No original, *strange and admirable*, como no último verso da fala de Hipólita acerca da história dos amantes.

A encenação de Quince reuniu a todos no palácio de Teseu; a peça acabou, artesãos se despedem; os nobres se recolhem (“sweet friends, to bed”); entra Puck, o sorrateiro, preparando a chegada do rei e da rainha das fadas com seu séquito; apoderam-se do palácio do Duque (“through the house give glimmering light”); com dança e canto, bênçãos são distribuídas (“shall all the couples three/ ever true in loving be”); saem todos, menos Puck, o qual caminha até a frente do palco e começa “If we shadows have offended...”. A escolha lexical para a metáfora de Shakespeare nos traz a pergunta, “quem são as sombras de que fala o *Robin*?” (e entre as quais se inclui): fadas, personagens da trama ou os atores? Evidentemente, as opções não se excluem, mas também ficou evidente que a terceira torna-se a mais rica em possibilidades, tanto mais que a permitem texto, contexto e tradição. É Puck, o elfo bufão do rei das fadas, é Puck, personagem de *Midsummer Night’s Dream*, é Puck, falando pelos atores da peça e seu dramaturgo, a companhia. Puck-epílogo pede aprovação da platéia para a peça em que está. A rica ambigüidade é tão certa quanto à do epílogo de *As you like it*, não pela sua dispensabilidade numa boa peça mas cujo epílogo pode provar sua qualidade, porém por se confundirem a personagem e o ator que a representa³⁰. No caso do Robin Goodfellow, sua máscara não é tirada em momento algum, todavia o que pede é pela sua comédia, pela encenação, é pela trupe. O personagem, então, caracterizado como tal visualmente e em sua expressão cênica, de dentro do *Dream* pede por algo externo à sua realidade imediata, ficcional, e isso o aproxima do ator, cuja realidade aprecia o reconhecimento em forma de aplauso: “*Give me your hands, if we be friends,/ And Robin shall restore amends*”... e sempre ressoam os aplausos.

³⁰ “Is not the fashion to see the lady the epilogue; but it is no more unhandsome than to see the lord the prologue. If it be true that good wine needs no bush, ‘tis true that a good play needs no epilogue; yet to good wine they use good bushes, and good plays prove the better by the help of good epilogues. What a case, am I in then, that am neither a good epilogue, nor cannot insinuate with you in the behalf of a good play! (...).” in *As you like it*, “Epilogue” (SHAKESPEARE [1944] 1977:551)

Expostos foram os aspectos que queria ver referidos e defendidos nesta lembrança da peça. Com esse levantamento, a leitura com minha seleção de aspectos relevantes; a verificação do sucesso do dramaturgo mais as leituras comumente aceitas do *Dream*; o elogio à fantasia e as variações do amor, que não excluem o drama real, como numa alegoria; enfim, meu enfoque no metateatro; finalmente podemos passar para as adaptações na ordem de sua apresentação.

4. ADAPTAÇÕES EM PROSA NARRATIVA DE *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM*

Como já mencionado, as principais versões em prosa de *A Midsummer Night's Dream* no Brasil, tendo por critério o número de reimpressões, são *Sonho de uma noite de verão*, por Ana Maria Machado, pela Scipione dentro da série Reencontro, e *Sonho de uma noite de verão*, por Fernando Nuno, pela Objetiva, dentro da 'Coleção Shakespeare'; uma terceira versão de interesse é o *Sonho de uma noite de verão* por Walcyr Carrasco, para a editora Global. A primeira delas será o nosso foco, devido ao sucesso da adaptação junto às escolas e ao prestígio da escritora.

4.1 A adaptação de Ana Maria Machado

A versão de Ana Maria Machado para *Midsummer Night's Dream* faz parte da série 'Reencontro', uma coleção criada pela Scipione na década de 90 com sucesso imediato, o qual tem se perpetuado dentro da primeira década de 2000. A coleção propõe aos jovens (segundo a autopromoção na última página, na contracapa ou na ficha de leitura) redescobrir o prazer e a importância da leitura dos clássicos universais. A série contém os textos em versões adaptadas numa "linguagem acessível e agradável que desmistifica de uma vez por todas a idéia de que os textos clássicos têm que ter uma linguagem erudita e rebuscada". A coleção apresenta os textos em prosa com tamanho de fonte relativamente grande e traz ainda ilustrações internas em preto-e-branco. Cada volume possui uma breve biografia do autor adaptado, algumas informações acerca do adaptador ao final (sempre "um escritor de capacidade e talento", avisa a contracapa), uma ficha de leitura com questões sobre o conteúdo da obra e atrás desta um roteiro interdisciplinar com propostas de debates, pesquisa, dramatização, reescrita (como, a partir das ilustrações, recontar a

história). Uma curiosidade: os volumes da série dedicados a adaptações de Shakespeare, e somente esses, trazem no canto direito superior da capa uma caricatura reconhecível do “Bardo” com reprodução de uma suposta assinatura dele, como um carimbo de autenticação – o que pode indicar um cuidado especial com as peças do bardo em um projeto maior de adaptações da obra shakespeariana. Outro detalhe da capa: o nome da editora vem na vertical, acima da qual aparece *Literatura*, outro suposto selo de garantia de qualidade.

A adaptação que especificamente nos interessa, a de Ana Maria Machado para o *Dream*, ressaltado novamente, chegou a 21 edições em sete anos ou, dito com outros números, teve mais de 1 milhão de exemplares – um grande sucesso editorial. A adaptação entrou três vezes na lista de livros doados à escola e aos estudantes, através do programa do MEC de leitura na escola, como mencionado no capítulo 2.

O que traz de particular essa adaptação para ser adotada pelo programa do MEC com seu conseqüente espantoso sucesso? A hipótese que levanto quase automaticamente é a combinação de dois elementos de grande apelo educacional: cânone de peso mais reconhecida autora de livros infanto-juvenis. O que pode explicar sucesso muito menor (o que não significa fracasso editorial), por exemplo, da adaptação de Sônia Rodrigues Mota (jornalista, escritora e estudiosa de RPG) para *A Tempestade* (uma outra peça de fantasia de Shakespeare) ou mesmo a adaptação de *Hamlet* (seu título mais famoso?) por Leonardo Chianca (escritor em vários segmentos, especialmente o infanto-juvenil), ambos para a mesma série ‘Reencontro’. Delongarmo-nos no quesito ‘cânone’, o principal trunfo da “logomarca” *Shakespeare*, não se faz mais necessário pois já o fizemos consideravelmente nas seções anteriores. Volto então à adaptadora.

Ana Maria Machado é dentre os escritores das mais populares entre pais, professores e crianças leitoras. Alguns de seus títulos famosos, como *Menina bonita do laço de fita*, *Bisa Bia, Bisa Bel*, *História meio ao contrário* (o primeiro grande sucesso de público e crítica, de 1978), freqüentemente compõem na lista de compras escolares. A autora, que tem mais de 150 títulos publicados em quase 40 anos de carreira, é ganhadora de diversos prêmios; entre os mais recentes se encontram o prestigiado “Hans Christian Andersen” (reconhecido prêmio internacional dedicado à literatura infanto-juvenil, conferido pelo *International Board on Books for Young People*), em 2000, e o “Machado de Assis”, concedido pela Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleita em 2003. Sua obra se caracteriza por cuidar da formação não só da criança e do adolescente leitores, mas especialmente cidadãos: ética, política, sexismo, são alguns dos temas abordados em seus livros.

Ana Maria Machado também já enveredou por publicações direcionadas a público diferente do seu habitual; em 2002, não pela primeira vez em discussões teóricas, publicou pela Objetiva o volume *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* [ver bibliografia]: “um passeio apaixonado pela literatura universal”, “guia eficiente para a educação literária e sentimental de crianças, jovens – e adultos também”, como informa a contracapa. A obra, voltada especialmente a educadores (em tom coloquial comum à autora), nos traz ampla citação de autores, épocas e obras, permeada pela experiência pessoal, com a importância (e a “delícia”) de se contatar o clássico, mesmo se criança.

No capítulo 6, “Mundos descobertos e sonhados”, entre apontamentos sobre as narrativas de descobertas de mundos exóticos, a escritora apresenta-nos Shakespeare, querendo dar mais atenção ao inglês renascentista até então apenas mencionado. Escreve-nos ela:

Não há clássico mais completo, de obra mais variada. A maioria de suas peças tem uma complexidade que não pode ser apenas resumida às peripécias do enredo e, de qualquer modo, como escrevia numa linguagem poética deslumbrante, perde muito ao ser condensado. O verdadeiro encontro com sua obra, em profundidade, vai se dar mais tarde. Muitas de suas peças, no entanto, podem encantar adolescentes quando lidas numa boa adaptação – e existem várias disponíveis no mercado, tanto em antologias quanto em volumes isolados. Essa leitura, embora incapaz de substituir o deslumbramento de beleza que é o contato direto com a palavra poética do autor, pode funcionar muito bem em dois níveis diferentes. Pode ser um primeiro encontro com o mundo shakespeariano, que acenda a vontade de mais tarde voltar a ele. Ou pode ser o único encontro, de alguém que não se interessa muito por livros e mais adiante vai abandoná-los para sempre – pelo menos fica tendo uma idéia geral de algumas coisas que Shakespeare criou, aproveita um pouco da parte que lhe cabe na tal herança literária que estamos celebrando. (MACHADO, 2002:64-5)

A autora de best-sellers apresenta a nós, além de um dos seus autores clássicos preferidos, suas idéias acerca da adaptação de clássicos e, mais indiretamente, da sua própria adaptação, repetindo princípios já vistos como recorrentes. Apreciadora de Shakespeare e na sua dramaturgia vendo grande valor universal, Ana Maria Machado espera que adolescentes contatem o cânone, que tenham pelo menos as referências shakespearianas. Se a complexidade da trama e sua rica linguagem poética são empecilhos à apreciação, como conciliar a necessidade de encaminhar Shakespeare aos novos leitores quando aquele é difícil à maturidade cognitiva destes? Adaptação é a solução. Uma boa adaptação. Encontrada, parece, facilmente nas livrarias.

Não aponto o fato de ser a autora a senhora das 21 edições de *Sonho de uma noite de verão* e no trecho supracitado indicar a leitura de (“boas”) adaptações. Não entendamos a indicação como autopromoção, propaganda de seu texto. Elegantemente, não cita a sua própria versão, e além do mais, ela também indica filmes e vídeos para um primeiro contato com o universo do poeta. Contudo, daí se extrai que Ana Maria Machado faz coro à propalada lógica “é preciso repassar o cânone aos pequenos leitores, desde que não os assuste com a dificuldade de leitura”; para que o *susto* não ocorra, adaptemos o original,

edulcorando-o para facilitar a deglutição daquilo que parece a bem da verdade um remédio amargo.

Acerca de *Sonhos de uma noite de verão*, um dos seus (não só dela) maiores sucessos, diz a autora após comentar *A megera domada*:

Choques de vontades fortes opondo os dois sexos e equívocos de amor também são abordados em Muito barulho por nada ou no delicioso Sonho de uma noite de verão, onde esse tema dos quiproquós entre namorados se mistura de forma encantadora a heranças da mitologia grega e a elementos do folclore inglês numa divertidíssima história de fadas, namoros e palhaçadas. (MACHADO 2002:66)

Quiproquós amorosos, mitologia grega, fadas, palhaçadas, uma peça com essas características parece de fato divertidíssima, bastante atrativa a qualquer pessoa, especialmente jovem, independente de adaptações. Comentando mais peças, como *Otelo*, por exemplo, Ana Maria Machado confirma a estratégia de conectar o texto ao leitor em formação, ressaltando dele os pontos que supostamente gerariam identificação entre os adolescentes: no título citado, temos um outro “aspecto do amor, o ciúme”, e os conflitos da faixa etária a que se refere, “a hierarquia, a influência das companhias, o impulso de agir antes de pensar”, entre outros (p. 66). De *Rei Lear*, ressalta o tom de conto de fadas como um dos elementos de “possibilidade de leitura muito rica por parte de leitores jovens”, com o rei querendo dividir o reino entre três filhas lhes propondo uma prova... (p. 67). Possivelmente, o pressuposto seja que a referida conexão se faça com o preparo da leitura pelo professor ou esse trabalho passe para o adaptador, ao por em destaque ou de modo claro aquelas características. Implícitas, então, e não muito nos trechos citados e no livro como um todo, estariam noções de adaptação. Diz-nos a escritora que os clássicos interessariam ao jovem se este vir nas obras lidas conflitos e questões comuns ou de relevância a sua idade, o que, se não for uma lembrança ao seu leitor de *Como e por que*

ler... – possíveis educadores –, pode ser um tanto óbvio e não caracteriza exclusivamente o leitor jovem, caracteriza o leitor.

Se retomarmos rapidamente os tópicos referentes às teorias como as da recepção, lembraremos que um texto se significa com o seu leitor. Leitor que naturalmente busca suas questões em sua atividade, via referências e experiências pessoais e culturais; soma-se a isso que seria substrato do texto literário a representação de realidades ficcionais verossímeis e portanto compartilhada por indivíduos daquela cultura da elaboração do texto e da comunidade que mantém o interesse por ele. Enfim, a vida com seus conflitos e salvamentos, mesmo os mais absurdos, ali, no livro, espera-se, se faz presente, primeiro com o autor e depois, sem muito o controle do primeiro, com o leitor. O leitor apreciará ou não a obra, seu enredo complexo ou sua linguagem simples, se identificará com personagens por motivos diversos que podem ir muito além dos já mencionados, e todos ou quaisquer motivos terão grande importância para o sucesso do texto literário, a sua apreciação. Como ela mesma, Ana Maria Machado, faz, ressaltando em cada clássico querido o que tem de interesse e prazeroso, e aproveitável a jovens e crianças, assim o farão os infindáveis possíveis leitores, inclusive aqueles iniciantes ou em formação, com diferentes graus de dedicação. Não obtendo o retorno de seu investimento de leitor, a obra não mais interessará.

Em todo caso, acredita a autora, “o verdadeiro encontro com sua obra [*de Shakespeare*], em profundidade, vai se dar mais tarde”, acredita ela, demonstrando a necessidade e possibilidade de um primeiro passo nessa importante direção via uma “boa adaptação” – para se alcançar futuramente o sentido maior que o texto shakespeariano pode oferecer.

A sua adaptação de *Sonho de uma noite de verão* traz um prefácio, intitulado “Quem foi Shakespeare?”. Este prefácio tem passagens comuns a todas as outras adaptações de peças do dramaturgo na série Reencontro, não havendo qualquer indicação de autoria, o que nos obriga a tomá-lo pelo menos como um texto associado diretamente à feitura de Ana Maria Machado. Na resposta à pergunta “quem foi Shakespeare?” da presente adaptação, da breve bibliografia do poeta passa-se a sua contextualização no Renascimento inglês, a deixa para associá-lo ao Classicismo e daí à mitologia greco-romana, para assim iniciar a apresentação da peça pela presença de personagens fantásticos:

(...) para que a obra não parecesse muito estranha ao público inglês, o autor introduziu cenários, fatos e personagens inspirados nas antigas histórias da própria tradição inglesa. Por isso, em Sonho de uma noite de verão aparecem fadas, elfos e duendes (...). Não se trata, porém, como você poderia pensar, de um conto de fadas, com personagens infantis, ou de uma história para crianças. Trata-se de uma comédia leve, divertida, mas de elevado nível artístico.

(MACHADO – SHAKESPEARE 2001:4)

O que mais se estranha no trecho não é a assertiva de que a mistura de elementos greco-latinos com folclóricos foi uma idéia do autor para não perturbar o seu público, mas a negação de histórias infantis e de retirar comédias de um nível artístico. É a rejeição da própria literatura feita para crianças, de uma autora de obras para crianças, em um livro que se propõe a agradar parte desse público. Conclui-se para o leitor em formação que ‘literatura’ e ‘arte’ significam textos sérios e pesados. “Trata-se de uma comédia leve, divertida, mas de elevado nível artístico”, e um “mas” assim posicionado é por demais revelador. Se quiserem atrair o jovem para leituras com textos leves e prazerosos, como pregado por *PCN* e contracapas, não querem, por outro lado, lhe oferecer a qualidade pensada a uma obra de fins artísticos. Muito menos estaria o jovem lidando com literatura se o mantivermos apenas com histórias para crianças, pois seriam de pouca qualidade, não

são artísticas ou literárias. Notemos como a contradição acaba por penetrar na própria obra, e na sua apresentação, de modo quase – quase – sutil.

Ainda não podemos concluir muito com o acima apontado, mas chegamos quase a tocar na dissociação do status ‘literário’ das obras voltadas aos leitores em formação, mesmo em um livro a eles voltado. Ora, não haveria textos com o status artístico/ literário que possam ser prazerosos a crianças e jovens e adultos, qualquer indivíduo letrado, como já o foi considerado, por exemplo, *Peter Pan* – ainda associado a infanto-juvenil?

Continuando naquele prefácio, seguem-se aos trechos expostos explicações referentes ao título (o dia do meio do verão, que na verdade é o seu começo, dia de São João) e por fim mais dados biográficos com a citação de outras peças. E antes de encerrar a apresentação: “*A adaptação que você vai ler foi feita em forma de narrativa, para facilitar a compreensão da obra. Afinal, uma peça de teatro é para ser encenada, e não lida pelo público*” (p.5). Conclusão mais diretiva talvez que aquela sobre a “mistura” de mitologia grega e folclore inglês, pois encaminha leituras além de justificar a adaptação. Quando o jovem leitor lerá o texto canônico, mesmo traduzido do original, que é um texto para o teatro? já que isto parece tão absurdo, ler um texto para ser encenado... Talvez o jovem, cumprindo a profecia de que um dia buscará o excelente Shakespeare em sua fonte, espere as raras encenações para contatá-lo em toda sua poesia e complexidade, pois terá aprendido o quanto ler uma peça é uma extravagância. Notará esse ex-leitor-em-formação que a encenação a que assiste é também uma adaptação? Porque se hoje não se pode ler Shakespeare “no original”, pelos mesmos motivos também não o encenam a partir de um original – a linguagem poética, o enredo complexo. Pressupõe-se que hoje poucos teriam disponibilidade ou paciência para mais de 3 horas, por exemplo, para um rapaz no palco pensando em voz alta em matar o tio, mas tendo de sentir muita segurança na justeza de tal

ato. Perceberia então o leitor de adaptação, agora a buscar o verdadeiro clássico universal, que a riqueza poética e o engenhoso enredo shakespeariano são, como querem alguns, apreendidos melhor com a leitura e a releitura? Infelizmente, um livro voltado para a formação de leitores dissemina a idéia de que um texto dramático não se lê. Felizmente, é comum os leitores pularem o prefácio de um livro.

Do prefácio não assinado e lido pelos jovens se obrigados pelo professor, passo para o ficcional. A seqüência traz duas páginas ilustradas com personagens da trama nomeados mais algumas referências (Vênus, Diana, Hércules, Centauro, Cupido), adequadamente posicionados em grupos num cenário campestre, como um fundo de palco estendido pelo que seriam bebês elfos (?) e observado por Júpiter. Ilustração, já na capa, de traços facilmente associados a livros infantis, parecendo se tratar, portanto, de um *conto de fadas*, com *personagens infantis*, de uma *história para crianças*, como não queria o prefácio.³¹

A seqüência às figuras é a página com uma tabela contendo os “Personagens de *Sonho de uma Noite de Verão*”, como num texto dramático, nome do personagem mais sua função na trama. Exemplo: “**Helena** – Amiga de Hérnia, apaixonada por Demétrio” “**Oberon** – Rei dos elfos, marido de Titânia”. Teseu e Hipólita trazem mais informações, com um breve histórico mitológico. Trata-se, assim, de uma apresentação de texto a ser encenado, mas seguido por uma “Introdução”, típica da prosa, reproduzida a seguir:

Há quem diga que todas as noites são de sonhos. Mas há também quem garanta que nem todas, só as de verão. No fundo, isto não tem muita importância. O que interessa mesmo não é a noite em si, são os sonhos. Sonhos que o homem sonha sempre, em todos os lugares, em todas as épocas do ano, dormindo ou acordado. E, entre todos eles, talvez nenhum tenha ficado tão famoso quanto este, o *Sonho de uma noite de verão*.

(MACHADO – SHAKESPEARE 2001:9)

³¹ Notar que a capa das primeiras edições do *Sonho...* de Ana Maria Machado trazia em cores uma das ilustrações internas, em que se via uma fada de joelhos diante de um homem com cabeça de burro em um bosque à noite. Desenho de traçado bastante infantil e, digamos, “pouco bonito”, o qual nas últimas edições foi substituído (mas só a capa) por outro, mais bem acabado, estilizado.

Talvez seja essa, simples valorização da fantasia, a apresentação que Ana Maria Machado quisesse para a sua obra, como seu prefácio, diferente daquele comentado anteriormente. Para além da crítica ao lugar-comum ou ao tom “auto-ajuda”, a introdução há de agradar o leitor (pré-)adolescente que aprecia essa freqüente noção, especialmente na chamada literatura infanto-juvenil, de que os sonhos, a fantasia é um bem em si mesmo, e como vimos, o final da peça coloca, a sua maneira, essa valoração a qual a adaptação retomará. Trata-se de um valor por si só pois as causas ou razões desse são apresentadas em textos de adultos: contraponto a um mundo racional; compensação à frieza das relações no mundo contemporâneo; fuga à condição humana. Ou apenas incentivo à prática infantil de fantasiar, enquanto não se torna um adulto vencedor ou perdedor no mundo do trabalho.

Do ponto de vista do leitor em formação, lendo essa breve introdução para finalmente adentrar-se no enredo do livro, ele se depara com um encaminhamento: os sonhos são importantes, a fantasia, e isto que se vai ler é a transcrição do mais importante dos sonhos/fantasias, um livro do *Shakespeare*. Se esse leitor não leu o prefácio, contracapa e pouco se importou com o “carimbo” mais a assinatura do bardo em destaque; se ele nem mesmo deu ouvido aos pais ou professores, à mídia! quem sabe o livrinho lhe chegou via colegas de escola ou, ainda (as possibilidades são quase infinitas), gostou das ilustrações enquanto passeava por alguma biblioteca: na introdução lhe é informado de que tem em mãos uma obra de vulto. A idéia da adaptadora foi provavelmente aquela de sedução.

Se seduzir o leitor, seja por qual motivo e meio for, parece ser inerente à obra ficcional, na literatura infanto-juvenil, de formação, esse há de ser um critério inquestionável em seu momento de criação e para sua difusão. A introdução quer apanhar o leitor pelo maravilhoso, a possibilidade de praticar aquilo que criança gosta de fazer, imaginar (e afinal, “ler é uma viagem”, confirmam as propagandas do governo). Mas,

também quer apanhar o leitor pelo valor canônico, a relevância da obra, a entrada em um mundo de narrativas famosas, e assim importantes, segundo critérios próprios do mundo dos livros, daqueles que com estes lidam. Ainda que tal informação seja apenas invenção, fantasia da própria autora desse *Sonho*, a expectativa foi criada – e o leitor quererá confirmá-la.

A seqüência é o “Capítulo 1”, o que não é óbvio pois não temos um subtítulo, não temos algo como a ser visto na adaptação de Nuno, “Primeiro ato” – a qual também traz a tábua de personagens. Entra-se então na narrativa de Machado com a leitura dos primeiros parágrafos:

Era grande o movimento no palácio de Teseu, em Atenas. O grande herói grego, depois de uma porção de aventuras por terras longínquas e mares distantes, depois de enfrentar mil perigos e vencer a morte, depois de despertar paixões e se envolver em tantas outras, tinha finalmente decidido se casar. A noiva era a bela e valente Hipólita, rainha das amazonas, o famoso grupo de mulheres guerreiras e cavaleiras, que inspiravam respeito até aos mais experimentados combatentes. A festa maravilhosa, digna de tão ilustres noivos, estava marcada para a noite de lua nova.

