

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO DE LICENCIATURA EM PORTUGUÊS/INGLÊS**

SHARA ALINE ROZA

**A TÊNUE DISTÂNCIA ENTRE O TELÚRICO E O ONÍRICO, OS
ELEMENTOS MÍTICOS E A LITERATURA: UMA LEITURA DE
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO,
DE WILLIAM SHAKESPEARE**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**CURITIBA
2012**

SHARA ALINE ROZA

**A TÊNUE DISTÂNCIA ENTRE O TELÚRICO E O ONÍRICO, OS
ELEMENTOS MÍTICOS E A LITERATURA: UMA LEITURA DE
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO,
DE WILLIAM SHAKESPEARE**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado.

Orientadora: Professora Doutora Regina Helena Urias Cabreira.

**CURTIBA
2012**



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba
Diretoria de Ensino
Coordenação de Curso de Graduação - Licenciatura
Letras Português – Inglês



TERMO DE APROVAÇÃO

A tênue distância entre o telúrico e o onírico, os elementos míticos e a literatura: uma leitura de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare

por

Shara Aline Roza

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado em 4 de junho de 2012 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras Português/Inglês. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Regina Helena Urias Cabreira
Professora Orientadora

Zama Caixeta Nascentes
Membro titular

Márcia Lopes
Membro titular

- o termo de aprovação assinado encontra-se na coordenação do curso

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, por ter-me dado força, saúde e disposição para chegar até aqui e me permitir aprender com cada momento.

Aos meus pais, Marli e Laércio, por seu amor, por toda a paciência em ensinar-me tudo aquilo que eu preciso aprender, pelas conversas, pelas orações, pelos momentos de “escutatória” e, sobretudo, por serem quem são.

Ao meu irmão, Thiago, pelos conselhos, por estar sempre ali e por ser o melhor amigo que uma irmã pode ter em vida.

À Regina, minha orientadora, por fazer parte da minha história desde os primeiros passos nas Letras, pela paciência e dedicação e, especialmente, por levar-me a amar a Literatura.

Aos amigos e companheiros de jornada, imprescindíveis.

E aos professores que deixaram marcas indeléveis em meu ser.

Muito Obrigada!

Tive um sonho que em tudo não foi sonho!
(ALVES, Castro, 1998)

*Sonho que se sonha só, é só um sonho que se sonha só. Mas
sonho que se sonha junto é realidade. (SEIXAS, Raul)*

RESUMO

ROZA, Shara Aline. *A tênue distância entre o telúrico e o onírico, os elementos míticos e a literatura: uma leitura de Sonho de uma noite de verão, de William Shakespeare*. 2012. 65 f. Monografia. Licenciatura em Letras Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

Este trabalho apresenta um estudo sobre os elementos propostos pelo dramaturgo William Shakespeare no texto *Sonho de Uma Noite de Verão*, além de informações sobre o contexto teatral no qual a peça foi produzida, o teatro elisabetano. Nesse panorama