Faltavam poucos dias... por isso, Teseu fazia as últimas recomendações ao mestre-de-cerimônias do palácio, Filóstrato, encarregado de organizar os detalhes da comemoração:

— Quero que todos os jovens de Atenas se divirtam a valer e nunca se esqueçam da festa do meu casamento! Não quero saber de ninguém triste nesse dia... Descubra tudo o que houver de original e divertido: música, teatro, mágicas...

Assim que Filóstrato saiu para cumprir as ordens do seu senhor, chegou ao palácio a bela Hipólita. Os noivos, no entanto, mal tiveram tempo de ficar sozinhos um pouco, namorando e suspirando. Comentavam que o tempo demorava a passar, até que a lua minguante fosse apenas um arco de prata no céu, pronto para disparar as flechas luminosas de sua felicidade, e depois desaparecesse... Mas, antes que concluíssem a conversa, entrou no palácio um velho ateniense, chamado Egeu, com dois rapazes e uma moça. (MACHADO – SHAKESPEARE, 2001:11)

Era importante que a citação fosse longa. Comparemos com o original (e a sua tradução em nota de rodapé):

SCENE I. Athens. A room in the Palace of THESEUS
[Enter THESEUS, HIPPOLYTA, PHILOSTRATE, and Attendants.]
THESEUS: Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
Draws on apace; four happy days bring in
Another moon; but, oh, methinks, how slow
This old moon wanes! She lingers my desires,

dramático, porém, escapam desse critério questionável! Sêneca não teve (quase?) nenhuma de suas peças encenadas; hoje mais se lê que se assiste a antigos clássicos do teatro. Com o objetivo das adaptações sendo formar leitores literários, e neste presente caso acatado pelo Ministério da Educação, então deveria este se tratar de um exemplar incentivador da leitura literária. O *Sonho* de Ana Maria Machado demonstra aos jovens e às crianças que se deve ler narrativa em prosa; o texto dramático, talvez excluído da noção de literário, oferece empecilhos, parece, ao prazer de ler. Tal texto não tem um narrador, a entidade ficcional com a função de enunciar o discurso, protagonista da comunicação ao encaminhar o leitor para o que merece consideração, ocultando também o considerável e às vezes interpretando ou julgando o apontado. A falta de narrador elimina a descrição, não revela o tempo transcorrido nem a significância do cenário, deixa dissimuladas as diversas caracterizações, como as de personagens. Não que caracterizações, noção de tempo e espaço estejam fora do texto dramático, mas sem o narrador na leitura daquele texto é exigido do leitor a visualização de cena e personagens; mais que isso, é preciso elaborar mentalmente uma encenação. O teatro, com seu *script*, é pura ação, movimento, é corpóreo; a imaginação criadora, como já nos ensinou Hipólita armando contra o racionalismo do marido, tem de se fazer presente com o texto dramático. Ou seja, lê-lo há de ser um exercício de grande elaboração mental, podendo por isso mesmo cumprir a função exigida do ensino e a ele proposta por meios acadêmicos e pedagógicos.

Referi-me anteriormente aos valorizados “competência literária”, “prazer” e “hábito de leitura”. Com o dito acima, podemos julgar que o prazer da leitura não viria com textos teatrais ou poéticos; a competência esperada do leitor jovem exclui o drama e a lira; o leitor jovem pode ter dificuldades com eles ou os considerar desinteressantes demais. Talvez o texto teatral exija do leitor maior “competência imaginativa” (?), para delinear a ação, a

qual virá descrita e também comentada, julgada na versão romanceada. O texto teatral parece exigir um esforço pouco apreciável para se notar caracterizações de personagens, apresentadas muito indiretamente – e esforço, parece, deve estar distante do ensino (pelo julgado com as atuais propostas). Trata-se, portanto, de um leitor pouco criativo, ou de má-vontade, ou incapacitado. Por outro lado, o que pode ser abominável a literatos, quer-se formar um leitor predisposto *apenas* a descrições que caracterizam cenários e personagens, diálogos ilustrativos de suas características em discursos diretos ou indiretos, um narrador-guia – um leitor habituado à prosa narrativa.

Extraídas algumas noções da abertura do livro de Ana Maria Machado com as quais temos de trabalhar, continuemos agora de um ponto mais adiantado do enredo da peça e da adaptação. Ato II, uma conhecida cena, a do primeiro encontro de Oberon e Titânia.

[Enter OBERON at one door, with his Train, and TITANIA, at another, with hers.]

OBERON: Ill met by moonlight, proud Titania.

TITANIA: What, jealous Oberon! Fairies, skip hence; I have forsworn his bed and company.

O: Tarry, rash wanton: am not I thy lord?

T: Then I must be thy lady; but I know When thou hast stol'n away from fairy-land,

And in the shape of Corin sat all day,

Playing on pipes of corn, and versing love

To amorous Phillida. Why art thou here,

Come from the farthest steep of India,

But that, forsooth, the bouncing Amazon,

Your buskin'd mistress and your warrior love,

To Theseus must be wedded; and you come

To give their bed joy and prosperity.

O: How canst thou thus, for shame, Titania,

Glance at my credit with Hippolyta,

Knowing I know thy love to Theseus?

Didst not thou lead him through the glimmering night

From Perigenia, whom he ravish'd?

And make him with fair Aegle break his faith,

With Ariadne and Antiopa?³³

³³ *Oberon*: Desdenhosa Titânia, que infeliz / É este nosso encontro à luz da lua. *Titânia*: Mas isso são ciúmes? Vamos, fadas: / Repudiei seu leito e companhia. / *O*: Um momento, mulher; não sou seu amo? *T*: Então eu devo ser sua senhora; / Mas eu o vi fugir de nossa terra / Vestido de pastor, e o dia inteiro / Tocar canções de amor em sua flauta / A Fílida amorosa. E por que vir / Lá dos confins da Índia se não fosse / Só porque a Amazona sedutora, / Sua amante querida e toda armada, / Vai casar com Teseu, e o seu desejo / É abençoar

Vejamos agora a mesma passagem segundo Ana Maria Machado:

“– Mas que péssimo encontro! – reclamou Oberon.
– Que azar encontrar esse invejoso! Fadas, vamos embora! – ordenou Titânia. – Não quero saber desse senhor. Não fico nem mais um minuto na sua companhia...
– O que é isso, Titânia? Então esqueceu que sou seu marido?
A resposta de Titânia foi rápida:
– Não, infelizmente não esqueci... E sei muito bem que você costuma sair de casa disfarçado para poder namorar outras mulheres. Pensa que me engana? Agora mesmo, por que você está aqui? Por que voltou de sua viagem à Índia tão rapidamente? Garanto que é por causa da rainha das amazonas, que vai se casar com Teseu... Você andou apaixonado por ela, lembra-se?
Era um festival de ciúmes... Oberon e Titânia pareciam um casal comum, de pessoas simples da aldeia, e não uma dupla que possuía tantos poderes de encantamento...
Bastou Titânia falar em Teseu, para Oberon aproveitar o pretexto e contra-atacar:
– Você não tem vergonha de vir jogar na minha cara meu envolvimento com Hipólita, quando estou cansado de saber do seu amor por Teseu?
E Oberon passou a lembrar as várias ocasiões em que Titânia protegera Teseu. Porém a rainha respondia que seu amor pelo herói era pura invenção do ciúme de Oberon.”

(MACHADO – SHAKESPEARE, 2001:25)

Além da eliminação de nomes da mitologia grega, excessivas referências para os incipientes leitores, a versão de Ana Maria Machado opta nitidamente nessa passagem por facilitar a leitura em um outro nível, o da interpretação. Em sua versão, temos uma cena de ciúmes bastante reconhecível em nosso cotidiano, diferente das acusações do original que retomam narrativas míticas e nos põem em contato com uma dimensão menos chã daquele casal feérico, partícipes do cotidiano de diferentes heróis da Antiguidade Clássica. A indicação “pareciam um casal comum, de pessoas simples da aldeia” explicita a opção, ausente do original, mas adequada à coloquialidade das falas da adaptação. Curioso se torna ver em BLOOM (2000:200) a indicação da cena no que tem de sublime e singular em sua linguagem, a maravilha da poesia ainda que em uma cena de briga doméstica. A adaptação

seu leito com bons votos. / O: É incrível, Titânia, que você / Ouse falar comigo sobre Hipólita, / Quando eu sei que você ama Teseu. / Não foi você que o fez fugir, à noite, / De Perígona, que ele violou? / Ou que o ajudou a trair Aglaé / Com Ariadne e até com Antíopa? (SHAKESPEARE 2003:35-36)

de Ana Maria Machado, a série ‘Reencontro’, a escola que a adotou, porém, contrariando o crítico norte-americano, têm objetivos específicos para os leitores que pretendem formar.

Apenas com esse trecho poderíamos, mas ainda não devemos, concluir que se quer formar um leitor capacitado a ver o dia-a-dia representado, ainda que indiretamente, na história lida. Pelo já exposto com o prefácio à adaptação, a idéia de leitor, especialmente jovem, é daquele que busca suas questões no texto lido. Se ali não as encontra, possivelmente o rejeita. Na passagem, afirmo que assim há de ser com qualquer leitor. O problema que vejo no presente caso, e talvez na idéia de adaptação, e nas pretensões dos PCN’s às quais adaptações parecem se adequar, é a subestimação do leitor, é a imagem pobre de ‘leitor ideal’, o qual, por extensão de sentido, buscam e perpetuam.

A idéia é seduzir aos poucos o leitor para as obras tachadas de fundamentais, no entanto por um longo período fica-se em exemplares pré-literários (se tal coisa é possível), simplórios, simplificadores. Por esse padrão, o leitor dificilmente será exposto a um texto mais exigente que também lhe ofereça questões em nível equivalente de exigência, pois não está claro em que momento e de que modo a passagem se fará – provavelmente não será na escola. Quer-se que o leitor se reconheça em sua leitura e nela se coloque sem grandes esforços – e quanto mais próxima for do seu dia-a-dia, mais facilmente se dará a identificação (presume-se). Nesse ideal também se encaixa a transformação da linguagem poética “sublime” e “singular”, como qualifica Bloom, em uma linguagem de personagens de telenovela. Trata-se daquela necessidade expressa na maioria das adaptações de se atualizar a obra para “o jovem leitor do século XXI”. Atitude que fatalmente coloca o texto original nesse grave equívoco de não oferecer o lírico, ainda, pois é difícil e chato para o adolescente, desconsiderando que ao mesmo tempo, com isso, se nega (não apenas se adia) a formação poética.

Sem pretender nem poder esgotar cada fragmento da adaptação, e já demonstradas as opções de Machado, passemos às cenas vistas na análise da peça no capítulo 3 como fundamentais para a significação proposta de *Midsummer Night's Dream*, com as quais poderemos confirmar as hipóteses já assinaladas até o momento e ao mesmo tempo chegar a novas conclusões.

Retomo a passagem do provável elogio à *Queen Elizabeth I*, o único ser que escapa ileso às setas de Cupido nesta comédia romântica. O trecho, na íntegra, um dos mais belos da comédia:

TITANIA: [...] Fairies, away:
We shall chide downright if I longer stay.
[Exit TITANIA with her Train.]

OBERON
Well, go thy way: thou shalt not from this grove
Till I torment thee for this injury.—
My gentle Puck, come hither: thou remember'st
Since once I sat upon a promontory,
And heard a mermaid, on a dolphin's back,
Uttering such dulcet and harmonious breath,
That the rude sea grew civil at her song,
And certain stars shot madly from their spheres
To hear the sea-maid's music.

PUCK

I remember.

OBERON
That very time I saw,—but thou couldst not,—
Flying between the cold moon and the earth,
Cupid, all arm'd: a certain aim he took
At a fair vestal, thronèd by the west;
And loos'd his love-shaft smartly from his bow,
As it should pierce a hundred thousand hearts;
But I might see young Cupid's fiery shaft
Quench'd in the chaste beams of the watery moon;
And the imperial votaress passed on,
In maiden meditation, fancy-free.
Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell:
It fell upon a little western flower,—
Before milk-white, now purple with love's wound,—
And maidens call it love-in-idleness.
Fetch me that flower, the herb I showed thee once:
The juice of it on sleeping eyelids laid
Will make or man or woman madly dote
Upon the next live creature that it sees.

Fetch me this herb: and be thou here again
Ere the leviathan can swim a league.³⁴

Na versão de Ana Maria Machado:

Oberon insistiu ainda uma vez para que Titânia lhe desse o menino. Como a resposta fosse negativa, o rei dos elfos ficou furioso e resolveu vingar-se. Para tanto, chamou seu fiel servidor:

— Puck! Você se lembra daquela noite em que estávamos sentados no bosque de pinheiros e as estrelas desciam do céu e pousavam nos galhos das árvores para enfeitá-las como velas acesas?

— Claro, senhor.

— Então, naquela noite eu vi uma coisa que você não viu. Junto com as estrelas, desceu do céu também Cupido, voando com suas armas em direção à Terra. Ele soltou uma afiada flecha amorosa de seu arco, mirando uma sacerdotisa que meditava no templo erguido entre as árvores. Mas Cupido errou sua pontaria, e a flecha, em chamas, foi parar no campo que se estendia além da floresta, acertando uma florzinha branca como o leite. Imediatamente, a flor ficou roxa, ferida pelo Amor. Pois bem, essa flor, conhecida como amor-perfeito, dá um suco que, se for pingado nos olhos de alguém que esteja dormindo, faz essa pessoa se apaixonar perdidamente pelo primeiro ser vivo que encontrar ao abrir os olhos. Olhe, Puck, quero que você me traga imediatamente essa flor! Eu já mostrei a você uma vez, lembra-se?

(MACHADO – SHAKESPEARE 2001:27)

Passo por cima da correção política e adequação do linguajar à idade do leitor, me concentrando na troca de imagens. Se me pergunto “o que é adaptar?” e tenho os dois trechos acima transcritos, obtenho como resposta “recriar livremente”, mantendo o essencial do enredo, isto é, a ação central. Mais que em tradução, quando recriar (e poeticamente, quando for o caso) muitas vezes é imperativo para se fazer entender na língua de chegada, na adaptação em prosa de um drama recriar é facilitar, encorajar a leitura, é seduzir para ela, é incentivar à procura de clássicos. É? É essa a intenção

³⁴ *Titânia*: [...] Vamos, fadas; / Ficando mais, temos brigas armadas. / (*Saem Titânia e seu Séqüito*.) / *Oberon*: Vá, mas não pense que deixa a floresta / Sem ser punida por tamanha injúria. / Meu bom Puck, venha cá. Você se lembra / Da vez em que eu sentei num promontório / E ouvi uma sereia, num golfinho, / Cantar em tons tão doces da harmonia / Que domou o mar rude com seu canto / E as estrelas saltaram das esferas, / Pra ouvir o canto da sereis? / *Puck*: Eu lembro / *Oberon*: Naquele dia eu vi (mas você não), / Flutuando entre a terra e a lua fria, / Cupido todo armado: ele mirou / Numa vestal que vive no Ocidente, e disparou a flecha de seu arco / Com amor para matar cem corações. / Porém a seta em fogo de Cupido / Apagou-se nas águas do luar / E a imperial donzela prosseguiu, / Meditando com livre fantasia. / Eu reparei onde caiu a flecha: / Numa pequena flor, outrora branca, / Que as feridas do amor fizeram roxa – / As moças chamam-na de amor-perfeito. / Busque-me uma flor dessas, cujo suco, / Pingado em pálpebras adormecidas, / Faz aquele que dorme apaixonar-se / Pelo primeiro ser vivo que vir. / Apanhe-me essa planta e volte aqui, / Mais rápido que o monstro do Oceano. (SHAKESPEARE 2004:39-40)

declarada. Nos fragmentos acima temos a perda do contexto significativo (da figura histórica *Elizabeth I*) e a troca do lirismo não somente visual pela procura de um novo lirismo de apelo exclusivamente visual. Abandona-se o canto de “*a mermaid, on a dolphin's back*” etc. (ou “uma sereia, num golfinho, / Cantar em tons tão doces da harmonia / Que domou o mar rude com seu canto/ E as estrelas saltaram das esferas, / Pra ouvir o canto da sereis?”) e apela-se a “*estrelas desciam do céu e pousavam nos galhos*” (estrelas cadentes e vaga-lumes, parecem); abandona-se a “*fair vestal, thronèd by the west*” (ou “uma vestal que vive no Ocidente”) e apela-se a “*uma sacerdotisa que meditava no templo erguido entre as árvores*”; “*the imperial votaress passed on, in maiden meditation, fancy-free*” (“a imperial donzela prosseguiu, / Meditando com livre fantasia”), e a imagem de Machado já se concentra na florzinha tornada roxa pelo ferimento causado pelas setas.

A certa referência à Rainha não é de suma importância para o *Dream*, mas além de bela na sua exuberância imagética, enriquece nossa análise do trecho pela profusão de sentidos que esbarram na informação extratextual e aproximam a comédia mais lírica do poeta à auto-referência metateatral (vista como relevante), com o elogio à augusta espectadora daquela suposta primeira encenação. Isto é, insere o real no exclusivamente ficcional. Para um espectador que só quer se divertir com uma peça de teatro famosa, pouco importa a referência historicista. Para os pequenos leitores da adaptação, pouco importa a referência historicista. Ela importa sim a alguns estudiosos da peça, de Shakespeare. Mas ela está no original, em poesia, e ambas foram eliminadas, anulando as possibilidades, quando a abundância de leituras, de sentidos e de imagens, é interessante por si, sendo um valor freqüentemente assinalado em Shakespeare. Desconsiderado o dado extratextual tão específico (afago a quem se dedica aos estudos shakespearianos) ao leitor, nega-lhe questões básicas, que poderiam movê-lo; acabam por impedi-lo de se decidir pelo que lhe

importa. A sereia de canto harmonioso ao luar, Cupido passeando mira uma vestal que vive no Ocidente, imperial donzela que prossegue meditando livremente... Não poderia o jovem leitor buscar saber o que é uma vestal? essa que vem tão especificada, “que vive no Ocidente”, “a imperial donzela”, seria alguém em especial relacionada à comédia? A curiosidade é formadora, é pedagógica.

Vejamos agora como fica o ilustre (e quiçá metafísico) monólogo de Bottom quando repassado ao jovem leitor. Reproduzo o original a seguir:

BOTTOM

When my cue comes, call me, and I will answer. My next is 'Most fair Pyramus.'—Heigh-ho!—Peter Quince! Flute, the bellows-mender! Snout, the tinker! Starveling! God's my life, stol'n hence, and left me asleep! I have had a most rare vision. I have had a dream—past the wit of man to say what dream it was.—Man is but an ass if he go about to expound this dream. Methought I was—there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had,—but man is but a patched fool, if he will offer to say what methought I had. 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. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke: peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death.

[Exit.]

(SHAKESPEARE 1998:53)

Na versão, o trecho parece ficar sempre maior, pela necessidade de explicação, esclarecimentos pensados para a prosa. Afinal, o narrador deve aparecer:

Quando o sol ficou mais alto e a temperatura foi subindo, ele abriu os olhos. Demorou algum tempo para se situar, entre bocejos e espreguiçadas. O que estava fazendo naquela floresta? Aos poucos, recordou-se do encontro noturno com os amigos e do ensaio da peça para o casamento de Teseu. Assim, achou que tinha cochilado ligeiramente e que ainda estavam todos ali. Sobressaltado, exclamou:

— Já está na minha vez? Como é, Pedro Marmelo, ninguém está dizendo nada? Onde está todo mundo? Zé da Flauta! Chico Faminto! Mane Focinho! Tião da Pua! Onde é que vocês se meteram?

Em vão, Fundilhos chamou todos os seus companheiros. Imaginou então que tinham ido embora, deixando-o para trás só porque havia dormido no meio do ensaio. E, ao pensar no sono, veio-lhe também à memória a lembrança de um sonho muito estranho que tivera. Resolveu ir embora. Caminhando de volta para casa, devagar, dizia para si mesmo:

— Que sonho tão esquisito! Mas, mesmo que eu quisesse, não seria capaz de explicá-lo exatamente. Todas as palavras do mundo seriam insuficientes para contá-lo... Sonhei que... Sonhei que era muito feliz, que tinha tudo o que nunca tive, mas... que tinha uma cabeça de burro... Foi mesmo estranho. Vou pedir a Pedro Marmelo para escrever uma peça de teatro sobre esse sonho. Poderia chamar-se *Sonho sem fundo de Fundilhos*...

E, entusiasmado-se com a própria idéia, pensou:

— Talvez eu possa representar essa peça no ano que vem, durante a festa de São João, quando Teseu completar um ano de casado... (SHAKESPEARE 2001:76)

Concentro-me em pormenores. Há o preparo para o despertar de Bottom, a forte luz do sol; coloca-o em dúvidas para recobrar o “juízo” achando que apenas tirara um cochilo; ele chama os colegas e se lembra do sono, e de um sonho. Passa a caminhar para casa enquanto pondera acerca desse seu sonho. O Fundilhos de Ana Maria Machado acorda, se recupera do sono profundo, ficando muito mais consciente do que o Bottom original. Ele é capaz de dizer sobre o que vivenciou: fora feliz tendo tudo que quisesse, mesmo tendo uma cabeça de burro. Sua vivência, uma experiência verdadeiramente ímpar, é colocada num nível menos elevado, ou em outros termos, em um nível menos abstrato. Como não sentir falta do “*The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen...*”? Trata-se da expressão legítima de confusão mental, não-compreensão dos pensamentos difíceis de serem expressos prosaicamente.

Nesse viés, a possível paródia ao trecho bíblico desaparece juntamente com a epifania do tecelão, a denominada “mística shakespeariana”, as raízes medievais, a piada com o sermão, a dificuldade de se reproduzir com palavras as visões etc., percepções de Bloom, Greenblat e Kermode apontadas na seção 3. Seria muito ao leitor em formação brasileiro conhecer a *Bishop's Bible*, a leitura de Shakespeare, mas talvez não poucos conheçam o mesmo 1 Corinthians 2:9 em português: “*Mas, como está escrito: As coisas que o olho não viu, e o ouvido não ouviu, e não subiram ao coração do homem, são as que Deus preparou para os que amam*”; talvez esse fosse um bom fragmento em português a ser trabalhado por adaptadores e tradutores. No entanto, a garantia da referência e da leitura de estudiosos aqui eleitas como interessantes não seriam claras. Mas, precisam ser? Provavelmente não. As opções, as possibilidades não precisam ser canceladas, sumariamente canceladas. E a

imaginação do leitor, aquele que se detiver em um trecho como tal, pode colocar-se em funcionamento.

Livres, contudo, das leituras “interessantes” de Bloom, Greenblat e Kermode para o monólogo, essa fala, independentemente de Bíblias e sermões, é bastante característica de um estado de espírito, aquele em que Bottom se encontra. Ele encontra-se atordoado e, ao mesmo tempo, e talvez por isso, se expressa em prosa poética; a experiência por que passou não se pode conceber, pois não cabe na sua consciência e não cabe em palavras. Como expressar pela fala o que viveu? Olhos não escutarem e ouvidos não verem é confusão lingüística, é semiconsciência, razão e raciocínio bastante alterados para designar o inominável; mas se tornou em Shakespeare também a sua prosa, à qual se dedicará com maestria em suas obras subseqüentes.

A experiência de Bottom, o artesão que contatou as fadas e os elfos, é não uma tola e incerta lembrança, e sim uma experiência de grande significância para o personagem, para o enredo, na congruência da peça e para a sua interpretação. Poderiam permitir ao adolescente, se o quisesse, refletir a respeito dela, afinal esse parece ser o papel do leitor, o que se espera dele. “Como assim os olhos não ouviram e os ouvidos não viram?!” O riso pela confusão é o primeiro do seu direito como leitor do *Dream*. Poderiam permitir ao adolescente o contato com uma prosa que não recusa o poético, para encerrar-se no prosaico, prosa vivificada pela experiência fantástica por que passou o simples artesão, saída de sua boca, sem filtros de um narrador infanto-juvenil.

A seguir, outros trechos reforçam e embasam as características da narrativa de Ana Maria Machado e o trabalho alcançado por uma adaptação seguidora da linha ‘troca de gêneros’, ‘adequação à idade do leitor’, etc. Ato V, cena 1:

HIPPOLYTA

'Tis strange, my Theseus, that these lovers speak of.

THESEUS

More strange than true. I never may believe

These antique fables, nor these fairy toys.

Lovers and madmen have such seething brains,

Such shaping fantasies, that apprehend

More than cool reason ever comprehends.

The lunatic, the lover, and the poet

Are of imagination all compact:

One sees more devils than vast hell can hold;

That is the madman: the lover, all as frantic,

Sees Helen's beauty in a brow of Egypt:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;

And as imagination bodies forth

The forms of things unknown, the poet's pen

Turns them to shapes, and gives to airy nothing

A local habitation and a name.

Such tricks hath strong imagination,

That, if it would but apprehend some joy,

It comprehends some bringer of that joy;

Or in the night, imagining some fear,

How easy is a bush supposed a bear?

HIPPOLYTA

But all the story of the night told over,

And all their minds transfigur'd so together,

More witnesseth than fancy's images,

And grows to something of great constancy;

But, howsoever, strange and admirable.³⁵

(SHAKESPEARE 1998:55-6)

E adaptado:

No palácio, enquanto aguardavam o início dos festejos, Teseu e Hipólita conversavam sobre o que lhes tinham contado os outros noivos. Eram fatos estranhíssimos... Teseu nem acreditava: achava que eram fantasias da imaginação dos namorados, que, como todo mundo sabe, são capazes de ver coisas que não existem... Pelo menos, essa era a opinião de Teseu em relação a tudo o que Lisandro, Demétrio, Helena e Hércia lembravam a respeito dos acontecimentos daquela noite.

Hipólita, ainda assim, tinha algumas dúvidas. Achava que devia haver alguma explicação para o fato de quatro pessoas diferentes imaginarem a mesma coisa ao mesmo tempo.

³⁵ *H*: É estranho, meu Teseu, o que eles contam. / *T*: Bem mais que verdadeiro; eu nunca fui / De crer em fadas ou em fantasias. / Loucos e mentes têm mentes que fervem / Com idéias tão fantásticas, que abrangem / Mais que a razão é capaz de apreender. / O poeta, o lunático e o amante / São todos feitos de imaginação; / Um vê mais demos do que há no inferno: / É o louco; o amante, alucinado, / Pensa encontrar Helena em uma egípcia; / O olho do poeta, revirando, / Olha a terra ao céu, do céu à terra, / E enquanto o seu imaginar concebe / Formas desconhecidas, sua pena / Dá-lhes corpo e, ao ar inconsistente, / Dá local de morada e até um nome. / Tal é a força da imaginação. / *H*: Mas, toda a história dessa longa noite / E das mudanças conjuntas de suas mentes / Testemunha algo mais que fantasia / E transformou-se em algo mais constante / Mas, mesmo assim, estranho e admirável. (SHAKESPEARE 2004:100-1)

— Além disso, essa visão deles pode ser fantástica e maravilhosa — argumentava ela —, mas é muito coerente. O que contaram realmente me convenceu. (pp.79-80)

Indo direto ao ponto: a imaginação mal vista por Teseu não é apenas a dos namorados, como quer o narrador de Ana Maria Machado. Como transcrito acima e analisado no capítulo acerca da peça, esse é o momento para o duque discorrer sobre a imaginação em si, de modo depreciativo, mostrando-se racional e cético ao depreciar a fantasia de loucos, namorados e poetas. Inclusive pode ser esta mais uma ocasião para o jocosos da comédia: de fato os três, cada um a sua maneira, são capazes de muito imaginar, a ponto de “verem” absurdos; na platéia, as pessoas podem se identificar com a comparação e rir de si ou do foco da piada, que me parece ser o poeta, o dramaturgo cujo texto encenam. Há de tratar-se também de um momento para Shakespeare elogiar indireta e magnificamente a sua arte, sua imensa criatividade. Não posso conceber que o poeta fale através de Teseu sobre a criação de formas desconhecidas no ar inconstante como um mal – só mais tarde, quiçá com o cansado Próspero.

Além dessa censura à possibilidade cômica ou ao estratégico elogio à criação poética, desconecta-se a abertura do ato, como um todo coeso e coerente, o qual, segundo a tradicional discussão a respeito de fantasia e realidade, visto na seção 3, demonstra em um *crescendo* a frivolidade do racionalismo do duque com o sucesso, logo depois, da imaginação. Tal discussão é certamente distante da vivência do leitor iniciante, não podendo ele acompanhá-la... Não? Consideremos o *não*, o qual já foi escolhido, para facilitar as conjecturas (embora acredite nela como uma boa introdução a breves debates literários e filosóficos com o alunado). Penso no leitor em formação, como ele poderia entender a comparação entre lunático, namorado e poeta. Haveria o imenso perigo de tomá-la como verdadeira? – afinal é o herói, Teseu, que a assegura. Passaria a rejeitar a fantasia,

esse grandioso valor da literatura e da mentalidade infantil, pois a defesa de Hipólita e seu convencimento são sutis demais, advindos em muito de nossa leitura adulta, crítica, teórica... Ora, se assim o for, veio dessa idéia a “censura” ao trecho. E se assim o foi, crê-se demais no poder de convencimento da literatura, da leitura, e pouco demais na capacidade do leitor em formação lidar com uma obra clássica de fantasia. Ele tem, esqueceu-se?, o conhecimento da verdade ficcional de que Teseu está muito equivocado e, como reafirma Hipólita, a história dos amantes é realmente coerente e verossímil, nós leitores a acompanhamos. Não se trata, portanto, de “*seething brain*” de poeta, louco e amante como quer o herói, e conseqüentemente, amante, louco e poeta têm sua verdade na imaginação. Parecem desnecessários malabarismos mentais para se chegar a isso, mas não se pode falar pelo hipotético leitor de, digamos, 13 anos. Por outro lado, pode-se afirmar que tal leitor, se minimamente envolvido com sua atividade, pensará e se dirá algo como “esse Teseu não sabe de nada!”, e o risco de como ele confundir a imaginação com a loucura e a imperfeição não se efetivará mesmo levando o herói ateniense muito a sério.

Deixei-me seduzir pelo tom jocoso, não acreditando verdadeiramente no medo do fim da fantasia a ponto de se precisar da censura: a possibilidade paranóica muitas vezes salta de toda essa “pedagogia do cuidado”, “do agradável”. Na verdade, deve ter sido critério para tal quebra no texto algo como a simplificação e mais uma vez a recusa (pela segurança não só pedagógica mas comercial) ao vôo mais largo do leitor tanto pelo raciocínio como pela imaginação. Com este corte, como dito, também se desestruturou a coerência original do ato V, pois como fica a encenação tragicômica dos artesãos sem as idéias de Teseu e Hipólita e suas seguintes falas?

THESEUS
Now is the mural down between the two neighbours.
DEMETRIUS

No remedy, my lord, when walls are so wilful to hear without warning.
HIPPOLYTA
This is the silliest stuff that ever I heard.
THESEUS
The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if
imagination amend them.
HIPPOLYTA
It must be your imagination then, and not theirs.
THESEUS
If we imagine no worse of them than they of themselves, they may pass for
excellent men. Here come two noble beasts in, a moon and a lion.³⁶
(SHAKESPEARE 1998:61)

Talvez, só possa mesmo ficar assim:

[...] Teseu comentou que, finalmente, tinha caído a muralha que separava os
dois amantes... Demétrio disse que, quando as paredes têm tantos ouvidos,
acabam sempre caindo. Hipólita suspirou:
— É uma peça que exige muita imaginação...
— Sem dúvida — concordou Teseu. — É preciso entender que, além de
amadores, eles não têm cenário adequado...
— Sim, mas todos estão esquecendo muito os diálogos... — observou Hipólita.
— Isto é natural, minha querida. Eles estão no palácio diante de gente que
consideram importante. Teriam mesmo de ficar inibidos... Porém atenção! Já
estão entrando o Leão e o Luar.
(MACHADO – SHAKESPEARE 2001:87)

Na adaptação os nobres são muito mais pacientes e bondosos. O contexto da fala de Demétrio acerca de “*walls so wilful to hear without warning*” não se confirma, de modo que “paredes têm ouvidos” é apenas uma solução simpática ao trecho para não deixar Teseu sem resposta. Porém, o que temos na seqüência não é mais *Sonho de uma noite de verão*. O original decepcionaria as crianças, com os casais de amantes desmerecendo os adoráveis artesãos, mesmo que o nobre Teseu os defenda em um e outro momento. O “politicamente correto” deve ter se feito presente, ainda mais com o “*two noble beasts*” do duque defensor dos humildes, mas de tal maneira que se carregaram vários elementos juntamente com a

³⁶ *T*: Caiu o muro entre os dois vizinho. / *D*: Não é de espantar que muros tão caprichosos assim caiam sem avisar. / *H*: Isso tudo é a maior tolice que eu já vi. / *T*: Os melhores nesse ofício são apenas sombras; e os piores não são piores, se a imaginação os emendar. / *H*: Terá de ser então a sua imaginação, não a deles. / *T*: Se não imaginarmos, deles, nada pior do que eles imaginaram de si mesmo, passarão por atores excelentes. Aí vêm duas bestas soberbas, um homem e um leão. (SHAKESPEARE 2004:110)

correção – por que a necessidade de descartar a nova conversa acerca do imaginar? não é adequada para os leitores em formação – por quê?

Não há motivos para se incomodar com a aparente contradição em Teseu, simpático de fato com os atores amadores sem resistir ao largo riso pelo mau jeito deles. Teseu é o aristocrata que aceitava a morte ou o banimento de Hérnia no começo da história só por cumprir uma lei antiga, cedendo ao inesperado voluntarismo do nobre Egeu, e depois desconsidera a mesma lei por pura alegria das festividades. Comprometido com a justiça, está mais comprometido com o divertimento em suas núpcias, o mote de toda a ação. Verossímil, sendo também aquele que desvaloriza o imaginar em tom de gracejo e no trecho acima transcrito apela para a imaginação na dramaturgia, “*The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if imagination amend them*”: ainda em menosprezo, os melhores atores nada mais são que *sombras*, “desculpai-os por isso, inclusive”; imaginemos, então, para salvá-los do fracasso, com isso obteremos um bom espetáculo. Imaginemos para incrementar a “tragicomédia”, criando-a mentalmente, internamente, como se nos apossássemos dela. Estamos no palco com os nobres, assistindo à comédia dos artesãos, e aprendemos na mesma armadilha em que cai Teseu que devemos ser ativos em nossa tarefa de espectadores, e na nossa tarefa de leitores.

Todo esse “ensinamento” do *Dream* acerca do trabalho imaginativo, a não-passividade ante o objeto de apreciação, atitude relevante no discurso pedagógico tradicional e certamente relevante no discurso acerca da formação da leitura literária, se perde na adaptação e por razões como facilitação, simplificação, condensação, censura... Será que se perde o ensinamento por ser avançado demais para as crianças e adolescentes? Quando se deve passar esse saber aos jovens, depois de formados leitores literários?

Anteriormente, abordei as questões que a obra *Midsummer Night's Dream* levantava sobre seu próprio processo de criação, apresentação e interpretação, e a esse ligara leituras dos trechos que o trazem. Até aqui, como percebido, o metateatral esteve presente no pano de fundo da análise da adaptação. A discussão metalingüística, como proposto na análise, tem o valor de, colocado leitor (ou espectador) dentro do ficcional, dali o deslocar para alterar noções de realidade; põe o ilusório da existência, uma projeção de nossa consciência, em questão. Segue novamente o metateatral com a despedida de *Puck*:

[Exeunt OBERON, TITANIA, and Train.]

PUCK

If we shadows have offended,
Think but this,—and all is mended, —
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend;
If you pardon, we will mend.
And, as I am an honest Puck,
If we have unearnèd luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long;
Else the Puck a liar call:
So, good night unto you all.
Give me your hands, if we be friends,
And Robin shall restore amends.

[Exit.]

(SHAKESPEARE 1998:67)

Na adaptação de Ana Maria Machado, a versão correspondente está em “Conclusão”:

[...] As fadas e os elfos saíram então pelo palácio, espalhando magia por todos os aposentos. No salão principal ficou apenas um elfo, que tinha recebido de Oberon e Titânia uma missão especial: despedir-se dos leitores desta história, levando-lhes muita sorte.

Sim, só podia ser Puck, o travesso elfo que gostava de divertir-se com as confusões que provocava:

— Meus queridos leitores! Espero que tenham gostado desta história. Mas, se ficou qualquer dúvida, imaginem que tudo não passou de um sonho... um belo sonho que, apesar das dificuldades, termina cheio de amor e felicidade. Como a própria vida... Como um Sonho de uma noite de verão... que um dia pode se realizar!

(MACHADO – SHAKESPEARE 2001:92)

Pode-se dizer que aqui houve tentativa de manter a idéia principal do texto dramático original, em paralelo ao narrativo com a saída da ficção para a realidade externa, a do leitor. Mais uma vez, a comparação: se tivéssemos apenas esses dois fragmentos, original e adaptação, definiríamos esta última como mudança de gênero, simplificação da linguagem, eliminação do lirismo, acréscimos de pormenores para justificar e dinamizar ação (a ordem de Oberon e Titânia a Puck, tom dialógico do narrador), estabelecendo porém alguma correspondência com o original (se neste se dirige ao espectador, naquela se dirige ao leitor; se neste há metalinguagem/ metateatro, naquela há metalinguagem/ metaficção), e assim por diante. Mas, mudanças e acréscimos não são meros detalhes ilustrativos nem licença poética, ao menos no presente caso. Qual noção da vida é essa de um sonho que, apesar de dificuldades, termina cheia de “amor e felicidade”? é o casamento, como o dos jovens da trama, o sonho a ser realizado? Acrescentando essas novidades ao texto, do que agora se “poupa” a criança, ou a que a direcionam? Muitas possibilidades podem surgir, presas ao hipotético insondável. Porém, fica-nos que adaptar ao leitor em formação se torna apelo ao senso-comum, com idéias “edificantes” repisadas acerca do sonho e do amor e de felicidade como valores em si mesmos, a serem esperados, buscados, concretizados.

Tem-se também a tão sutil quanto reveladora preocupação com o entendimento do texto lido – *“Espero que tenham gostado desta história. Mas, se ficou qualquer dúvida, imaginem que tudo não passou de um sonho... um belo sonho que, apesar das dificuldades, termina cheio de amor e felicidade”*. Se ficar qualquer dúvida, a não compreensão de parte da história, difícil pois clássica, não se deve preocupar; lide com ela como se lida com um sonho – partes são esquecidas, outras lembradas, algumas são absurdas, outras incompreensíveis pela consciência. Idéia interessante, mais ainda curiosa, pois vinda no trecho final da versão elaborada para eliminar os empecilhos à leitura fluida, de

entendimento fácil. Como se, ainda que tenha restado, ao final, uma sensação de texto dificultoso, o leitor adolescente não precisa se dar o desespero, procure desculpar a história em si, “um belo sonho”, uma grande história. Na fala original de Puck, o que temos é um pedido de desculpa pelo possível desagrado da peça, a encenação mal feita, ou mesmo a história maçante, não necessariamente pela dificuldade do enredo, como na versão de Machado.

Em toda a parlenda final da versão há uma ausência significativa: as “sombras” – *If we shadows...* Cortadas as noções vindas de “shadows” na fala de Puck, perdemos grande parte da significância dos personagens e desaparece a discussão, impossível na prosa, metateatral. Perdemos as *sombras* enquanto fadas, talvez imperceptível noção nas falas de Oberon e Puck, quando em defesa esclarecedora de sua natureza de seres sobrenaturais dissociados de sombras como demônios e almas penadas. Em um contexto religioso cristão, fadas são diabretes; no *Dream*, é necessário fazer a separação e a distinção entre uns e outros, em respeito efetivo ao folclore.

Perdemos as *sombras* enquanto personagens das visões dos espectadores; desaparecem tanto quanto a encenação como um sonho (acordado ou não), pois o sonho que permanece é de outra natureza, não aquele da “vida ilusão” ou da criatividade. A criação teatral e sua encenação seriam concretizações daquelas visões do poeta quando *olha do céu à terra, e da terra ao céu*, dando formas ao ar informe – como na depreciação elogiosa de Teseu. Mesmo que se tentou manter personagens e cenas como sonho com as desculpas de Puck, “pense que não passou de um sonho”, este, contudo, é daqueles que um dia podem se realizar, como uma esperança. O apelo, para não se gerar dúvidas ao leitor, foi, como dito, ao senso-comum: o sonho é importante, não desistamos dele e os sonhos se realizarão.

Perdemos as *sombras* enquanto atores, como visto em fala de Teseu defendendo os artesãos, e assim impediu-se, uma vez mais, o pensamento, a análise, a interpretação. Ora, como seriam atores sombras? Foi dito: o melhor deles neste ofício nada mais são que sombras, seres etéreos, sendo necessário o imaginar para completar o significado da atuação. Atores sombras, representando personagens, fadas, seriam as projeções do criador, reflexos estranhamente concretos de formas aéreas imaginadas primeiramente pelo poeta; as ilusões de uma realidade, como sombras em fundo de uma caverna, as quais representariam, essencialmente, uma realidade maior, superior. Os atores são os seres moldáveis materializando a imaginação, o sonho ilusão artística, a criatividade diante dos olhos do público.

Provavelmente, a opção de Ana Maria Machado quanto ao diálogo de Puck com a platéia, seu adeus, foi por não entrar definitivamente em discussões por demais literárias e filosóficas a partir do *Sonho de uma noite de verão*. Novamente, são muitas as opções de leitura perdidas com o corte do metateatro, da troca de gêneros – lira e drama por narrativa – à ressignificação da despedida de Puck, quando elas poderiam ser levadas, de um modo ainda “adequado”, ao leitor que precisa ter desenvolvida a tal competência literária, a sensibilidade poética e, por que não, dramática, via Shakespeare.

O livro de Ana Maria Machado, sua versão do *Midsummer Night's Dream*, é a sua leitura de *A Midsummer Night's Dream*, e toda leitura é uma escolha entre tantas possibilidades, como a de um encenador também o é, como a do leitor sempre há de ser. É o que todos não só fazem como devem fazer, ler e extrair do texto a sua leitura – e com a prática e o gosto por esta, vir a extrair leituras amplas (refinadas?), a tomada de ciência do ato pela chamada competência literária. O espectador no teatro necessariamente vê uma leitura, por mais fiel que diretor, produtor e atores tenham sido ao texto, pois nunca

teremos, nem dela precisamos, a primeira leitura feita por Shakespeare para a encenação de sua própria peça, pela trupe em que ele mesmo atuava. Teremos a interpretação de um diretor, um produtor, atores. Assiste-se, então, a uma adaptação (aquela leitura proposta) e a julgam com critérios mais ou menos particulares para apreciá-la, aceitá-la como válida, ou não. Lendo-se uma peça de Shakespeare, em tradução e também no original em inglês moderno, também estaremos adaptando-a, no que isso tem de natural em um ato de leitura por criarmos internamente a nossa peça por meio de nossa compreensão.

Contudo, a série Reencontro da Scipione com a leitura de Ana Maria Machado do *Dream* representa o resultado não só de uma determinada leitura proposta, mas de objetivos pedagógicos e comerciais às vezes pouco claros: a intenção de formar um leitor literário, e um leitor de Shakespeare; a necessidade de se fazer agradável a estudantes, pais e professores; a entrada na escola, na lista de compras do MEC. A obra possibilita ao aluno, sim, saber que famoso *sonho* é esse, o *de uma noite de verão*, quando for questionado a respeito; falar de Fundilhos (boa tradução, sim, de Bottom) com cabeça de burro e de Puck, o travesso; obter verdadeiro prazer com a leitura e por isso se dizer fã de Shakespeare; e se tudo permanecer como o planejado, buscará o “bardo” em sua versão para adultos – e quem sabe, não possa vir a fazer isso o quanto antes. Porém, ainda que se creia no contrário, leu-se aquele texto há séculos associado a Shakespeare? Lidou-se com literatura? Se pensarmos em um possível consenso comunitário, na definição delineada no capítulo 2, não se lidou com literatura, não se leu Shakespeare. Qual foi a competência adquirida? Um pouco mais da prática de leitura. Quem sabe não se conquistou mesmo um adolescente ao cânone, em um futuro hipotético, movido que possa vir a ser por conjetural curiosidade de conhecer o denominado texto original de Shakespeare. Ótimo, mas isso vem acontecendo também há séculos, independente de adaptações. A série Reencontro revela-se com isso útil a

interesses contraditórios e por vezes questionáveis, mas pouco à divulgação da “poesia magnífica” e do “enredo complexo” das obras de Shakespeare.

Das outras adaptações do *Sonho* de Shakespeare, elegidas nesta dissertação como merecedoras de atenção, com o que foi dito até agora fica fácil de supor que alguns desacertos se repetem, em menor ou maior grau. Há, porém, diferenças significativas que podem ocasionar diferentes resultados. No caso de Walcyr Carrasco não há a troca de gênero; Fernando Nuno promete nada cortar do original.

2.1 – A versão de Fernando Nuno

A adaptação a que agora nos dedicamos é *Sonho de uma noite de verão* de Fernando Nuno para a editora Objetiva. A editora, a propósito, tem se dedicado a Shakespeare com livros de análise literária, como os de Harold Bloom, e com uma coleção de releituras (recriações) romanceadas, “Devorando Shakespeare”, com *Trabalhos de amor perdidos*, por Jorge Furtado, *Décima segunda noite*, por Luís Fernando Veríssimo, e o último lançamento, justamente *Sonho de uma noite de verão*, por Adriana Falcão. A versão de Nuno foi outro sucesso amparado pela escola. As diferenças com a versão de Ana Maria Machado, porém, são muitas.

Segundo informações constantes da última página de suas adaptações, Fernando Nuno é escritor, editor, tradutor e músico. Graduado em Jornalismo e em Letras pela USP, cursou História da Arte no Instituto Dante Alighieri de Florença, e Mitologia na *Viking Students*, em Atenas. Como editor, tem o mérito de ter organizado a série *Imortais da Literatura Universal* pela Abril Cultural, série de grande sucesso em diferentes décadas; também organizou diversos títulos e coleções para o “Círculo do Livro”, espécie de clube de leitores, de grande popularidade nos anos 80. Sua experiência na adaptação de clássicos

para jovens engloba *Pinóquio*, para Coleção Biblioteca em Minha Casa, e *A rainha Margot*, que recebeu o selo “Altamente Recomendável” do Livro Infantil e Juvenil pela FNLIJ em 2002. *Shakespeare* é apontado na breve biografia de Nuno como uma de suas maiores paixões.

O seu *Sonho de uma noite de verão* integra a “Coleção Shakespeare”, da qual também fazem parte suas versões de *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Hamlet* e *A megera domada*. Anunciam-se mais 8 títulos. A coleção prima pelo cuidado editorial, seja na sua divulgação, seja na edição de cada obra, a primeira diferença que se pode apontar em relação à versão de Ana Maria Machado. Comparativamente, as capas da ‘Coleção Shakespeare’ são um requinte: além de título da obra, nome da coleção e do adaptador (“versão atualizada de Fernando Nuno”) e o pequeno logo estilizado da editora (uma jovem iogue?), estampam na capa a imagem fotográfica em close de alguma parte do corpo humano – as mãos (ensangüentadas) para *Macbeth*, mecha de cabelo em *Romeu e Julieta*, um olho no *Sonho de uma noite de verão*. E explica-se, em um texto on-line de divulgação da editora Objetiva:

Em consonância com as adaptações de Fernando Nuno, que destacam o aspecto contemporâneo da dramaturgia shakespeariana, as capas da coleção, assinadas pelo designer Luiz Stein, trazem recortes ampliados de partes do corpo humano: "O cabelo, o braço, a veia, o olho e outros elementos que aparecem nos livros tanto podem ser de uma pessoa de nosso tempo ou de alguém que viveu no século XVI. Com esse conceito, pretendemos aproximar, ao máximo, os personagens de Shakespeare do leitor dos nossos dias", observa Stein.

(fonte perdida – texto não mais presente na Internet)

A parte interna da capa, tanto quanto orelhas (sem texto), lombadas e bordas de páginas, vêm em um vermelho muito intenso, tornadas significativas no sanguinário (já na capa) *Macbeth* e no passional *Romeu e Julieta*; no caso do *Sonho...*, pode-se perder em conjecturas para estacionarmos nas “paixões intensas” que também perpassam sua trama.

Na capa, a única referência a Shakespeare encontra-se embaixo, “Coleção Shakespeare”. Este *Sonho*, como os outros títulos da coleção, dispensa o destaque visual ao seu criador original – não há letras garrafais com seu nome, nem retratos identificadores. É provável que, comercialmente, o título da obra, sua divulgação, mais o atrativo imagético da capa, sejam considerados suficientes para atraírem compradores (e indicadores) de livros. *Shakespeare* só voltará na contracapa, de letras miúdas. Nela se reproduz a imagem do olho com o seguinte texto:

Fadas, elfos, príncipes, sonhos e gargalhadas. *Sonho de uma noite de verão*, a peça mais lírica e mágica de Shakespeare, desperta o desejo de sonhar de olhos abertos. Com sua insuperável maestria, o bardo inglês mistura personagens da mitologia grega, com duendes, nobres e plebeus, numa história de amor onírica e divertida. Tudo acontece numa floresta próxima de Atenas, mas poderia acontecer em qualquer outro lugar do mundo, em qualquer tempo. Afinal, quem já não desejou que seres sobrenaturais interferissem no destino, trazendo soluções para paixões não-correspondidas e amores proibidos? Neste quarto volume da Coleção Shakespeare, você lerá uma versão especial desta comédia. *Sonho de uma noite de verão* ganha ares de um delicioso romance de aventura para os jovens do século XXI. Intrigas, peripécias e humor, numa história que atravessa gerações.

Trata-se da possível entrada textual à obra que se lerá. O *Dream* e o seu poeta estão aí representados segundo a tradição pedagógica e comercial: apresenta-se e ao mesmo tempo vende-se o livro. Magia (fadas, duendes, destino), humor (gargalhadas, diversão), sonho e sonhos, aventura e peripécias, paixões; maestria, universalismo (de qualquer época, qualquer pessoa), atualidade (o jovem do século XXI); perenidade (história que atravessa gerações). Todos esses elementos transmitem valores atrativos a educadores e a leitores. Sabe-se: se um livro, ou mais ainda, se um livro de Shakespeare soa interessante a jovens, logo deve ser indicado a eles, leitores em formação.

Atenção à linguagem desse pequeno texto. Os termos ‘lírica’, ‘maestria’, ‘bardo’, ‘onírica’, ‘peripécias’, podem-se imaginar alguns leitores em formação (e não poucos) os desconhecendo. Espera-se mais do leitor previsto por essa adaptação, talvez, ou se dirigem

a um leitor mais experimentado, os educadores, que mandam comprar livros. Estamos em um âmbito, um pouco ao menos, diferente daquele de Ana Maria Machado. Se se folheia o livro, nota-se que não há ilustrações, nada no livro remete ao infantil, como no caso anterior, e o pequeno texto da contracapa pouco traz de acessível a um público pré-adolescente. Além de educadores, pode-se concluir que o público visado seja de adolescentes.

Internamente – verdadeira entrada ao texto –, atravessa as páginas 5 e 6, anteriores a prefácio ou introdução, a seguinte frase: “*Se todos sonhamos a mesma coisa, quer dizer que estamos acordados*”. Enigmático. Uma citação do texto? Parece, mas, como se verá adiante, apesar de interessante trata-se de uma tradução bastante livre do original, ou melhor, é esclarecedora de trecho (a frase é a reprodução da última fala de Demétrio, antes de seguir com seus companheiros de floresta de volta a Atenas; não há equivalência clara no original, embora o contexto a possibilite³⁷). Mais uma vez imagina-se o leitor, aquele mais desavisado acerca da obra e de seu autor poeta: como reage a essa frase “solta” ainda na abertura do livro? Referência a sonho, o do título provavelmente, algo de mágico – sonhos em comum –, a confusão quanto ao real e o fantasioso. Esse leitor é colocado numa ambientação incerta que muito tem da obra que lerá, e como editor e adaptador querem despertar o interesse do leitor, acreditam que este se interessa pela confusão mental advinda do sonho, da magia onírica, no que parece haver de poético, inclusive. Definitivamente, nos encontramos num âmbito diferente daquele de Ana Maria Machado.

³⁷ Revendo: *Demetrius*: It seems to me/ That yet we sleep, we dream./ – Do not you think/ The duke was here, and bid us follow him?! *Hermia*: Yea, and my father./ *Helena*: And Hippolyta./ *Lysander*: And he did bid us follow to the temple./ *Demetrius*: Why, then, we are awake: let's follow him;/ And by the way let us recount our dreams. (SHAKESPEARE 1998:52)

Na seqüência, e já é a página 9, depara-se com o título daquilo que se mostrará uma introdução: “Um pouco mais sobre Shakespeare e o sonho”. A 1º seção, “Sonho sem comparação”, abre-se de modo surpreendente se se tiver em mente o público imaginado para a obra: “*Já disse Harold Bloom, autoridade sem igual no tema: ‘Nada escrito por Shakespeare antes de Sonho de uma noite de verão se equipara a essa peça e, até certo ponto, nada escrito por ele depois irá superá-la’ (na obra Shakespeare: a invenção do humano)*” (SHAKESPEARE – NUNO, 2004:11). Creio ser desnecessário desenvolver longamente onde possa residir a surpresa: um livro dirigido a leitores em formação (prováveis adolescentes) abre-se com a citação de um crítico, mesmo que encontrado sem dificuldades na mídia, pois tão renomado quanto polêmico. O desejo há de ter sido embasar o valor do livro que se tem em mãos com a fala de uma (desconhecida?) “autoridade”, ou declaradamente se dirige a alguém mais que leitores em formação – mesmo os experimentados –, como os educadores.

Seja como for, se mantivermos a comparação com a adaptação analisada anteriormente, não se subestimam esses leitores em formação, pois não se teme espantá-los. O que segue à citação é uma paráfrase da contracapa, com acréscimos como a confusão gerada pela indistinção entre sonho e não-sonho. A mistura de folclore “céltico-germânico” com mitologia grega também é apontada, mas sem o realce do prefácio da adaptação da Scipione.

A próxima subseção, “Em que época da vida de Shakespeare?”: “*É nesta obra que Shakespeare comete a autogozoação mais sublime (...)*”, referindo-se aos artesãos e seu esforço mal fadado. Seguem-se a isso os dados contextuais, como inverno de 1596 e a provável encomenda para um casamento de nobres, entendendo o verão como agrado a noivos apaixonados na época mais fria do ano, mas retifica: “embora se trate de um sonho

para qualquer estação do ano”. Refere-se ainda ao sucesso do *Dream* com a preferência do público por essa comédia, entre outras opções de Shakespeare, havendo muitas adaptações para outros meios, como para “a prosa fluente, de modo a poder ser lida como um pequeno romance” (p.12), não precisando citar como exemplo o livro que se tem em mãos.

Em seguida traz uma curiosidade, a ser conferida em alguma fonte obscura: Shakespeare teria feito para a peça dois finais, um para o casamento da primeira encenação (aos nobres), com as bênção de Titânia e Oberon, e outro final para o grande público, em que o *Duende* (a opção de Nuno para *Puck*) se dirige à platéia; sua adaptação, diz, traria os dois finais, um após o outro, de forma complementar, como costuma ocorrer nas edições da obra. De fato, tem-se que o dramaturgo pensou as bênções do rei e da rainha das fadas para o casamento que as encomendara, as reescrevendo para as apresentações públicas e articulando-as ao enredo com os personagens nobres. Pelo mesmo motivo deve ter aparecido a última fala de Puck. Contudo, não se tem o texto da primeira encenação do *Dream* para se poder escolher ou colocar ambos os finais. Tendo em vista o texto padrão entendido por *Midsummer Night's Dream*, o trabalho de Shakespeare deve ter sido o de extrair as especificidades concernentes ao casamento de Elizabeth Carey e de Thomas Berkeley para apresentar a peça ao grande público, universalizando-a – se assim podemos classificá-la, “universal”.

A essas informações outras se seguem, ainda incertas, como a antecendência imediata de *Romeu e Julieta*, tragédia precedida por sua vez por *Rei João e Ricardo II*, sendo o *Sonho* um “desafogo” após tanta “seriedade” – nas palavras de Nuno; cita a morte de Hamnet, o único filho homem do dramaturgo, em 11 de agosto de 1596, justificativa para as sucessivas *dark plays* e o humor mais contido nas comédias e romances após a perda; informa, ainda, da volta do dramaturgo a Stradford e sua morte em 1616; e: “(...) o prestígio

de suas obras vem crescendo incessantemente, provocando polêmicas e originando um culto que é quase religião. Ao tratar dos dilemas humanos como poucos outros, Shakespeare tornou-se, sem dúvida, contemporâneo de todas as épocas” (p.13) Explica a alcunha ‘bardo’ para passar à seção “Antecedentes literários”, ou seja, as possíveis fontes, as origens de personagens e conflitos, como em Ovídio e Chaucer, e a incomum originalidade de um enredo em Shakespeare, como já apontado em 3. Parafraseando Harold Bloom, Nuno diz:

“É comum dizer que Shakespeare, extremamente dotado para a percepção da grandeza e da miséria humanas, tinha dificuldade em construir enredos para suas obras. (...) O dom de Shakespeare era enriquecer (...) textos de densidade rala, que hoje são conhecidos apenas dos especialistas (...)”

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:13).

Vejo nesse, entre outros momentos não referidos, a escrita de Harold Bloom. Este escreve: “Shakespeare não tinha o dom de criar enredos; era o único talento dramático que a natureza lhe negara. Quero crer que se sentisse orgulhoso por ter criado e interligado os quatro grupos de personagens (...)”. (BLOOM, 2001:195)

Em “Toques de mitologia”, o adaptador relembrará o mito de Teseu. Antes, porém, mais curiosidades – traço especial dessa introdução:

“A trama deste sonho combina elementos medievais e da Grécia antiga. O personagem que, por assim dizer, preside aos acontecimentos é o herói mitológico Teseu, que recebe o pomposo título de duque na obra. É interessante lembrar que Shakespeare – que, além de escrever e dirigir, também atuava nas próprias peças – costumava fazer esse papel nas encenações de *Sonho de uma noite de verão*”.

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:15)

A ligação de elementos céltico-germânicos a medievais e a não referência a folclore me parece uma opção ruim na denominação daquelas características da peça, a valorização do folclórico e dos artesãos, a qual se une ao *Dream* para trazer no mesmo patamar o nobre erudito e o popular. “Céltico-germânico” e “medieval” soa-me mais pomposo que Teseu ter o título de duque, segundo o modelo de nobreza elisabetano. Quanto ao dado de que

Shakespeare encenava Teseu – dado também em Bloom, mas não só – reforça o auto-referencial da peça, e a importância que Shakespeare dava, possivelmente, à atitude do duque em relação àqueles artistas, amadores porém esforçados; paralelamente, pode ficar ainda mais irônica a fala do duque em relação a “loucos, namorados e poetas” e mais plausível a correção tácita de Hipólita.

“Toque de mitologia” é razoavelmente detalhado, abarcando as peripécias do herói ateniense, inclusive sua inconstância amorosa; relata também a “lenda grega” de Píramo e Tisbe em tom de trágico conto de fadas (o “era uma vez...”), ressaltando sua semelhança com *Romeu e Julieta*. Antes de concluir: “*Aproveito para sugerir aqui que você releia estas notas depois da leitura de Sonho de uma noite de verão, para aproveitar melhor o reconhecimento desses personagens mitológicos*” – preocupado com a erudição oferecida por seu texto, fomento a referências.

A última subseção é mais abrangente, “Sobre a coleção Shakespeare”. A história talvez se repita: se o aluno não teve nenhuma indicação de professor para este livro, nem associa nada a *Shakespeare*, foi atraído apenas pela capa ou pelo onírico do título, pela terceira vez é dito, sem escape: Shakespeare é muito bom. A citação será mais uma vez longa, pois considero reproduzi-la quase na íntegra por trazer vários dados de interesse com os quais meu leitor poderá se situar.

A Coleção Shakespeare traz ao leitor o universo mágico e o gênio desse autor magistral em linguagem contemporânea, recontando as histórias narradas por ele em toda a integridade, sem corte de cenas ou diálogos. Os textos de William Shakespeare, construídos para a encenação teatral, podem ser lidos nesta coleção com a fluência de verdadeiros romances atuais e muito atraentes. As obras do Bardo, graças à sua densidade psicológica e à profundidade da análise dos sentimentos e ações humanos, transcenderam as dimensões do palco e têm sido objeto de vários tipos de adaptação. O cinema, a ópera, a pintura, a literatura infanto-juvenil têm se beneficiado enormemente dessa abrangência de conteúdo, enriquecendo o universo cultural dos mais diversos tipos de público ao longo dos anos. No caso, recomendo que você procure ouvir, depois de ler este volume, a obra musical *Sonho de uma noite de verão*, abertura orquestral de que

o compositor alemão Felix Mendelssohn compôs a primeira versão aos dezessete anos de idade, em 1826 – o que lhe garantiu uma fama bastante precoce. (...) (NUNO – SHAKESPEARE 2004:17)

Ao fim, “*Fernando Nuno*”, uma assinatura a identificar o autor da introdução, o mesmo da versão.

Há muito aqui a ser comentado. Para além do já recorrente senso-comum às maravilhas do *Bardo*, é prometida a integridade do texto, o que admiravelmente se cumpre (como se verá), e o que, outrossim, quer colocar esta adaptação em uma qualidade superior às tantas outras, ou superior à própria idéia de adaptação. Porém, volta a noção de que se trata de um texto em prosa, porque o original, feito para encenação, seria empecilho à leitura fluente preferida ao jovem leitor. Por isso, tem-se um *Sonho*... “com a fluência de verdadeiros romances [*prosa*] atuais [*mudança da linguagem – a própria adaptação*] e muito atraentes” [acréscimos meus]. O que seria “muito atraentes” no caso é incerto, parece a consequência das alterações de gênero e de linguagem, facilitando a percepção dos comentados “humor”, “aventura”, “paixão”. Lembrar que o termo “atual” é repetido e aparece já na capa para qualificar a versão (“versão atualizada de Fernando Nuno”). O raciocínio pressuposto: temos um clássico, ou seja, pesado, linguajar difícil, enredo maçante, chato; atualizá-lo é mantê-lo sem os qualificativos depreciativos, como velho, antigo. Mudou, modernizou, alterou, facilitou. Ou seja, o clássico foi adaptado.

Visto fica que prefácios, introduções e apresentações nada mais podem ser em casos como esse de Fernando Nuno senão um preparo à leitura, no que têm de criar expectativas, ou mais que isso, informar o leitor daquilo que é preciso buscar e encontrar no texto lido. É dito, a qualidade está ali; deve-se ler para apreciar, a maravilha foi reafirmada. Resta ao leitor cumprir o seu papel quase consensualmente esperado: ler, compreender e apreciar *Shakespeare*. A função daquelas notas introdutórias parece ser ensinar, aumentando o

repertório cultural, um dos objetivos das adaptações em si. Há inclusive indicações eruditas, como a audição da obra do adolescente Mendelssohn. Contudo, sugerir o retorno às “notas” é buscar a fixação das leituras esperadas pelo adaptador, é persuadir o leitor pela repetição. O retorno apenas às notas que se referem aos personagens mitológicos seria, sim, um reforço à cultura geral selecionada pela edição, mas é também se empenhar em uma relação que o próprio Shakespeare, assim parece, dispensou, ao levar fadas para a Grécia juntamente com artesãos ingleses e, como retoma Nuno, ter por *duque* o herói mítico Teseu – que nem acredita em “antique fables”, como sua própria história.

A seqüência é a página 18, *Dramatis Personae*, assim em latim, para listar os personagens: “Teseu, duque de Atenas”, “Oberon, rei dos seres sobrenaturais (elfos e fadas)”, “Nicolau profundo, tecelão”, etc. Noto a explicitação do sobrenatural da peça – “Róbin Bom-Camarada, ou Duende, um dos seres sobrenaturais”. Abaixo, “Atenas e uma floresta próxima à cidade, na Grécia dos tempos mitológicos”. Na página oposta, uma reprodução em preto-e-branco da imagem da capa sem texto algum; folha seguinte, “primeiro ato”; e enfim, já na página 23, a narrativa – muitas páginas introdutórias para se “pular”! Investiu-se no preparo ao texto de interesse. No entanto, trata-se de uma edição bastante “arejada”, com páginas em branco e espaçamento entre linhas, parágrafos e tamanho de letras adequados (pensados) a um livro que se quer leve, ágil e motivador da leitura em adolescentes.

Como foi feito com a versão anterior, o início da narrativa de Fernando Nuno deve ser reproduzido:

Estamos na antiga Atenas. No salão do palácio, o duque Teseu conversa com sua noiva, a rainha das amazonas:

— Então, minha bela Hipólita, a hora do nosso casamento se aproxima. Que ansiedade feliz! Faltam só quatro dias para a chegada da noite da lua nova que tanto esperamos! Mas esta lua velha está demorando demais para passar... Ela age como a madrasta viúva que vai gastando a herança que devia ficar guardada

para o pequeno enteado. Com isso, a realização dos nossos desejos vai se retardando.

— Esse quatro dias devem passar logo, intercalados por quatro noites – responde Hipólita. – E nessas quatro noites o tempo vai correr rapidamente, como num sonho. Logo em seguida, para celebrar a noite de nossa união, a lua irá reaparecer como um arco de prata no céu.

O duque dirige-se a um jovem que também está no salão.

— Filóstrato, convoque a juventude de Atenas para os festejos. Trate de levantar o astral da moçada. Que guardem a tristeza para quando acontecer algum funeral! Não queremos saber de gente triste por aqui.

Filóstrato sai e Teseu continua a falar com a noiva:

— Hipólita, conquistei você com a espada, usei da força para conquistar o seu amor, mas não vai acontecer nada parecido com isso no nosso casamento. Vamos fazer um evento da paz, uma coisa completamente distinta. Tudo vai se realizar com muita pompa e circunstância e, acima de tudo, iremos promover uma grande festa!

Nesse momento, entram Egeu, Hérnia, Lisandro e Demétrio.

— Toda a felicidade para Teseu, nosso amado duque, é o que desejamos! – cumprimentou o mais velho dos visitantes.

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:23)

Diferentemente de Ana Maria Machado, Fernando Nuno não optou em fazer grandes mudanças na trama, tentando manter-se fiel a todo o conteúdo do original: Hipólita e Teseu estão juntos na cena de abertura, suas falas reproduzem todas as alegorias, da “velha viúva” e as noites de lua. Mas não podemos falar em reprodução fiel. Há a tentativa de modernização da linguagem, com traços de oralidade – “*Então*, minha bela Hipólita” – e mesmo gírias – “Trate de levantar o astral da moçada”. Em diversos momentos da narrativa de Nuno esse será o tom, mesmo com o certo descompasso ao seguir por essa mistura de registros. Porque metáforas e alegorias em longas falas, de léxico formal e mesmo requintado (“convoque a juventude de Atenas para os festejos”), não se harmonizam com gírias e coloquialismos especialmente quando na mesma fala, vinda do mesmo personagem, que se apresenta nobre e culto a falar com *galhardia*.

O uso de diferentes registros em uma fala não é necessariamente inconveniente, nem em literatura nem em cotidiano de namorados, como o caso; porém o contexto pede um ou outro, o qual não se altera ao longo da frase. A bem da verdade, no texto que aqui temos chamado de “original”, Teseu não se mostra nem formal nem despojado, pois ali o herói é

uma personagem se expressando em versos, ele não se coloca próximo ou distante da platéia, quer, isto sim, se fazer entender, de imediato (como vimos no capítulo 3) sem dispensar a forma lírica.

Outro aspecto que merece reflexão na adaptação de Fernando Nuno revelado já em sua abertura é a troca de gênero do texto com que trabalha. Quando opta pela forma narrativa, intitulada romanceada, Nuno parece repetir a noção de que um texto teatral é para ser representado, não lido – como se pode rever nas páginas anteriores, sobre a seção “A coleção Shakespeare” –, já que nessa forma narrada (e atualizada) a leitura flui. Porém, seu texto prendeu-se unicamente ao conteúdo das falas do original e à seqüência de conflitos, comportando um narrador bastante discreto, mero informante de quem fala o quê, às vezes do modo como fala; ele também avisa quem entra ou sai de cena. O cenário, este é mencionado. Sendo assim, pode-se perguntar, por que então da troca de gênero, pois os elementos da narrativa são quase nada desenvolvidos. A hipótese: teatro assusta, distancia, gera medo no leitor em formação... Muito mais quando esse teatro é lírico, de texto versificado em sua maior parte.

Certo é que Nuno conta bastante com a leitura de sua introdução, ou do papel de um mediador, pois em sua narrativa nenhum acréscimo é feito, como em Ana Maria Machado, para se esclarecer personagens e suas atitudes. Tudo já foi dito previamente. Agora, somente texto e algumas poucas indicações. Mas, de novo, por que então da troca de gênero, do lírico-dramático para o narrativo, se aquele nada traz além do que as próprias falas (e uma ou outra parca didascália) informam? – e tal idéia parece ter satisfeito a Nuno. Porque se trata de uma adaptação, modernização do original, e, repisando a noção bastante repisada, isso implica a troca do gênero pois o drama não serve para ser lido, apenas encenado.

Passa-se agora a outros trechos, com os quais já se trabalhou anteriormente, para possibilitar novas comparações, tanto com o original quanto com o trabalho de Ana Maria Machado, com o que se obterá a avaliação da versão de Fernando Nuno.

— Você por aqui, Titânia? Que azar... ou melhor, que sorte! – diz Oberon ao encontrar a rainha das fadas na floresta.

— Que houve, Oberon, seu ciumento? Fadinhas, é melhor vocês saírem de perto! Eu não quero mais saber da cama nem da companhia desse feioso.

— Mas o que é isso, sua libertina impetuosa? Então não sou eu o seu dono?

— Vejam só quem está falando... Eu é que sou a sua dona... Mas também já estou sabendo que vossa senhoria fugiu do país das fadas só para ir declamar versinhos de amor, disfarçado de poeta e tocando flauta o dia todo, para a sua apaixonada, aquela tal de Filida. E por que você voltou das brenhas mais distantes da Índia para cá, se não foi porque ficou sabendo que aquela amazona saliente, sua amante de botas, seu amorzinho guerreiro, vai casar com Teseu? Já sei, você veio trazer alegria e prosperidade para a cama deles... – diz Titânia, zombeteira.

— Você não tem vergonha de fazer calúnias como essas? – retruca Oberon. – Como ousa recriminar meu relacionamento com Hipólita, sabendo que eu sei do seu amor por Teseu? [...]

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:39)

Aquele tom apontado acima está confirmado por esse segundo fragmento. De fato temos um texto em linguagem atual, moderno e ágil. Titânia e Oberon se parecem com duas pessoas “simples da aldeia”, como preenchia o narrador de Ana Maria Machado com comentários. Aqui, Nuno dispensa a observação, desnecessária mesmo que não se tenha o original em mente. Oberon é “feioso”, Titânia se diz a “dona” de seu senhor e o acusa de fazer “versinhos” – um diminutivo depreciativo, o qual já aparecera um pouco antes, página 37, com a entrada da fada, lírica no original, que dialoga com Puck na abertura do Ato II; após responder em versos rimados aonde vai e o que faz, diz: *“Bom, acho que agora chega de versinhos, porque estou com muita pressa! Tenho de ir correndo buscar mais orvalho para colocar uma pérola em cada flor de primavera”*.

O que fica do fragmento é que, embora Nuno de fato se preocupe em manter informações e caracterizações completas a partir do original, ele não pode evitar acréscimos. Além dos (parcos) comentários de seu narrador, Nuno insere no enredo, nas

falas dos personagens, conteúdos frutos de sua leitura da peça, facilitando com isso a compreensão do trecho narrado segundo seu entendimento. Quando Oberon reclama: “Tarry, rash wanton: am not I thy lord?”, a réplica de Titânia é adequada a uma esposa, que exige respeito, mas não se coloca possuidora do marido nem carrega o imediato deboche: “Then I must be thy lady”. Enquanto o ciúme de Titânia em Nuno a expõe ao ridículo, no original sua acusação seria, podemos dizer ‘pelo menos’, mais elegante – “Come from the farthest steep of India, but that, forsooth, the bouncing Amazon, Your buskin'd mistress and your warrior love, To Theseus must be wedded” – independentemente de o inglês ser elisabetano.

A conclusão do “berreiro” com a idéia de vingança de Oberon será um pouco diferente do visto até este trecho:

— É só me dar o garoto, que eu vou com vocês.

— Nem por tudo o que você tiver para oferecer! Fadinhas, vamos embora. A situação vai ficar complicada se eu continuar por aqui.

Titânia se afasta com as Fadas.

— Está bem, pode ir – diz Oberon, depois que ela parte. – Você não vai escapar impune, sem experimentar os tormentos da minha vingança por mais essa injúria... – E, virando-se para o Duende: – Meu velho, venha até aqui... Duende, você se lembra de quando me sentei num promontório para escutar uma sereia que estava sentada nas costas de um golfinho? Ela estava cantando uma música tão suave e harmoniosa que até o mar bravio se acalmou com a sua voz, e até algumas estrelas despencaram do céu, loucas para ouvir a canção.

— Lembro!

— Naquele momento, você não pôde ver, mas eu enxerguei Cupido, todo armado, voando entre a lua fria e a Terra. Ele fez mira numa linda vestal que estava sentada em seu trono, a oeste, e atirou nela uma flecha do amor, tão certeira e com um impulso tão vigoroso que era como se quisesse atravessar cem mil corações de uma vez só. Mas a flecha inflamada do jovem Cupido ia se apagando ao atravessar os raios úmidos projetados pela lua e passou pela sacerdotisa imperial, que, em sua pureza, estava meditando, despreocupada. Mesmo assim, vi onde a seta de Cupido caiu: foi sobre uma pequena flor do oeste, que era branca e agora ficou roxa, por causa dos ferimentos causados pelo amor: é aquela que as mocinhas chamam de amor-perfeito-do-campo. Vá me buscar essa flor. Já mostrei uma vez a você qual é. Se ela for espremida sobre as pálpebras de alguém adormecido, o sumo vai fazer a pessoa, homem ou mulher, se apaixonar perdidamente pela primeira criatura viva que seus olhos virem. E esteja de volta antes que uma baleia possa nadar uma légua!

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:41-2)

Podemos nos lamentar por Nuno não ter escolhido ser apenas o editor/ tradutor em boa prosa de um *Dream* voltado para os leitores brasileiros em formação. Sua idéia de manter o mais que pode do texto entendido como shakespeariano é louvável. Ele parece não recluir as grandes descrições líricas que os personagens expõem uns aos outros, parando a ação para o leitor (espectador) pensar cenas, numa dinâmica de leitura muitas vezes ausente das narrativas preocupadas em formar leitores. Preferindo a prosa romanceada, modernizada, o editor abriu mão do lirismo completo, conteúdo e forma – infelizmente.

Há um momento de prosa já no texto original (trata-se da fala de um artesão), o monólogo do despertar de *Bottom*, com sua perturbação pela experiência recém vivida. Segue a solução que Fernando Nuno propõe (pode-se rever o mesmo trecho em inglês e na versão de Ana Maria Machado na página 74 desta dissertação, e a proposta de Bárbara Heliadora para o português na nota 20).

— Avisem-me quando for a minha deixa. Minha próxima fala é: “Grande Píramo!” Ei! Pedro Marmelo! Flauta, o das gaitas-de-foles! Focinho, funileiro! Esfomeado! Mas o que houve? Fugiram todos e me deixaram aqui dormindo sozinho?! Eu tive uma visão, um sonho, sei lá o quê, muito esquisito. Nesse sonho... É impossível contar como foi... Só um burro tentaria explicar esse sonho... Parece que eu era... Não, ninguém contaria uma coisa como essa para as outras pessoas... Parece que eu era... parece que eu tinha... Não, só um louco de pedra para imaginar o que eu pensei que eu era... Nunca ninguém ouviu uma coisa assim com os olhos nem viu com os ouvidos, ninguém sentiu um gosto como aquele com as mãos nem bateu com a língua; nem ninguém é capaz de dizer com o coração o que foi o meu sonho. Já sei! Vou pedir para o Pedro Marmelo compor uma música sobre ele. Ela vai se chamar *O sonho do Profundo*, porque além de tudo vai ser uma canção muito profunda. E eu vou cantar essa música para o duque no fim da peça. Melhor ainda! Para ficar melhor e mais bonito, vou cantar na hora em que Tisbe morre!

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:85)

Nuno, mantendo sua proposta de nada cortar do original, reproduz em sua tradução/ adaptação toda a confusão mental de Bottom, inclusive com o “eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, etc.”. Mas, pode-se acrescentar “obviamente”, se compararmos o mesmo fragmento traduzido por Bárbara Heliadora, a pergunta que

faremos é “por que a escola, quando quer investir na leitura de Shakespeare, não busca essa tradução?” Compare-se juntamente e em seqüência o trecho em inglês, que há de ser dos mais difíceis de traduzir do monólogo, com as propostas de tradução de Nuno e depois de Heliodora:

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 1998:53)

Nunca ninguém ouviu uma coisa assim com os olhos nem viu com os ouvidos, ninguém sentiu um gosto como aquele com as mãos nem tateou com a língua; nem ninguém é capaz de dizer com o coração o que foi o meu sonho. (NUNO – SHAKESPEARE 2004:85)

O olho do homem não ouviu, o ouvido do homem não viu, a mão do homem não provou, sua língua não concebeu, nem o coração relatou o que foi o meu sonho. (SHAKESPEARE 2004:96)

Além de mais concisa, precisa – e por causa dessa concisão/ precisão, provindas do inglês –, a tradução de Heliodora não está preocupada em facilitar a leitura no nível em que a pensa Nuno, sintático e lexical (“uma coisa assim”, “como aquele”; *conceive* – tatear, *report* – dizer), tampouco está preocupada em dificultá-la, é preciso dizer. A preocupação de Heliodora é clara, manter as características originais porém se fazendo entender de imediato, sem arcaísmos incompatíveis com o que se acredita para um teatro shakespeariano (*Midsommer...* não é uma peça do poeta vista como datada), nem modernizações para o colocarem no século XXI, época em que não se passam as tramas de Shakespeare. Já Fernando Nuno opta pela linguagem mesclando registros, formalidade com coloquialismo da nossa época, em uma narrativa com personagens e ação de há séculos. O resultado torna provavelmente o texto shakespeariano mais acessível ao “jovem leitor do século XXI”, contudo, uma vez mais, temos uma narrativa com pouco daquilo que se queria a princípio repassar de Shakespeare, como sua “fenomenal poesia”. Nuno,

entretanto, não chega a modificar o enredo da trama que escolheu adaptar, mantendo mais em sua versão que as referências culturais de que os leitores em formação precisariam.

Seguem agora os trechos com os quais se trabalhou na análise e interpretação da peça e da adaptação de Ana Maria Machado. Embora, acredito, já estejam expostas as características da versão de Fernando Nuno, é necessário verificar os demais fragmentos trabalhados nas seções anteriores para melhorar a qualidade das comparações até aqui feitas, além de evidenciar alguns aspectos apontados – sem que para isso se recorra a repetições excessivas.

Cena de abertura do Ato V, Teseu e Hipólita, ele menosprezando a imaginação:

— Que história estranha a desses jovens apaixonados, Teseu... – comenta Hipólita.

— Tão estranha que nem parece verdade. Nunca acreditei nas fábulas antigas, e também não consigo acreditar nessas histórias de duendes e fadas. As pessoas apaixonadas e os loucos ficam de miolo tão mole que é fácil criar essas fantasias. A cabeça deles cria coisas que a simples razão é incapaz de acompanhar. O lunático, o apaixonado e o poeta são feitos de imaginação em estado puro. Todos eles conseguem ver mais demônios do que cabem no inferno, que por si só já é bastante imenso. Os loucos são assim mesmo! E os apaixonados, então... Um deles é capaz de ver a beleza de Helena de Tróia na cara de uma egípcia. E os poetas? Os olhos do poeta giram em frenesi, olhando do chão até o céu e do céu de volta até a terra, e começam a imaginar e a enxergar coisas desconhecidas. Então a escrita do poeta dá forma a essas coisas aéreas e inexistentes, e encontra um nome e um lugar para cada uma delas. Essas quimeras imaginárias são fortes, que, quando a pessoa se sente feliz com elas, logo imagina também alguma criatura que por sua vez criou essa felicidade. E, se é de noite, qualquer moita logo parece um urso.

— Mas o que eles contaram sobre a noite passada faz mais sentido do que se tivesse sido tudo imaginado, Teseu. Claro, a coisa toda é estranha e incrível, e além do mais, todos eles ficaram com as faculdades mentais bem alteradas, mas a história em si é bastante coerente.

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:91)

Comparado ao original em inglês, Nuno, escrevendo em prosa, conseguiu nesse trecho prender-se mais aos termos, o que Bárbara Heliodora, escrevendo em versos em língua portuguesa, teve de eliminar de sua tradução por uma questão – mais uma vez – de concisão (verificar à página 77 sua proposta de tradução). Sabe-se quão “enxuto” é o inglês quando comparado ao português, ainda mais se tivermos em mente a equivalência quanto a

tamanho de versos. A opção por dodecassílabos, alexandrinos heróicos, mais extensos, e assim podendo conter mais palavras, seria certamente uma opção infeliz pela artificialidade de tal verso em nossa língua, e a dificuldade de se falar naquele ritmo – e Heliodora pensa também na encenação do seu texto. Além do mais, o menos importante no caso há de ser a quantidade de palavras em um verso. Heliodora, menos que equivalência lexical, interessa-se pelas equivalências líricas – imagens poéticas, ritmo, fluência e cadência, sentido e significados.

Outro fragmento:

O Muro sai atrás de Píramo e de Tisbe, enquanto Teseu comenta:

— Agora os dois terrenos vizinhos ficaram sem nenhum muro para separá-los.

— É isso o que acontece quando os muros são tão cheios de ouvidos como esse... – emenda Demétrio.

— Essa é a coisa mais boba que eu já vi na minha vida – é a opinião de Hipólita.

— As melhores pantomimas desse tipo são feitas com a cabeça nas nuvens, e as piores deixam de ser piores quando se põe a imaginação para trabalhar – ameniza Teseu.

— Só se for a sua imaginação, meu amor, porque a deles certamente não é – contrapõe Hipólita.

— Se nós não imaginarmos nada pior a respeito deles do que eles próprios já imaginam, então vamos ver que são excelentes pessoas. Vejam, outras duas nobres criaturas estão entrando, o Luar e o Leão.

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:98-9)

Nesse fragmento o interesse recai, seguindo o encaminhamento das seções anteriores, na volta à discussão acerca da imaginação e seu poder criativo, inclusive com a importância de se ter tal noção em mente. Ora, na versão de Nuno, como já visto, nada é seriamente extirpado. Se se quiser apontar na resposta de Hipólita a troça à atitude do esposo, agora em defesa do imaginar, tão diferente no início do ato, os elementos estão todos aí presentes. O Teseu de Nuno continua contraditório, ou volúvel, nesse aspecto. Ao leitor despreocupado com esse nível de leitura, em que se interpreta se prendendo a elementos suscetíveis de serem perdidos em meio ao enredo, aqui ele poderá lembrar as alegações recentemente desenvolvidas pelo nobre casal acerca do imaginar, estranhar a mudança de postura de

Teseu, o incrédulo, e poderá, por que não?, voltar as páginas, buscando entender sua atitude, recorrendo para isso a sua própria capacidade analítica e ele mesmo interpretar as atitudes dos personagens, sua argumentação. Essa possibilidade não lhe foi tirada pela versão de Nuno.

Poderá, outrossim, o leitor simplesmente continuar sua leitura, confirmando a simpatia do duque, defensor dos simpáticos artesãos. Nesse ponto, porém, creio, a versão de Nuno perde ao corrigir politicamente a fala do duque forçadamente diplomático: “Here come two noble beasts in, a moon and a lion”. Besta por criatura é, digamos, suavizar sua fala, mantendo o bom herói no seu patamar de patrono dos artistas simplórios, sem que se macule sua imagem cortês. Esse cuidado certamente não tem o original (nem na tradução de Heliodora), onde Teseu altera sua postura de bom patriarca ao sabor do momento – embora seja inegável que o duque se esforce em ser justo e digno, senhoreando a tudo e todos como é esperado de um herói salvador de sua Atenas.

Por fim, a despedida de *Puck*, o *Duende*:

O Duende conclui o assunto, dirigindo-se a nós, que acompanhamos toda a história:

— Se ofendemos alguém, peço que pensem só uma coisa, e tudo estará desculpado: imaginem que vocês estavam dormindo enquanto estas visões apareceram; toda esta história inofensiva e ociosa não passou de um sonho. Damas e cavalheiros, não fiquem chateados com isso, nem conosco. Se nos desculparem, vamos nos emendar. E eu, como sou um duende honesto, garanto que se desta vez escaparmos da língua da serpente, vamos tentar fazer melhor da próxima vez. Senão, podem ir chamando o Duende Róbin de mentiroso desde já. Então, boa-noite para todos. Se é para sermos amigos, venham me dar as mãos, e Róbin vai mostrar como se faz para consertar o que não está funcionando bem.³⁸

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:105)

³⁸ *Relembrando*: If we shadows have offended,/ Think but this,—and all is mended,—/ That you have but slumber'd here/ While these visions did appear./ And this weak and idle theme,/ No more yielding but a dream,/ Gentles, do not reprehend;/ If you pardon, we will mend./ And, as I am an honest Puck,/ If we have unearnèd luck/ Now to 'scape the serpent's tongue,/ We will make amends ere long;/ Else the Puck a liar call:/ So, good night unto you all./ Give me your hands, if we be friends,/ And Robin shall restore amends. (SHAKESPEARE 1998:67) [Tradução de Bárbara Heliodora: nota 27, página 50]

Esse é um dos pontos onde o texto de Nuno mais falha. A tentativa metalingüística está ali. E a ausência de “sombras”, com tudo o que tal termo pode trazer à leitura, como visto nos capítulos anteriores, nem é o maior problema que se pode ver no final da narrativa. Esse é o momento quando mais se ressentia pela troca de gênero. A tentativa de generalizar a fala do “Duende”, que veio concluir “o assunto”, fazendo-a se encaixar na narrativa, não funciona. As expressões “estas visões apareceram”, “vamos tentar fazer melhor da próxima vez”, “boa-noite para todos”, “venham me dar as mãos” vêm de Puck, a “sombra” ator e também a “sombra” personagem de uma encenação teatral. É o *Duende* se dirigindo a sua platéia da noite de apresentação. A qual, a propósito, esteve ausente da narração.

Com isso, observa-se que, embora a adaptação de Fernando Nuno, comparativamente, traga aspectos mais positivos em relação à adaptação de Ana Maria Machado, ainda estamos lidando com um texto literariamente falho. No que diz respeito às características de um romance ou novela, a versão de Nuno se prende exclusivamente a diálogos, pouco articulando e menos ainda desenvolvendo o cenário, o tempo da narrativa e, mais estranhamente, o narrador. Os personagens praticamente têm suas relações e características desenvolvidas dialogicamente, muito pela opção de se manter preso ao texto original em inglês, já estruturado, obviamente, na forma de diálogos – o texto teatral. Essas características fazem-nos questionar justamente a razão de se desenvolver uma versão em forma de romance, se pouco explora a estrutura narrativa e seus elementos constituintes.

Quanto à linguagem, o texto de Fernando Nuno falha ao perder em sua maior parte o lirismo próprio do *Dream...* A construção das falas dos personagens, juntando o cerimonioso com a oralidade de nossa época, causa estranhamento que em nada colabora para a apreciação do texto, parecendo apenas inadequações ou mesmo contradições.

Por fim, precisa-se avaliar a adaptação de Fernando Nuno no que corresponde à sua proposta de divulgar *Shakespeare*, introduzi-lo entre os leitores adolescentes. Ora, neste aspecto é quando mais posso me repetir. Se *Shakespeare* é aquele que tem enredo complexo e profundo, rico nos dilemas psíquicos humanos, rica poesia etc., o texto de Nuno falha quando resolve solucionar aquilo que é ambíguo, ou faz acréscimos que retiram do leitor a busca de compreensão, o esforço para entender – comentários de narrador e mudança lexical.

Um fragmento com o qual ainda não trabalhamos, mas que me interessa acrescentar à seleção deste capítulo em seu final, é a entrada do “Prólogo” da peça dentro da peça. Um momento em que ficam patentes e sintetizadas as características da adaptação de Nuno.

No texto em inglês tem-se:

If we offend, it is with our good will.
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill,
That is the true beginning of our end.
Consider then, we come but in despite.
We do not come, as minding to content you,
Our true intent is. All for your delight
We are not here. That you should here repent you,
The actors are at hand: and, by their show,
You shall know all that you are like to know,
THESEUS
This fellow doth not stand upon points.
LYSANDER
He hath rid his prologue like a rough colt; he knows not the stop. A good moral,
my lord: it is not enough to speak, but to speak true.³⁹
(SHAKESPEARE 1998:58)

Na versão de Fernando Nuno:

Se ofendermos alguém, será com a maior boa-fé,
porque nosso trabalho é feito de cabeça em pé.
Vamos apresentar nosso talento,

³⁹ *Segundo Bárbara Heliodora*: Se ofendermos, é de todo coração;/ Não pensem que viemos ofender;/ Mas contentes por mostrar nosso talento;/ Esse é o princípio desse nosso fim./ Creiam, pois, que aqui estamos por desprezo./ Não pensem que viemos pra agradá-los, / Pois é o que queremos. Pro seu prazer/ Não estamos aqui. Pra entristecê-los,/ Eis os atores. Pelo que farão/ Saberão tudo o que há para saber./ Tes. – Ele não é muito de pontuação./ Lis. – Ele montou sobre o texto como em um potro bravo, sem saber onde parar. É uma boa lição, meu senhor. Não basta falar, é preciso falar corretamente. (SHAKESPEARE 2000: 104)

que é muito simples, nós bem o sabemos.
O nosso fim começa agora, e o vento
vai varrer os restos do que comemos.
Não sabemos se vamos agradar;
nossa intenção é só deliciar.
Se isso os atores vão conseguir,
é o prezado público a decidir:
basta apenas rir...
ou nós é que vamos chorar.

— Esse sujeito parece que só sabe respirar fora das vírgulas – comenta Teseu.
— Ele declamou o prólogo como se estivesse cavalgando um potro selvagem –
concorda Lisandro. – Acho que não conhece pausas. Até com gente como ele
sempre se aprende alguma coisa, não é, alteza? É bom falar, mas o melhor é falar
com convicção.

(NUNO – SHAKESPEARE 2004:94-5)

Primeiramente, note-se que o “problema de pontuação” do *Prólogo*, em má declamação talvez pelo nervosismo, saltos e pausas inadequadas, que mudam seu sentido, não aparece no texto de Fernando Nuno. Se no original (ou na tradução de Heliodora) rearranjarmos a pontuação, o texto ganha um outro sentido, o esperado. Na narrativa de Fernando Nuno, o problema de pontuação desaparece para dar lugar a um problema, se muito, de escolha lexical e coerência. A fala do “Prólogo” na adaptação de Nuno faz sentido, é o pedido de desculpas pelo mau jeito da peça que apresentarão. A opção dele, aí sim, foi de se manter a forma em versos rimados, mas para isso abriu mão do sentido e significado do “Prólogo” original.

Os comentários seguintes à entrada do Prólogo atendem ao leitor apressado, que não voltará à fala para verificar qual o problema possível de respiração na leitura que Pedro Marmelo, o carpinteiro, deve ter feito. Porém, este comentário de Lysandre, “Até com gente como ele sempre se aprende alguma coisa, não é, alteza?”, parece mero acréscimo e correção, pois não há equivalência alguma com “A good moral, my lord: it is not enough to speak, but to speak true” – embora “gente como ele” não costuma ser “correto”.

Por fim, curioso notar que, em Nuno, a forma em versos só aparece naquele momento visto, da entrada da Fada no Ato II e com o Prólogo, no interlúdio promovido pelos

artesãos. Lá, ocorre o menosprezo à forma, como se fosse afetação; aqui, é meio dos falsos artistas se atrapalharem. A poesia é mantida em seu lugar, como “versinhos”. Mas *Shakespeare* é o dramaturgo e o poeta, drama e lira são sua área de atuação, ele é fundamentalmente o artista do teatro e da poesia, e se isso o faz assim tão maravilhoso, é isso o que mais se perde também nessa adaptação em prosa, romanceada e com pouquíssimos traços de poesia.

2.2 – A versão de Walcyr Carrasco

Walcyr Carrasco é um conhecido e premiado autor de telenovelas, tendo também conquistado reconhecimento em teatro e em literatura direcionada a crianças e adolescentes. Como informa sua breve biografia no final do volume ora analisado, *Sonho de uma noite de verão*, de 2004, pela editora Global, o autor já adaptou *Os miseráveis*, de Victor Hugo, trabalho classificado como “altamente recomendável” pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Para TV também adaptou *O sítio do pica-pau amarelo*, de Monteiro Lobato, em 2002, e teve por base *The Taming of a Shrew*, uma das primeiras comédias de Shakespeare, para sua telenovela *O cravo e a rosa*, de 2001. Na apresentação que faz de sua versão do *Dream...*, entre outras considerações com as quais se trabalhará adiante, Carrasco reforça o deslumbre ante a perenidade da obra shakespeariana e o quanto ela serve de inspiração para diferentes escritores, entre os quais se inclui – e comenta seu sucesso *O cravo e a rosa*: “Mantive até os nomes dos personagens, e usei algumas cenas, como a do casamento, na íntegra. Mas transpus a história para o Brasil dos anos 1920”. (p.5)

O seu *Sonho de uma noite de verão* segue o padrão mais comum a livros infanto-juvenis, faixa etária entre a pré-adolescência e início da adolescência. Poucas páginas, 79

ao todo, ilustrações, letras grandes e texto “arejado” (bom espaçamento entre linhas) – mais que as outras duas adaptações analisadas. O pequeno volume tem ilustrações internas em preto e branco do renomado ilustrador e autor de livros infantis Odilon Moraes, o qual também assina a capa, colorida, com a cena em que Puck observa Bottom e Titânia adormecidos. O título da obra vem em destaque, sob o qual “William Shakespeare” e embaixo, menor destaque: *Tradução e Adaptação/ Walcyrr Carrasco*. A indicação “tradução e adaptação” não costuma constar das capas das adaptações, e sim na página de rosto, quando se coloca também o texto-fonte original – como no exemplo da ‘tradução e adaptação’ de Ana Maria Machado –, o qual não é, porém, informado neste volume da Global (a atenção a este detalhe se justificará no decorrer da análise).

A contracapa põe novamente o título da obra em destaque e sintetiza o enredo:

Sonho de uma Noite de Verão é uma comédia que fala da mitologia e do próprio teatro. Oberon e Titânia disputam o poder, por amor. Ninfas, centauros e fadas, num bosque, acompanham outra história de amor, enquanto artesãos encenam a história de Píramo e Tisbe. Mais nada cabe contar: as risadas e surpresas aguardam você nas páginas deste clássico.

Uma boa síntese da peça. Os três grupos de personagens, as ações principais da trama, perguntas surgem – quem são Oberon e Titânia, Píramo e Tisbe? É a recorrente publicidade pelo viés “amor, riso e clássico” – combinação excelente, quando normalmente clássico é aquele livro antigo, difícil de ler, chato. Nova é a afirmativa: “comédia que fala da mitologia e do próprio teatro”. Mais que a junção de mitologia e teatro, ou o tom assertivo, novidade é a explicitação do metateatro na comédia de Shakespeare, em uma adaptação infanto-juvenil.

A primeira orelha contém trechos articulados da apresentação de Walcyrr Carrasco, a qual comento adiante. A segunda orelha contém uma breve biografia de Shakespeare encabeçada por um pequeno retrato, com informações acerca de nascimento e morte,

práticas literárias e reconhecimento em vida. Acima, “Coleção Teatro Jovem”, associando *O sonho...* à *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, e a *O doente imaginário*, de Molière, com indicação em letras miúdas de cada adaptador – nenhum tão conhecido como Walcyr Carrasco.

Todos esses aparentes detalhes evidenciam aquilo que já foi apontado nos outros exemplares analisados: preparo à leitura de um nome importante, clássico de relevância para a formação, texto “divertido”, agradável também a jovens e crianças, etc., idealizando expectativas para os leitores em formação a quem a obra é dirigida. Ou seja, entra-se preparado para a leitura de um grande clássico leve e divertido, seguindo mais ou menos o que já se configura um padrão: qualidades, importância, prazer.

Antes de passar para a introdução, destaco as últimas quatro folhas do pequeno volume, que trazem um “Glossário”, “Referências” e duas pequenas biografias, com retrato, de Walcyr Carrasco e de Odilon Moraes. O “Glossário” tem a seguinte introdução:

Ao longo de *Sonho de uma noite de verão*, Shakespeare passeia por personagens mitológicos e também faz referências históricas. É uma boa oportunidade para também “passear” entre eles, e conhecer um pouco mais desse fascinante universo. Vamos falar dos personagens que surgem ao longo do texto. [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:73]

A isso se seguem as seções: “Mitologia grega e romana”, com *Amazonas, Cupido, Centauros, Diana, Egle, Perigênia, Ariadne e Antíope, Hércules, Musas, Netuno, Ninfas, Parcas, Teseu e Vênus*; e “Mitologia celta e escandinava”, com *Elfos, Duendes e Fadas*. Tem-se uma vez mais a função informativa e formativa das adaptações, as quais pretendem oferecer ao leitor um pouco mais de erudição. Esse glossário, mais que meras definições, procura esclarecer cada vernáculo apresentado, fazendo uso algumas vezes de pequenas narrativas – como em *Netuno*, quando aproveita para definir Zeus e Hades. Falta a Carrasco indicar sua fonte, inclusive para a relativizar. Em *Amazonas*, afirma: “[...] Segundo a

mitologia grega, Hipólita, rainha das Amazonas, teve seu cinto roubado pelo herói Hércules (Hércules, segundo os latinos), e terminou assassinada por ele. Entretanto, como vimos, Shakespeare usou de liberdade poética”. Contudo, como visto, a fonte de Shakespeare não foi apenas uma vaga “mitologia grega”, e sim, para a história de Hipólita e Teseu, Chaucer e Ovídio, muito provavelmente, onde a amazona não encerra sua história assassinada por Hércules.

“Referências” não apresentam uma introdução. Contêm quatro itens: *Dança, Portas de Atenas, Tordo, melro e carriça e Vestal*. “Dança” e “Vestal” serão vistos adiante, no devido momento; “Portas de Atenas” explica historicamente como as cidades eram cercadas por muralhas para a defesa contra os inimigos, nas quais havia portões, fechados à noite. Não fica claro se essa explicação se refere a uma cidade medieval européia, o modelo para Shakespeare descrever Atenas, como fica dito. Quanto às três aves, informa-se: “Pássaros de pequeno porte, típicos da paisagem inglesa” [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:77].

Como se vê a diferença de “glossário” e “referências” reside no conteúdo, o primeiro quer esclarecer quem são os personagens míticos citados na trama, o segundo esclarece aspectos mais exclusivamente históricos. Em comum, trazem um pouco mais de erudição.

A apresentação por sua vez, de apenas duas páginas, tem um caráter mais pessoal que o recorrente, com o adaptador Walcyr Carrasco expondo sua experiência com o *Sonho de uma noite de verão* e seu autor.

Primeiramente, apresenta Shakespeare:

Assisti a várias peças de Shakespeare, assim como adaptações para o cinema. É fascinante como tanto nas comédias como nas tragédias o escritor inglês do século XVII consegue permanecer vivo ao falar de sentimentos, maneiras de ser e questões sobre o poder e a ética presentes até hoje. Nenhum autor, e eu me incluo entre eles, deixa de beber nessa fonte inesgotável. [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:5]

Em seguida, após comentar seu sucesso *O cravo e a rosa*, refere o prazer em “traduzir e adaptar” *Sonho de uma noite de verão*, essa comédia “engraçadíssima, que fala da mitologia, e também do próprio teatro. Pois há uma peça dentro da peça”. É a informação metateatral, embora sem uso do termo ‘técnico’, mas posta em relevância talvez para melhor compreensão do significado do enredo, com o interlúdio de Píramo e Tisbe. Curiosamente acrescenta: “por sinal, propositalmente muito mal encenada, transformando a tragédia em comédia” – e o *propositalmente* revela, no fundo, a sua leitura do trecho.

A leitura que os adaptadores fazem da peça, a bem da verdade, transparece em todas as apresentações/ introduções – especialmente as assinadas o demonstram – revelando o valor do texto para si e no que, assim, se atentariam no momento de adaptar. Por exemplo, Carrasco comenta os diferentes modos de se expressar de cada grupo de personagem, lirismo de uns, humor de outros, a forma popularesca dos populares artesãos, distinção que nos faz esperar por ela também no seu texto.

Em sua apresentação, o adaptador cita montagens a que assistiu, como uma ambientada na Floresta Amazônica ou outra sem cenários, querendo indicar com isso a criatividade permitida para a encenação da peça, cabendo a cada grupo suas escolhas. “A liberdade é total”, afirma ao final de sua apresentação, como se permitisse aos estudantes que lerão o texto encená-lo sem receios de crime contra a “pureza grandiosa”, e tradicional, da comédia.

A divisão em atos e cenas, a qual manteve – diferentemente das montagens modernas (e das adaptações em prosa, como vimos) –, é explicada como mudança de ação, não pausas e interrupções em uma montagem. Enfim, concluimos com seu texto, o andamento

da peça quando encenada e sua cenografia não precisam seguir a um pré-estabelecido. Interessante seria criar sobre o texto que se tem em mãos.

Ao final da apresentação, o nome, *Walcyr Carrasco*, a assinatura mais uma vez evidenciando a autoria.

Após a introdução em tom bastante pessoal, o livro traz a tábua de personagens com brevíssimas descrições, como em um texto teatral, e em outras adaptações romanceadas do texto teatral. “Hipólita, rainha das Amazonas, noiva de Teseu” ou “Filóstrato, mestre de cerimônia da corte de Egeu” (*sic*). Atrás, ilustrações representando algumas personagens: os jovens amantes, Puck e seus reis Oberon e Titânia, Fundilho, o qual traz à mão, altivamente, sua cabeça de burro.

Por fim, já na página 9, o texto a que leremos:

Ato I

Cena I

Atenas, Palácio de Teseu.

Entram Teseu, Hipólita, Filóstrato e criados.

Teseu – Bela Hipólita, a hora de nosso casamento se aproxima. Faltam quatro dias para a lua nova. Oh! A velha lua parece minguar tão lentamente! Retarda meus desejos!

Hipólita – Quatro dias rapidamente se transformarão em quatro noites; o tempo voa depressa como um sonho. Então, a lua, como um arco de prata recém-vergado no céu, iluminará a noite de nossas núpcias.

Teseu – Vá, Filóstrato! Convide a juventude de Atenas a celebrar conosco! Desperta o ágil espírito da alegria! A tristeza não combina com nossa felicidade!

Sai Filóstrato. Ficam Teseu e Hipólita.

T. – Hipólita, eu a cortejei com a minha espada, e conquistei seu amor pela força. Mas quero que nos casemos de um modo diferente, com pompa, glória e alegria!

Entram Egeu com sua filha Hérmia, Lisandro e Demétrio.

Egeu – Feliz seja, Teseu, nosso admirável duque!

[CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:9]

Um texto teatral, um texto pensado para encenação. Uma adaptação de um texto dramático que mantém o gênero original. Comparo adiante esse texto com as outras versões, a tradução de Bárbara Heliodora e o original inglês, quando proponho uma avaliação do trabalho de Walcyr Carrasco; mas de antemão podemos elogiar a sua... lealdade? ou seria coragem? audácia? em fazer da adaptação de um texto dramático um

texto... dramático – como normalmente são as publicações para a maioria das montagens dos clássicos da dramaturgia. A mudança de gênero nas adaptações de Shakespeare justifica-se ainda menos quando temos o pequeno exemplo de Walcyr Carrasco, um texto para ser lido e quiçá encenado por estudantes no pátio da escola – como podemos inferir pelo conjunto de informações de contracapa, orelhas e apresentação. Enfim, coragem foi acreditar que um texto teatral, para ser lido ou encenado, pode fazer parte da formação literária dos estudantes.

Dito isso, pode-se agora comparar esta versão com as outras duas já analisadas e com o original em inglês.

Primeiramente, temos de entender o que significa, neste caso da editora Global, *adaptação*. Não havendo troca total de gênero, principal transformação efetuada nas adaptações do texto shakespeariano, torna-se necessário avaliar o que se adaptou, já que a capa anuncia *tradução e adaptação* – não se trata de uma “tradução direta do inglês por...”. Ora, na abertura acima transcrita, lemos o anseio de Teseu em se ver logo casado, a imagem desenvolvida por Hipólita das quatro noites que trarão o arco da lua, ordem a Filóstrato que convoque os jovens atenienses, a promessa de Teseu de mudar o tom do casamento, diferente daquele da conquista. Está tudo lá; porém, as imagens. Tem-se um texto “seco”, direto e rápido – para não dizer ágil ou dinâmico, como se costuma propagandear como qualidade textual. Esse caráter mais diretivo, comparativamente ao original, a rapidez, vem de se descartar do fragmento detalhes construtores das metáforas ou alegorias. Mais que isso, o texto está em prosa, não em versos ritmados. É prosa, não poesia. A troca de gênero, portanto, embora se tenha mantido o drama, se deu na perda formal, mas não só, da ‘lira’.

A comparação entre “old moon” e “step dame” desapareceu, apesar de cômica, assim como “Turn melancholy forth to funerals”. Porém, traduzir um texto para outra língua não significa contar palavras e buscar equivalências em dicionário. Mensagem, contexto, ritmo, sentido, são mais relevantes. Desse modo, a abertura corresponderia às expectativas, a não ser pela significativa perda do lirismo em seu aspecto formal, do qual se distancia com o suposto dinamismo. O ritmo da versão de Carrasco é outro, e o motivo seria aquele, já discutido anteriormente: para os adolescentes e pré-adolescentes, ensina-se e se repete que não só a narrativa – a trama, um enredo –, mas qualquer leitura, de um jornal a um texto dramático, deve ser ágil, isto é, significado sintético, direto e objetivo, sem tempo para o desenvolvimento de imagens poéticas e musicalidade. Se assim o for, adaptar então, no presente caso, é a anulação da lira em prol da prosa – sem acarretar, porém, prosaísmos excessivos. Além disso, faz pressupor que poesia importa pouco à formação do leitor literário ou nem deve estar em sua formação. O mais provável: poesia não facilita a leitura ao jovem leitor, e isso o fará desistir da leitura. Muito alarmante, talvez, mas é o que o presente exemplar demonstra com suas escolhas de adaptação.

O segundo fragmento a que veremos, seguindo a seleção feita para as outras análises, é o encontro de Titânia e Oberon sob o luar na floresta – original com a tradução de Heliodora, à página 68. Segue o fragmento por Carrasco:

Entram de um lado, Oberon e seu séqüito de duendes. Do outro lado, Titânia, com seu cortejo de elfos e fadas, incluindo Flor de Ervilha, Grão de Mostarda, Mariposa e Teia de Aranha.

Oberon – Péssimo encontro ao luar, orgulhosa Titânia!

Titânia – Como? É o ciumento Oberon? Fadas, vamos embora! Quero ficar longe dele!

O. – Fique! Não sou seu senhor?

T. – Então eu devia ser tratada como sua senhora! Mas não! Muitas vezes você abandonou o país das fadas para outras cortejar! Por que está aqui, de volta das distantes estepes da Índia? Só pode ser porque sem dúvida sua amante guerreira, a Amazona de botas, vai se casar com Teseu! Você retornou para dar alegria e prosperidade a seu leito!

O. – Não tem vergonha, Titânia, de me atirar no rosto a minha conquista de Hipólita? Se eu sei da sua paixão por Teseu? Não foi você que o arrancou dos braços de Perigênia, a quem ele havia raptado? Não fez quebrar os votos com a formosa Egle, com Ariadne e com Antíope?

[CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:21]

Como se nota já na cena de abertura, a didascália não equivale à encontrada no trecho correspondente do original – ou o *fólio*, de 1623. As indicações de Carrasco quanto às entradas e saídas de personagens são ora mais recorrentes, ora mais detalhadas. No encontro de Titânia e Oberon, o *train* do original – o séquito segundo Heliodora – é substituído pela definição das fadas que devem acompanhar a rainha: Flor de Ervilha, Grão de Mostarda, Mariposa e Teia de Aranha, participantes de mais cenas. Esse maior detalhamento da didascália parece ser motivado e justificado pelo texto, além de mais compreensível, ser usado para uma encenação.

Só por isso, apenas por manter o drama, a adaptação de Carrasco propicia um melhor desenvolvimento de “habilidades & competências” pelo desenvolvimento de uma leitura de texto dramático, de uma leitura dramática, de uma encenação, ainda que esta se limite à criação mental do leitor, agora também um encenador. Assim, as indicações são facilitações, no caso, de outro nível, diferentes daquelas vistas até então. São encaminhamentos para visualização de cenas, para direção de atores, melhor aproveitamento destes, acréscimos necessários em qualquer texto entregue para uma montagem.

Quanto especificamente ao entrecho selecionado, observa-se atitude semelhante àquela tomada na cena da abertura. Texto “enxugado”, mais direto, embora de novo se preocupe em manter as principais imagens, sem inclusive temer referências mitológicas. Titânia não se assemelha aqui à vizinha barulhenta em crise de ciúmes com o seu homem, como visto em Ana Maria Machado. É um casal em crise, sim, a briga de ambos vem do

ciúme, mas não apenas – sabe-se, há o menino indiano –, ainda são o rei e a rainha do reino das fadas, imortais diáfanos. Em alguns detalhes da tradução/ adaptação já se ressaltam qualidades diferenciadoras: Titânia, por exemplo, em sua resposta (“Então eu devia ser tratada como sua senhora”), não se coloca como “dona” de Oberon, como visto em Nuno; ela lembra-lhe de seu papel de esposa, de sua posição no reino – apesar de não se dar o devido respeito com seu comportamento.

O que se adaptou do fragmento? ou seja, foi retirado do original? “Shape of Corin”, “amorous Phillida” – sim, as excessivas referências mitológicas, que são as excessivas acusações de Titânia a Oberon –, além do “I have forsworn his bed”, possível censura de adequação à idade dos leitores/ atores. A fala de Oberon, no trecho, está traduzida praticamente na íntegra. Mais uma vez, podemos nos lamentar por Carrasco ao menos não ter tentado uma tradução/ adaptação em versos.

A seqüência, ainda próxima dessa cena, vem transcrita a seguir:

Titânia sai com seu séqüito.

Oberon – Vá para onde quiser. Não sairá deste bosque sem ser castigada por sua desfeita. Aproxime-se, meu gentil Puck. Lembra-se de quando, do alto de um rochedo, ouvi uma sereia, cavalgando um golfinho, cantar de maneira tão harmoniosa que o oceano turbulento se acalmou?

Puck – Sim, eu lembro!

O. – Naquele momento vi, mas você não, que Cupido voava com o arco e as flechas do amor. Mirou uma bela vestal, e atirou uma flecha de seu arco. Mas errou. A flecha de Cupido passou pela sacerdotisa, que meditava piedosamente. Vi onde caiu. Foi sobre uma florzinha branca. Ferida pela flecha do amor, essa florzinha se tornou da cor púrpura. As moças a chamam de amor-perfeito. Traga-me essas flores. Seu suco, colocado sobre as pálpebras de alguém adormecido, faz com que a pessoa, homem ou mulher, se apaixone perdidamente pela primeira criatura viva que vir na frente. Traga-me essas flores, depressa! [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004: 24-5]

Sem temer repetições, reafirmo: há equivalência entre a versão de Carrasco e o original, porém desaparecem algumas imagens. No caso, foram retiradas “throned by the west”, “imperial votaress”, as prováveis referências à rainha virgem Elizabeth. Se mantivermos a comparação, agora com o mesmo trecho em Ana Maria Machado, este de

Carrasco o supera em muito, pois aquele é recriação por demais livre da passagem; se o compararmos com o equivalente em Nuno, embora completo em cada termo usado, aquele soa falho de antemão pela sua escolha romanceada e prosaica. Carrasco elimina a informação histórica, suposta referência metateatral, e os versos, mas mantém as principais imagens. A “bela vestal”, por “a fair vestal”, pode levar o leitor que desfolhou o livro ao “Glossário” ou a “Referências”, onde encontrará “Vestal”: “Guardiã do fogo sagrado dos templos da deusa Vesta (Héstia, para os gregos). O templo das vestais era um espaço sagrado na Roma antiga. Virgem, a vestal fazia voto de castidade. Era submetida a proibições rigorosas. O rompimento dos votos acarretava a morte” [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:77]. Trata-se das funções: ensinar, informar, formar o leitor o quanto for possível. No caso, informa acerca de História, os costumes da Antigüidade e sua religiosidade. Contudo, falar em referências acerca da Rainha Virgem, a vestal do ocidente sentada em seu trono imperial, parece ser considerado, uma vez mais, excessivo aos adolescentes.

Vejamos os demais trechos. O despertar de Bottom com seu monólogo (trecho na íntegra, nota abaixo⁴⁰):

Fundilho – (*acordando*) Quando chegar minha deixa, me chamem, e responderei. Minha réplica virá depois dessas palavras: “Oh, tão formoso Píramo!” Ei! Pedro Marmelo! Flauta, consertador de foles! Focinho, funileiro! Faminto! Por Deus! Todos foram embora e me deixaram dormindo! Tive uma visão maravilhosa! Tive um sonho! A capacidade de um homem não seria suficiente para descrever o que foi esse sonho. Quem tentar explicá-lo não será

⁴⁰ When my cue comes, call me, and I will answer. My next is 'Most fair Pyramus.'—Heigh-ho!—Peter Quince! Flute, the bellows-mender! Snout, the tinker! Starveling! God's my life, stol'n hence, and left me asleep! I have had a most rare vision. I have had a dream—past the wit of man to say what dream it was.—Man is but an ass if he go about to expound this dream. Methought I was—there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had,—but man is but a patched fool, if he will offer to say what methought I had. 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. I will get Peter Quince to write a ballad of this dream: it shall be called Bottom's Dream, because it hath no bottom; and I will sing it in the latter end of a play, before the duke: peradventure, to make it the more gracious, I shall sing it at her death. [SHAKESPEARE 1998:53]

mais que um asno. Eu era... nenhum homem será capaz de dizer o que eu era. Os olhos de nenhum homem “ouviram”, nem os ouvidos de algum homem “viram”, nem a mão de um homem poderia “Saborear”, nem a língua “imaginar” o que foi o meu sonho!

Fundilho sai. [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:58]

Com o monólogo de Bottom, a “dinamização” do texto foi mais radical, justamente neste que é considerado um dos melhores e mais significativos momentos do *Dream*. Apesar de o início ser boa tradução do original, ao equivaler em imagens e seqüência, a partir de sua metade começam os cortes. Por um lado há detalhamentos desnecessários – “minha réplica virá depois dessas palavras...” –, por outro, há as eliminações igualmente desnecessárias, como o recorrente titubeio do personagem, que nos revelava sua perturbação e incapacidade tanto de compreender quanto de expressar sua própria experiência: “Methought I was ... Methought I was, and methought I had...”. A fala “eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen...” está lá, com os lapsos de Bottom assinalados com aspas, para nenhuma criança duvidar do ledó engano do tecelão. Porém, o final todo, com a idéia de fazer uma canção acerca de seu sonho/ visão foi extraído. Nessa peça imaginativa, que desenvolve seu tema acerca da criatividade, a idéia de Shakespeare de como o ininteligível pode ser exprimido pela criação artística – no caso “a ballad” –, uma bela idéia, foi eliminada. O que se torna até contraditório nesta versão que propõe inclusive uma encenação do *Dream*. O motivo de tal eliminação, a esse respeito só se pode, mais uma vez, levantar hipóteses. Provavelmente, houve uma seleção do que era mais relevante no monólogo, e decidiu-se pelo seu início, “enxugando” assim a fala longa do artesão, agilizando, dinamizando o texto.

A abertura do Ato V, segundo Walcyr Carrasco – a breve e polida discussão dos recém-casados, Teseu e Hipólita (ver original e tradução de Bárbara Heliodora à página 77):

Hipólita, Filóstrato, membros da corte e o séqüito.

Hipólita – É muito estranho, querido Teseu, o que nos contaram esses apaixonados.

Teseu – Mais estranho que verdadeiro. Jamais poderei acreditar nessas antigas lendas, ou nessas histórias de fada. Os amorosos e os loucos ficam com o cérebro exaltado, têm fantasias visionárias e vêem o que a fria razão jamais poderá entender. O lunático, o apaixonado e o poeta são todos possuídos pela imaginação. Um vê mais demônios do que pode caber no inferno. O apaixonado, não menos insensato, descobre a beleza de uma deusa no rosto de uma mortal. Os olhos do poeta, em seu ardente delírio, vão do Céu à Terra e da Terra ao Céu. A pena do poeta dá forma a coisas inexistentes, uma moradia e um nome. Se sente alguma alegria, é através de um personagem que lhe traz contentamento. Ou se imagina algum perigo durante a noite, facilmente confunde um arbusto com um urso.

H. – Mas a história que nos contaram sobre essa noite é estranha e admirável. As suas mentes se transformaram em conjunto. [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:60]

Para o trecho, ainda o mais completamente fiel ao original, em cada palavra, é Fernando Nuno e sua versão prosaica. Carrasco se preocupa no início em se manter nessa fidelidade, mas a exceção fica para a parte final, incluindo a réplica de Hipólita, mais consistente e persistente no original:

But all the story of the night told over,
And all their minds transfigur'd so together,
More witnesseth than fancy's images,
And grows to something of great constancy;
But, howsoever, strange and admirable.

[SHAKESPEARE 1998:55]

O trecho, como visto no capítulo 3 desta dissertação, é importante para as questões metateatrais levantadas pela comédia, para a discussão acerca da força da imaginação e da criatividade, inclusive quando se está no papel de leitor/ espectador. Entretanto, sua importância também se dá na caracterização dos personagens, o casal de nobres, Hipólita e Teseu, em que a tentativa da amazona se impor, mesmo que de maneira sutil, fica patente. Ainda mais com a seqüência da peça, quando o “Muro” se retira. Relembrando o original (tradução de Heliadora, páginas 79-80):

THESEUS: Now is the mural down between the two neighbours.

DEMETRIUS: No remedy, my lord, when walls are so wilful to hear without warning.

HIPPOLYTA: This is the silliest stuff that ever I heard.

T: The best in this kind are but shadows; and the worst are no worse, if

imagination amend them.
H: It must be your imagination then, and not theirs.
T: If we imagine no worse of them than they of themselves, they may pass for excellent men. Here come two noble beasts in, a moon and a lion.
[Enter LION and MOONSHINE.]

[SHAKESPEARE 1998:61]

O fragmento, na versão de Walcyr Carrasco:

Focinho sai.
Teseu – Agora caiu o Muro entre os dois vizinhos.
Demétrio – Não há outro remédio, meu senhor, quando as paredes têm ouvidos.
Hipólita – Essa peça é a mais estúpida que já vi em minha vida.
T. – Estão chegando dois nobres animais, um homem e um leão.
[CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:65-6]

Quase não há equivalência entre o original e a versão de Carrasco. Pode-se supor, ademais, vendo todo o ato V, que o interlúdio dos artesãos apesar de bastante cômico cause desconforto nos leitores em formação. Os conflitos dos jovens amantes se acabaram, estamos nos festejos, e o adaptador quis apressar, mais que nunca, o andamento do seu texto. O comentário de Hipólita se torna apenas mais um, o qual neste caso, diferentemente das outras versões, soam apenas maldosos. A peça é estúpida, e “Faminto” e “Bem-Feito” (fazendo “Moon” e “Lion” respectivamente nesta versão) segundo Teseu são dois animais – equivalendo a “beasts” (não houve correção política aqui). Perdeu-se a segunda réplica de Hipólita, bastante arguta, ao marido inconsistente que agora não só buscava como elogiava a imaginação.

Verifiquemos por fim a despedida de Puck:

Saem Oberon, Titânia e seus séqüitos. Fica Puck.
Puck (*para a platéia*) – Se nós, sombras, os deixamos ofendidos
Pensem um pouco, e já seremos redimidos
Enquanto vocês dormiam
Nossas visões aqui nasciam
A este fraco e preguiçoso enredo
Não mais que um sonho, um sonho somente
Gentis espectadores, se não acharam bem-feito
Perdoem! Da próxima vez tomaremos jeito!
Boa noite para todos vocês
Venham me cumprimentar, se apreciaram
Pois queremos satisfazê-los em uma próxima vez!
[CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:71]

Parece-me interessante neste momento ter a tradução de Bárbara Heliodora e o original em inglês próximos para as comparações. Seguem:

Se nós, sombras, ofendemos./ Acertar tudo podemos./ É só pensar que dormiam/ Se visões apareciam./ E que esse tema bisonho/ Apenas criou um sonho./ Platéia, não repreenda./ Com perdão, tudo se emenda./ Puck afirma, sem mentir:/ Se conseguirmos sair/ Daqui sem ninguém vaiar./ Prometemos melhorar:/ Juro que não 'stou mentindo;/ Boa noite, eu vou saindo./ Se aplaudirem, como amigos,/ Puck os salva de perigos. [SHAKESPEARE 2003:121]	If we shadows have offended, Think but this,—and all is mended, — That you have but slumber'd here While these visions did appear. And this weak and idle theme, No more yielding but a dream, Gentles, do not reprehend; If you pardon, we will mend. And, as I am an honest Puck, If we have unearnèd luck Now to 'scape the serpent's tongue, We will make amends ere long; Else the Puck a liar call: So, good night unto you all. Give me your hands, if we be friends, And Robin shall restore amends. [SHAKESPEARE 1998:67]
--	--

Carrasco se preocupou dessa vez em manter um pouco da musicalidade do original, muito marcante na última fala de Puck. Digo “um pouco” pois o ritmo, a métrica, não recebeu o mesmo cuidado; a preocupação foi com as rimas. Quanto ao conteúdo, a resolução para a dificuldade de se traduzir, fica – obviamente? – aquém da proposta de Bárbara Heliodora, como se pode verificar. Nela, vê-se a melhor percepção das expressões como “serpent’s tongue” ou “give me your hands”; vê-se ainda a construção poética, com as rimas seguindo o mesmo esquema do texto em inglês (mesmo que não se possa falar de “rimas ricas”) e a métrica regular, com a equivalência possível ao bufão “Puck”, personagem de apelo e origem igualmente popular, em redondilhas maiores.

Seja como for, a despedida de Puck segundo Carrasco é um pedido de desculpa pela possibilidade do espetáculo ter sido de “baixa-qualidade”, ele também propõe imaginar tudo a que foi assistido como visões de um sonho e promete por sua trupe fazerem sua comédia de novo e melhor. Uma versão correta, mais ainda se termos em mente a

inevitável metalinguagem dessa fala – Puck personagem e ator se dirige à platéia – tornada relevante não apenas neste estudo.

Além disso, há também nessa despedida segundo Carrasco a autodenominação “sombras”. Mas nesta adaptação não aparecem todas as outras referências à *sombra* do original, apenas quando Puck se dirige ao seu senhor – “Acredite-me, rei das sombras, foi um engano” [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:47], o que torna esse Oberon – o rei das sombras – um ser bastante sinistro...

Antes de encerrar, é preciso acrescentar uma ressalva, o erro do adaptador Carrasco ao criar didascálias na sua versão para a Global, num momento de infeliz descuido. Em passagem no ato final do seu *Sonho*, lê-se:

Fundilho levanta-se rapidamente

Fundilho: Posso garantir que não. O Muro que separava a casa de seus pais foi derrubado. Desejam ver o epílogo ou preferem ouvir uma dança?

Teseu: Epílogo não, por favor. A peça de vocês não necessita de explicações finais que sirvam de desculpa para o que foi visto. Assim como está, é uma peça muito boa e muito bem representada. Vamos assistir à dança.

Todos os artesãos retornam.

Entra música. Dois deles dançam. Os outros cantam.

Canção – A língua de ferro da meia-noite já contou as doze
Amantes, para a cama! É a hora mais agradável
Vamos dormir até a manhã estar alta
Porque nesta noite ficamos acordados até tarde
Esta farsa grotesca fez o tempo passar muito depressa
Amigos queridos, para a cama!
Haverá ocasião para celebrarmos solenemente
Novas noites e renovada alegria

Marmelo, Fundilho, Flauta, Focinho, Faminto e Bem-feito saem. Entra Puck.
[CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:70]

A “canção” pouco musical logo acima transcrita é, indubitavelmente, a fala final do duque Teseu. E não há razão para tal indicação – *canção* – ter sido uma opção consciente do adaptador/ tradutor. Seu conteúdo o indica: invoca os amantes para os respectivos quartos, refere-se à farsa grotesca, planeja nove dias de celebração. Trata-se de um engano. No original em inglês pode-se notar a possível origem do problema:

BOTTOM: No, I assure you; the wall is down that parted their fathers. Will it please you to see the epilogue, or to hear a Bergomask dance between two of our company?

THESEUS: No epilogue, I pray you; for your play needs no excuse. Never excuse; for when the players are all dead there need none to be blamed. Marry, if he that writ it had played Pyramus, and hang'd himself in Thisbe's garter, it would have been a fine tragedy: and so it is, truly; and very notably discharged. But come, your Bergomask; let your epilogue alone.

[*Here a dance of Clowns.*]⁴¹

The iron tongue of midnight hath told twelve:—

Lovers, to bed; 'tis almost fairy time.

I fear we shall out-sleep the coming morn,

As much as we this night have overwatch'd.

This palpable-gross play hath well beguil'd

The heavy gait of night.—Sweet friends, to bed.—

A fortnight hold we this solemnity,

In nightly revels and new jollity.

[*Exeunt.*]⁴² [SHAKESPEARE 1998:65]

A não indicação, explícita, de o que se segue à dança ainda seja fala de Teseu, pode causar a impressão – estranha impressão – de que se trata da canção para a dança “bergamasca”. Confusão evitável com, quiçá, um pouco mais de atenção, cotejo com outras fontes e mesmo a lembrança das diversas encenações vistas. Todo o quinto ato da adaptação de Carrasco parece apressado, pois é onde mais ocorrem os cortes, “enxugamentos”, em relação ao original, e onde encontramos um equívoco como esse apontado.

⁴¹ A didascália varia conforme a edição (ver bibliografia para referências aqui citadas nesta nota). Na edição da Oxford University Press [SHAKESPEARE 1986:190], a essa didascália temos apenas a indicação “[*A dance*” e a fala de Teseu em despedida. Na edição da Penguin Popular Classics [SHAKESPEARE 1994], a indicação, centralizada e sem colchetes, é “*a Bergomask dance*”, e em Penguin Books [SHAKESPEARE 1977], “[*A dance*”], sem espaço a separar os versos que são as duas falas seguidas de Teseu.

⁴² *Bobina (levantando-se repentinamente)*: Isso é que não; o Muro que separava os dois caiu. (*Sanfona se levanta*). Preferem ver o epílogo ou ouvir dois ou três dos nossos atores dançando uma bergamasca? *Teseu*: Epílogo não, por favor; pois sua peça não necessita de escusas. Nunca de escusas, pois quando os atores estão mortos, ninguém precisa ser culpado. Para falar a verdade, se quem escreveu a peça tivesse feito o papel de Píramo, e se enforcado com a cinta de Tisbe, teria sido uma ótima tragédia – como aliás foi mesmo; e muito notavelmente executada. Mas, vamos! A sua bergamasca! Deixe o seu epílogo em paz. / [*Entram Quina, Justinho, Bicudo e Fominha, dois dos quais dançam uma bergamasca, depois saem os artesãos, inclusive Bobina e Sanfona.*] / A meia-noite já cantou as doze: / Ao leito, amantes, que é hora das fadas. / Temo que não veremos a manhã, / Como hoje já tardamos pela noite. / Essa peça grosseira fez passar / A lentidão da noite; ao leito, amigos. / Por quinze dias nós teremos festas; / Toda noite alegrias como estas. [*Saem*] [SHAKESPEARE 2004:117]

Uma segunda impressão é que a fonte ou tradução de auxílio a Walcyr Carrasco seja a tradução de Oscar Mendes, pela Abril Cultural (ver *Referências bibliográficas*) cuja estruturação – com “dança” – justifica mais uma vez o engano:

Novelo – (*Levantando-se precipitadamente*) Posso garantir-vos que não. O muro que separava a casa de seus pais foi derrubado. Desejais ver o epílogo, ou preferis ouvir uma dança bergamasca*, entre dois de nossos companheiros?

Teseu – Epílogo não, por favor; vossa peça não necessita de desculpa. Nada de escusas, pois, quando todos os atores estão mortos., não há ninguém a censurar. Palavra, se o autor tivesse representado Píramo e se houvesse enforcado com uma liga de Tisbe, teria sido uma magnífica tragédia; assim como está, é uma peça muito boa e notavelmente representada. Mas, vamos ver vossa bergamasca e deixais de lado o epílogo.

Dança

A língua de ferro da meia-noite já contou doze!

Amantes, para o leito; está quase na hora das fadas.

Temo que durmamos até manhã alta,

Visto que esta noite prolongamos muito nossa vigília.

Essa grotesca farsa bem nos enganou da lenta marcha da noite.

Queridos amigos, para a cama.

Celebremos durante uma quinzena esta solenidade

No meio de festas noturnas e de prazeres sempre novos.

(*Saem. Entra Puck*)

[SHAKESPEARE 1978:275]

Para “bergamasca”, Oscar Mendes coloca uma nota: **“A dança bergamasca, originária da Itália (Bérgamo). As representações na época de Shakespeare serviam de fecho ao espetáculo”*.

Em “Referências” ao final do livro de Walcyr Carrasco, há o termo “Dança”: *“Quando Shakespeare se refere à dança final, trata-se da dança bergamasca, originária de Bérgamo, na Itália, com a qual era costume encerrar espetáculos no século XVII”*. [CARRASCO – SHAKESPEARE 2004:77]

Comparando o trecho adaptado por Walcyr Carrasco e o mesmo fragmento na tradução de Oscar Mendes, mais as duas notas à “dança” (desconsiderando qualquer problema de coesão textual), percebemos a confusão que acabou por armar o adaptador. Não necessariamente se encerravam os espetáculos do século XVII com uma dança

bergamasca. Havia, isto é fato, música e danças ao término das apresentações teatrais, muito apreciadas pela platéia, pelo que se consta. A bergamasca era uma das danças.

Um segundo problema é que no final da peça há outra dança após essa dos artesãos indicada como última. Trata-se da dança das fadas. Na versão de Carrasco ela não é comandada por Oberon e Titânia, como no original. Há só em didascália: *“Entram Oberon e Titânia, rei e rainha das fadas, com todo seu séqüito. Entra uma música. As fadas e duendes dançam”*.

Enfim, por essas características, apesar das diversas vantagens da adaptação de *Sonho de uma noite de verão* por Walcyr Carrasco, sendo a principal delas a manutenção do gênero dramático, os problemas referidos (como a ausência da despedida do duque Teseu) se somam. O resultado final torna também essa adaptação um equívoco quando indicada aos leitores em formação, se o objetivo é colocar o adolescente em contato com a dita “alta literatura” representada por Shakespeare. Se essa literatura é importante a sua formação cultural, não será a adaptação vendida pela editora Global que preencherá tais necessidades. A complexidade e profundidade do dramaturgo, seu intenso lirismo, sempre divulgadas pelas adaptações, foram descartados em sua maior parte uma vez mais.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como professor e estudioso de literatura, me obrigo a pensar nas possibilidades de leitura no ensino médio e fundamental e, ainda, na formação de professores de Língua Portuguesa. Por isso a necessidade de conhecer as adaptações de clássicos, especialmente as reduções feitas daquele que, também pessoalmente, é o de maior importância. Shakespeare, com a tentativa de introduzirem-no na escola, devia ser estudado para, a partir da análise e interpretação do seu texto e das suas adaptações em prosa, obter-se um panorama dos valores que nele se tem depositado e se quer repassar (os quais, como visto, se dão mais pela propaganda que pelo texto). Esse foi o meu maior objetivo nesta dissertação. Era essa a ação possível, em uma problemática que, no fundo, é de ordem sócio-cultural e suas políticas governamentais.

Apesar das aparentes tentativas em contrário, uma ação nesse campo excede em muito minhas possibilidades como pesquisador pleiteando o título de *mestre* e como professor de literatura nos ensinos Médio e Superior. Aquilo que consegui se delineou ao longo das seções anteriores, e se constituiu de leituras, reprodução de fragmentos, análises, críticas. Passo para a sistematização do até então desenvolvido, uma formulação mais diretiva dos resultados de minhas percepções perpassadas pelas páginas precedentes para chegar, ao fim, a uma proposta ao problema levantado.

—

A maioria dos livros voltados ao público adolescente, crianças ou jovens, procura se adequar a uma noção de infanto-juvenil. Essa adequação significa um movimento em seu germe de seduzir o leitor por ações e tipos característicos mais ou menos pré-estabelecidos para inculcar valores pedagogicamente corretos. O que logo se observa nesses livros, em

detida ou rápida análise, é a subestimação de seu público. Dentro daquela noção infanto-juvenil, podem abordar conflitos de um modo didático, apelar a uma fala pueril em recurso claramente artificioso, para soar “legal”, e oferecem pouca lida e pouco prazer entendidos por literário. Mesmo se buscam características contrárias às citadas, recorrem normalmente à matéria vista como *atualidades*; sem sutileza alguma deixam transparecer a estrutura em que se quer encaixar a obra, de apelo gritado a quem se dirige. É uma literatura que se pretende edificante, por isso apreciável para leitores em formação: ou seja, é comercializável – cultura de massa para crianças e adolescentes.

Desnecessário citar exemplos ilustrativos das afirmações. São inúmeros. As editoras dispõem à escola milhares de títulos “infanto-juvenis”, uma diversidade tão grande e duvidosa que agiliza o descarte, mas serve bem à necessidade de prática de leitura. Mais uma vez, muito se difunde, como se gosta de propagandear, a informação, a “alta cultura”, porém a superficialidade impera e domina.

Os clássicos adaptados inserem-se num consumismo educacional. Retira-se, com isso, de um título clássico o que a ele se confere (ainda que parafraseemos os lugares-comuns discutidos por Ítalo Calvino – ver nota 15) em resistência como essencial: sua solidez e perenidade; tornam-se, miseravelmente, parte de acolhida à banalização. As adaptações abolem a oportunidade de se relacionar com a técnica apurada que procura o efeito estético, a representação de noções de realidade, expressões da subjetividade humana – ao que chamamos de arte. Abole-se sua apreciação, com o quanto esta exige para ser apreciada, seja com uma entrega, uma ponderação, acuidade a ser desenvolvida. O sucesso editorial *adaptação* impossibilita aos leitores em formação uma concepção literária consistente; com suas facilidades (esclarecimentos e explicitações do subtexto), reduzem mesmo a interpretação, essência da leitura literária.

Especificamente as adaptações em prosa de *A Midsummer Night's Dream* negam aos leitores em formação o questionamento das noções de real e imaginário, a natureza do teatro com sua criação dramática, o “metateatro” e seus encaminhamentos existenciais. Negam a poesia. Porém, seu intento avisado pela publicidade e os diferentes textos introdutórios é oposto ao efetuado. Se prometem teatro de Shakespeare, oferecem noveletas baseadas em teatro de Shakespeare; se invocam questões grandiosas, mostram simplismo; estampam poesia onde encontraremos prosaísmo. Em censura ora comercial ora pedagógica, impedem que se chegue inteiramente à comédia mais famosa de Shakespeare por pressuporem dificuldades em demasia, ou má vontade, nos possíveis leitores. O *Shakespeare* repassado pelos exemplares (analisados) para formar leitores não é aquele que construiu o humano, como repetem “bardólatras”, nem um dos milagres elisabetanos, como aponta historiadores, tampouco é o grande poeta que engloba as grandes questões universais, como querem os fãs. É um verbete de enciclopédia, importantíssimo para exposições de letramento ou erudição elitistas: converte-se em fetiche que faz brilhar a cultura do fútil.

Se quero demonstrar aspectos maléficos desse engodo comercial a que ficaram sujeitos textos clássicos, não posso me esquivar do argumento de autoridade. Adorno, bastante *apocalíptico* (outro empréstimo, de Umberto Eco), costumou discorrer sobre os males advindos da produção cultural em série, a *indústria cultural* formadora e divulgadora do artístico prioritariamente comercializável e ágil, e por isso condescendente do sistema ao ser absorvida pelas mentalidades para as quais nada mais pode existir de elevado. Em sua “Teoria da semicultura”, desenvolve mais diretamente as noções de bens culturais e seus usos pela, simplifiquemos, estrutura social. A chamada formação – cultural, em sentido amplo – ajustada aos mecanismos de mercado oculta o processo real da formação, “que

necessariamente requer condições para uma apropriação viva” de bens culturais, e se torna ‘semiformação’, de utilidade dentro daquela estrutura social:

Apesar de toda ilustração e de toda informação que se difunde (e até mesmo com sua ajuda) a semiformação passou a ser a forma dominante da consciência atual. (...) [na Alemanha] havia pessoas que se dedicavam, com paixão e compreensão, aos chamados bens culturais, e que, no entanto, puderam se encarregar tranqüilamente da práxis assassina do nacional-socialismo. Tal fato não apenas indica uma consciência progressivamente dissociada, mas sobretudo dá um desmentido objetivo ao conteúdo daqueles bens culturais — a humanidade e tudo o que lhe for inerente — enquanto sejam apenas bens, com sentido isolado, dissociado da implantação das coisas humanas. A formação que se esquece disso, que descansa em si mesma e se absolutiza, acaba por se converter em semiformação. (ADORNO 1996:9)

Por inúmeros canais se fornecem às massas bens de formação cultural; amortecidos e gélidos, no entanto, ajudam a manter no devido lugar aqueles que não podem, por privação não apenas mas também material, ver nada de muito sublime na chamada cultura. Isso se consegue ao ajustar o conteúdo da formação, pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que foram excluídos do privilégio da cultura — e que tinham mesmo que ser os primeiros a serem modificados. Indo mais além,

(...) as condições da própria produção material dificilmente toleram o tipo de experiência sobre a qual se assentavam os conteúdos formativos tradicionais que se transmitiam. Por isso, tudo o que estimula a formação acaba por contrair-lhe os nervos vitais. Em muitos lugares já obstruiu, como pedantismo inócuo ou presunçosa insubordinação, o caminho do amanhã. Quem compreende o que é poesia dificilmente encontrará um posto bem pago como autor de textos publicitários. (ADORNO 1996:12)

Adaptação, ‘o ajustamento de um conteúdo formativo, pelos mecanismos de mercado, à consciência dos que *são* excluídos do privilégio da cultura’, é uma das soluções pensadas à propalada dificuldade da escola em formar leitores. Como vimos na seção 2 desta dissertação, o prazer com a leitura, para se criar o hábito, embasa as escolhas de títulos para as aulas de Português. O acesso à “alta cultura” – com sua boa imagem de requinte, conhecimento de mundo, desenvolvimento lingüístico, senso poético, etc. – também deve aparecer em alguns momentos dessas aulas, quando o repasse do cânone se

faz presente. Porém, teme-se?, o cânone pode afastar o adolescente da leitura, por trazer um texto maçante, sem agilidade, sua leitura não flui por causa do vocabulário aprimorado ou antiquado. – Ou pior, talvez o clássico deixe o jovem pouco ágil, antiquado, maçante! pouco apto ao que o espera no mercado de trabalho. – Como conciliar, então, a formação de um leitor com a criação do gosto pela leitura (já se pergunta, *leitura de quê?*) e chegar às referências culturais *Shakespeare* ou *Machado de Assis*? Adaptação: ajustamento, ajuste, ajustagem.

Como já colocado, parece não se acreditar na possibilidade de obras literárias adequadas à leitura de crianças e adolescentes com o valor associado a clássico, cânone, sem que algum senhor de respeito tenha precisado facilitar-lhe a leitura. Em alguns momentos remotos – e alguns não tão remotos – títulos hoje canônicos caíram sem aviso no gosto de crianças e adolescentes, independentemente de adaptações. *Robson Crusóé*, *Viagens de Gulliver*, *Os três mosqueteiros*, *Oliver Twist*, *As aventuras de Huck* são alguns clássicos que facilmente vêm à lembrança. Por mais próximos que estivessem da época que produziu esses títulos “adultos”, os pequenos leitores de então tiveram de lidar com uma linguagem em nada infantilizada, nem com temas ou abordagens idiotizantes. Havia, isto sim, temas e situações ainda associados à infância e à adolescência, como a aventura e a fantasia, *apesar de* oferecer o trabalho lingüístico-poético.

No século XIX ou no século XXI, um texto pode ser lido de diferentes modos, e em possíveis níveis de leitura estão crianças e adolescentes: identificam-se com personagens e enredos, surpreendem-se numa brincadeira com a língua, e podem por prazer adotarem livros preferidos, sem um adulto reescrevendo a obra para torná-la infantil. Parece óbvio que estudantes de outrora tivessem tanta facilidade à leitura quanto os de hoje (mesmo com a presente concorrência de vídeos-game e internet – esse mundo virtual feito de imagens e

textos). Desde que haja acesso a uma cultura letrada na base de sua formação, o adolescente lerá. Ontem e hoje. *Harry Potter* não é sucesso localizado, é muito lido no Brasil, como outros *best-sellers*. Sendo assim, o problema, em geral, não é a dificuldade com a leitura em si – repito, desde que haja acesso a ela. Ao que parece, o problema estaria em pensar que os clássicos ainda podem ser lidos! pois a outra opção é descartá-los: por pertencerem ao passado, não mais convêm aos objetivos atuais – da economia atual. Devem ser modernizados.

A escolarização do jovem tem lhe reproduzido valores distantes de uma educação mais humanista em prol da rapidez como necessidade ou vantagem, o que implica superficialidade. A escola impõe um conteúdo utilitarista como se o saber fossem técnicas aplicáveis, relegando bens culturais reservados ao intelecto à posição de inutilidades. Como então apreciar um preguiçoso cânone de 500 páginas neste sistema, social, educacional, econômico, político? A tradição literária tornou-se curiosamente revolucionária. Ler e oferecer a leitura dos clássicos, originais – ou em ‘boas traduções’ (literárias, poéticas, conforme o original) –, pode ser visto como um ato subversivo, muito mais que elitista – pois elite de uma sociedade como a apontada não deve ter nem tempo nem disposição para clássicos, a não ser os com etiquetas à mostra.

No entanto, será, como reafirmam implicitamente editoras e educadores, que o jovem médio de nossa sociedade, com acesso à escola que conhecemos, de ensino voltado à formação técnica ou ao vestibular, será que o jovem não apreciaria em nenhuma circunstância um clássico? Pois é esse questionamento, visto como pergunta retórica, que justifica comercialmente as adaptações: poucos lêem, não têm interesse, só obrigados. Não obstante, claro está que esse jovem de que se fala é um grupo anônimo de proporções gigantescas, e por isso mesmo irreal. Nesse grupo colocamos milhares de adolescentes

como aqueles que anualmente entram nas diferentes graduações, especialmente de Humanidades, as quais pressupõem desses pretendentes a uma formação humanista a valorização não de todos, mas de ao menos alguns clássicos, volumosos e morosos. Ora, os clássicos não resistem apenas pela imposição da contraditória classe política que comanda a escola, mas muito pelo valor social e cultural a eles atribuídos por diferentes grupos, e muito pela curiosidade que despertam nos jovens com leitura, aqueles que periodicamente quererão dividir sua interioridade com a denominada ‘rica tradição’ de significados e dizeres que remontam há décadas, há séculos. Identidade, ou constituição do humano, que me liga, hoje, a um homem do século XVI.

A literatura, esta formará o leitor literário, independentemente das intenções de autor ou editor; a obra literária, e não o livro tratado como tal pela sua capa, cujo título e autor originais enfeitam um conteúdo falsificado; o *literário*, por mais custoso que seja decidir por sua definição – o consenso da comunidade nos guie em nossas escolhas como professores, combinadas com nossos gostos pessoais.

Das versões de *Midsummer Night's Dream* abordadas nesta dissertação a mais falha – no que isso significa perda do literário e perda dos valores associados a Shakespeare em maior grau, comparativamente – a mais falha é a versão de Ana Maria Machado. Justamente a versão mais renomada, escolhida para incrementar um dos meios com que se pretendia modificar a qualidade da leitura no país, distribuída como foi para alunos, professores e bibliotecas escolares. Em contrapartida, por paralelismo à beira do absurdo, se tivermos como válida a análise aqui desenvolvida, livros avaliados e comprados pelo MEC, com a ajuda do FNLIJ, deixam de ser garantia de qualidade para, ao contrário, tornarem-se exemplos impeditivos de uma leitura literária!

O livro de Ana Maria Machado e a série ‘Reencontro’ da editora Scipione, a própria concepção da série rouba do leitor seu direito à variada imaginação e ao raciocínio, roubam parte de seu direito à literatura. Contraditoriamente aos objetivos de formar um leitor literário. Traz um nome mágico da alta literatura, *Shakespeare*, mas é preciso desfazer sua “deslumbrante linguagem poética” e simplificar o complexo enredo, só assim o texto maravilhoso ficará realmente *delicioso, divertidíssimo* aos adolescentes.

Na versão de Machado é onde mais claramente se considera inadequado ler um texto teatral por esse ser feito para encenação. E nessa lógica, quantos textos do gênero dramático escapam desse critério tão questionável? Nenhum. Ainda na Roma antiga, como dito, Sêneca não precisava de nenhuma de suas peças encenadas; hoje mais se lê que se assiste aos clássicos Sófocles, Ésquilo e Eurípides. E seria diferente com clássicos mais modernos do teatro? Não. Porém, por aquele raciocínio, anula-se o gênero dramático. Entre os textos teatrais de nossa tradição, em língua portuguesa, Gil Vicente, Almeida Garret, Martins Pena, Jorge de Sena, Nelson Rodrigues, Dias Gomes, estariam todos fora da formação literária de nossos estudantes, até porque, quando se há oportunidade de assistirem a uma montagem de um desses dramaturgos? Bem poucas vezes; o aluno médio, nunca, provavelmente. Sua leitura ocorrerá, se muito, ao final da formação básica, se o jovem for prestar algum vestibular, e se esse vestibular colocar uma obra dos dramaturgos mencionados como leitura obrigatória; e entre tanto conteúdo a ser estudado, o jovem puder optar pela leitura da obra indicada na íntegra.

O porquê de se construir um leitor como esse, sem muita poesia e nenhum teatro na sua formação, nem um autêntico clássico, dificilmente o saberemos. Poderíamos nos abrir para conjecturas, mas quase nada concluiremos com elas ou, tanto pior, apenas entreveremos o descaso de mãos dadas ao obsessivo tino comercial, fundamentados por

preconceitos. Conquistou-se o leitor por esses métodos? Pretendeu-se. Formar leitores desse modo, isto é certo, é limitar a formação. Como alegorizou Adorno, tal formação “contraí os nervos vitais” de uma formação cultural. Mas a própria existência com seus caminhos imprevistos é a esperança de leitores mais independentes desse ideal de formação, os quais venham a buscar por si a educação mais humanista.

O professor, também o mediador é excluído da relação do aluno com o texto, se este vem filtrado, tão “digerível”. Poderia ser tarefa do professor, junto aos alunos, explicitar e esclarecer idéias e noções e leituras de diferentes graus de dificuldade, em vez de indicar um texto que simplificou a presumida e receada dificuldade. Lembremos que os *PCN's* recomendavam a intermediação do professor ao se trabalhar com o texto literário. No presente caso, o professor não terá a oportunidade de debater com a classe e ensinar aos aprendizes de literatura como lidar com um texto dramático lírico. Seu trabalho será de outra ordem, com atividades pontuais sobre um texto que nega e mesmo desaconselha qualquer aprofundamento em um debate.

Não haveria outro caminho, digamos, mais ético? Melhor – evitando termos fortes –, não há outro meio que não imponha *Shakespeare, o cânone*, ao jovem por razões pedagógicas, literárias e comerciais questionáveis? ...Se acusado de fazer estardalhaço, me defenderia apontando para o que nisso tem de representativo, significativo do momento educacional, os valores presentes e divulgados. E isso é demonstrável de um modo muito simples: as adaptações em prosa, sucesso de vendas, são um produto que promete aquilo que não oferece. Dentro do próprio sistema comercial com que interage, é um produto falsificado, de baixa qualidade, com uma garantia de mentira.

Assumindo tom mais pessoal, permito-me agora, sem pedir licença, expor minha experiência como professor de literatura no Ensino Médio de uma pequena escola particular

na cidade de Artur Nogueira, região de Campinas, interior de São Paulo. Ali, sempre pude escolher os livros com que quisesse trabalhar com meus alunos, desde que não deixasse de lado as listas de leitura obrigatória para os principais vestibulares – a obsessão de grande parte de educadores (pais principalmente) e adolescentes da rede particular. Trata-se de uma situação vista como próxima do ideal: turmas pequenas, jovens advindos em sua maioria de um ensino fundamental incentivador da leitura e, como a maioria provém da classe média, não precisam trabalhar para melhora da renda familiar, tendo tempo para se dedicarem a suas atividades.

Quando iniciei meu trabalho nessa escola, fora substituir uma professora de literatura a qual, para minha surpresa, tinha na sua lista de leituras do ano para a 1ª série do ensino médio um volume da Ediouro, em tradução de Carlos Alberto Nunes, de *Bem está o que bem acaba* e *Muito barulho por nada*, de Shakespeare. Embora já fosse um apreciador do poeta, conhecia só a primeira peça, não a segunda de maior sucesso e reconhecimento. E por insegurança, foi justamente com a peça por mim conhecida que trabalhei com meus novos alunos. Foi difícil para eles iniciarem e desenvolverem um ritmo de leitura, diziam nada compreender do que liam. Entrou então o meu papel de intermediador, lendo junto em voz alta, em leitura dramática, explicando alguns trechos quando necessário. E, para minha satisfação, dias depois, uma aluna exclamava: “Professor, essa história é muito legal. Agora que eu tô entendendo!” A atividade de leitura passou a funcionar, mesmo que de início tenha sido necessário um esforço, dos alunos e do professor, como se Shakespeare fosse aquele “remédio amargo”. Mas por fim, o que se descobriu, é que se tratava de uma leitura de interesse, agradável e – sim, por que não? – “aprimorada”.

Sem dúvida a experiência dos alunos se deu como acontece com qualquer turma e com qualquer outro livro: alunos leram e gostaram do que leram, alunos leram e não

gostaram tanto, alunos houve que simplesmente não leram, como não leriam qualquer texto oferecido. Com a avaliação dessa atividade de leitura e entendimento, sem grandes surpresas, se comprovou a possibilidade: pode-se trabalhar com o reconhecido cânone na escola; ao menos no ensino médio (onde lecionava), ele não é inacessível aos adolescentes.

A partir de então, passei a inserir peças de Shakespeare na lista de leituras, independente das exigências do vestibular. A lista incluiu ora *A Tempestade*, por Bárbara Heliadora, ora *Macbeth*, por Manuel Bandeira, e *Sonho de uma noite de verão*, também em tradução de Heliadora. A experiência tornou-se ainda mais profusa quando, em 2007, já envolvido com minha dissertação de mestrado, pensei no *Dream* para sua leitura seguida da habitual avaliação e, por fim, sua encenação. A encenação, efetivada em março de 2008 no teatro da cidade, após muitos ensaios, preparo de atores amadores (entre os quais me incluí), cuidados com figurino, etc., foi o fecho da tentativa de, não só “ensinar” mas, divulgar um pouco a poesia e a teatralidade de Shakespeare.

Do que se pode comentar, em acréscimo, dessa última experiência com a comédia foco desta dissertação, é que lendo a peça a pensando para uma encenação, sua compreensão foi facilitada ao se ler visualizando cenas, personagens em ação. E isso parece constituir a leitura do gênero, como “recomenda” inclusive o próprio *Dream*: imaginar, ler/assistir como criação. E essa há de ser uma técnica para se trabalhar com o texto teatral: visualize uma encenação, a sua montagem da peça. A leitura do texto dramático e lírico aconteceu, foi o primeiro passo, e funcionou de imediato.

Minha adaptação do texto, se assim posso chamá-la após esse estudo, consistiu entregar aos alunos a obra digitalizada, folhas formato A4, com uma breve apresentação (localização da peça e de seu autor na História e na Literatura), duas ilustrações “clássicas” [como *The Quarrel of Oberon and Titania* (1850), de Joseph Noel Paton – National Gallery

of Scotland, Edinburgh], e didascálias mais desenvolvidas. Esse desenvolvimento é das indicações para encenação, como explicitar quem entra e sai de cena e quem fala, e às vezes, de que modo: “perseguido Helena”, “suplica”, “ri”, etc. Aceito que também são facilitações da leitura, mas como apelo à visualização, e mais que isso, indicações para a nossa montagem – simpaticamente amadora, como a de Quince.⁴³ O que não se vê nessa versão, jamais, é o descaso com o lírico, o literário, o teatral, qualidades fortes do original.

Para tal montagem, com a necessidade de “atores” (até porque nem todos do 1º ano, a quem a leitura fora indicada, queriam ser atores de uma peça), reuniram-se alunos de diversas séries, conforme a disposição pessoal: um grupo da 7ª série, outro grupo – a maioria – do 1º ano do ensino médio, alguns do 2º ano e um trio de formandos do 3º ano do médio, em um total de 32 alunos envolvidos (nenhum aluno fazia mais de um personagem, mesmo figurantes do séquito de “nobres” e “fadas”). Fizeram-se a leitura e as atividades relacionadas ao texto, como discussão e avaliação, no mês de agosto. Em setembro se deu a formação da trupe, quando também iniciamos os ensaios, sendo ajudados logo por uma professora de teatro – a qual trabalha com o ensino infantil e fundamental I do colégio. A preguiça reinou em alguns momentos entre os participantes, houve algumas desistências, a boa vontade precisava ser clamada. Uma espécie de ensaio aberto foi feito no final do ano letivo para pais e colegas assistirem ao que já fora desenvolvido, e o retorno foi empolgante. Dois meses depois, a encenação se deu no teatro municipal da cidade, com resultados positivos, de apreciação comentada.

Quanto à leitura da peça, não houve consideráveis reclamações pela sua dificuldade – ou “chatice”. Dois atores, nos papéis de Oberon e Puck, reclamaram da dificuldade de se

⁴³ Lembremos, ainda, que muitas das didascálias do chamado ‘texto original’ de Shakespeare, como os do *Fólio* de 1623, são acréscimos posteriores à sua elaboração e até publicação primeira (dos formatos em *Quarto*).

decorar as falas em versos, longos monólogos metrificados e rimados. Aos poucos, porém, se acertaram com essa dificuldade, que incluía a de falar em versos com naturalidade. Outros alunos que leram o texto passado à turma e que não participaram da atuação, ou participaram apenas nos bastidores (como as maquiadoras), demonstraram igualmente grande gosto pela leitura.

Conclusão, objetivos foram atingidos: prazer da leitura (alguns disseram ter rido muito durante a leitura); acesso ao cânone, Shakespeare, podendo formar uma avaliação desse nome e de sua famosa comédia; leitura literária lírica e dramática; contato com diversas habilidades, o que incluiu a cênica (psicomotora, p.ex). Dificuldades houve, sem dúvida, inclusive de se considerar de início a história, uma vez mais, “confusa”, mas as atividades foram feitas, e o prazer veio como consequência junto com o passo a mais para o desenvolvimento de “habilidades” e “competências” requeridas pela escolarização.

Se houve algum mérito meu, foi acreditar na possibilidade de repassar aos estudantes um texto visto como inacessível, no mínimo difícil, e por isso inviável, devendo ser evitado a todo custo. Mérito maior sem dúvida fica aos alunos por aceitarem a verdadeira empreitada proposta, e por se permitirem a dificuldade do desconhecido, a encenação. Alguns passaram a se dizer fãs de teatro. Isso há de significar enriquecimento, ainda que não monetário.

O meu trabalho continua agora também junto aos meus alunos do ensino superior, em contato com a rede pública de ensino, a quem posso repassar minha compensadora tentativa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. “Teoria da semicultura”, tradução de Newton Ramos de Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. Abreu; in Revista *Educação e sociedade* n. 56, ano XVII, dezembro 1996, pp. 388-411. Disponível em *Portal de recursos para estudantes*, www.robertexto.com/archivo5/da_semicultura.htm/ . Acesso em 10/07.
- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ANGENOT, Marc... et. al. *Teoria literária*. Tradução de Ana L. Faria e Miguel S. Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote; 1995.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva; 2000.
- BROOKS, Harold F. (edited). In *A midsummer night’s dream*, “The Arden Edition of the works of William Shakespeare”; Methuen & Co. Ltd, 1979; reimprinted 1997 by Thomas Nelson & sons Ltd.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras; 1993.
- CARRASCO, Walcyr – SHAKESPEARE, William. *Sonhos de uma noite de verão*. Ilustração Odilon Moraes. São Paulo: Global; 2004. – Coleção teatro jovem.
- CHIANCA, Leonardo – SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ilustrações de Wanduir Duran. 2ª edição. São Paulo: Scipione; 2001 (Série Reencontro literatura).
- COLOMER, Teresa, *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

CULLER, Jonathan D. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*.

Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos; 1997.

FUNDO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO. *Biblioteca da escola*. Apresenta funcionamento do programa de distribuição de livros a escolas da rede pública de ensino e a seus alunos e professores, com dados estatísticos, legislação.

Disponível em http://www.fnde.gov.br/home/index.jsp?arquivo=biblioteca_escola.html.

Acesso em 04/2005; 02/2006; 05/2007; 01/2008.

_____. *Programa de Livro Didático*.

Apresenta os programas de compra e distribuição de livros didáticos às escolas públicas, além de histórico, legislação, estatística, guias, contatos, etc. Disponível em

http://www.fnde.gov.br/home/index.jsp?arquivo=livro_didatico.html. Acesso em 04/2005;

05/2007; 01/2008.

FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. Edusp, [1986] 1992.

GONÇALVES Filho, Antônio. “Escritores discutem validade de adaptação”, in *O Estado de São Paulo on-line*. Caderno 2. 02 mai. 2004. Disponível em

<http://texto.estado.com.br/editoriais/2004/05/02/cad040502.html>. Acesso em 06/2004;

11/2004; 03/2005.

GREENBLAT, Stephen. *Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.; 2004.

HONAN, Park. *Shakespeare, uma vida*. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.; 2004.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2001. 1 CD-ROM.

- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervor. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- KIERNAN, Victor. *Shakespeare: poeta e cidadão*. Tradução Álvaro Hathner. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif; 2003.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 5ª. ed., São Paulo: Ed. Ática (Série Fundamentos).
- LAMB, Charles & Mary. *Contos de Shakespeare*. Tradução de Mário Quintana. 6. ed. São Paulo: Globo; 2000.
- LEÃO, Andréa B. *Francisco Alves e a formação da literatura infantil*. Programa de pós-graduação em educação brasileira, UFC. Apresentado em 'I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial', Casa de Rui Barbosa; novembro de 2004.
- MACHADO, Ana Maria (tradução e adaptação) – SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. ilustrações Carlos Eduardo Andrade. 20ª ed. São Paulo: Scipione; 2001 (Série Reencontro literatura).
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2002.
- MEMÓRIA DE LEITURA. Coordenação Prof. Dra. Marisa Lajolo e Prof. Dra. Márcia Abreu. Desenvolvido pelo Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Apresenta pesquisas sobre a história da leitura e do livro no Brasil. Disponível em www.unicamp.br/iel/memória . Acessos em: 07/2006; 03/2007; 08/2007.

MONTEIRO, Mário F. Borges, *Adaptações de clássicos literários brasileiros: paráfrases para o jovem leitor*. Orientadora: Marília Rothier Cardoso. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2002.

MOTA, Sonia Rodrigues (tradução e adaptação) – SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. 2ª ed. São Paulo: Scipione; 1999 (Série Reencontro literatura).

NUNO, Fernando (tradução e adaptação) – SHAKESPEARE, William. *Sonhos de uma noite de verão*. Rio de Janeiro: Objetiva; 2004.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa. Brasília, MEC/Secretaria de Educação Fundamental, 1998.

PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: Ensino Médio. Área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Brasília, MEC/Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. tradução de de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Maria Teresa G., ANTUNES, Benedito (orgs.) *Tranças de Histórias: a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

SHAKESPEARE, William. *The Portable Shakespeare: Seven Palys, The Songs, The Sonnets, Selections From The Other Plays*. Penguin Books, Penguin Group USA (1944), 1977.

_____. *Complete Works*. Oxford University Press; (first published in new format) 1980.

_____. *Macbeth*. Tradução e apresentação de Manuel Bandeira. São Paulo: editora Paz e Terra S.A., 1996.

_____. *A Midsummer Night's Dream*. Project Gutenberg e-Book. [Collins edition] E-Book #1514. 1998. Disponível em http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page . Acesso em 03/2005.

_____. *Hamlet*. Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.; 2002.

_____. *Sonhos de uma noite de verão*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.; 2004.

_____. *Comédias/ Sonetos: Sonho de uma noite de verão...* Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural; 1978.

WELLS, Stanley. *A dictionary of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press; 1998.

WIKISOURCE. [Wikimedia Foundation Inc.](http://www.wikimedia.org/), organização [beneficente](#), [sem fins-lucrativos](#).

Apresenta acervo virtual de textos originais que estejam em domínio público ou possam ser usados livremente, de acordo com licença. Disponível em

http://pt.wikisource.org/wiki/P%C3%A1gina_principal . Acessos em: 07/2006; 03/2007.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. J. M. Bernstein. London: Rotledge. 2001.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARBER, C. L. *Shakespeare's festive comedy: a study of dramatic form and its relation to social custom*. Cleveland and New York: The World Publishing Company – Meridian Books; 1963.

BATE, Jonathan. *Shakespeare and the English romantic imagination*. Oxford University Press; 1996.

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. Tradução de Berta Zemel. São Paulo: Editora perspectiva; 1989.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. 4ª. ed. revista, São Paulo: Ed. Ática, 1991.

ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras; 2002.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press; 1982.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Ministério da Educação e Cultura (serviço de documentação), 1961.

GRAZIA, Margreta de; WELLS, Stanley. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. University Press, Cambridge; 2001.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução Johnes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOHNSON, Samuel. *Prefácio a Shakespeare – seguido de “Racine e Shakespeare”, por Stendhal*. Tradução, estudo e notas por Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras; 1996.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

_____ (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARTINS, Márcia A. P. (org.) *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

McDONALD, Russ (ed.). *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory, 1945-2000*. Blacwell Publishing Ltd. 2004.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROJECT GUTENBERG. Site sem fins lucrativos, desenvolvido por voluntários. Apresenta livros em versões eletrônicas cujos títulos estão sob domínio público. Disponível em http://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page . Acessos em 04/2005; 05/2006; 01/2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. Penguin Popular Classics, Penguin Group USA; 1994.

_____. *Sonhos de uma noite de verão*. Tradução e apresentação de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro; s/d.

_____. *Muito barulho por nada e Bem esta o que bem acaba*. Tradução e apresentação de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro; s/d.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 10. ed., São Paulo: Global, 1998.
(Teses, 1).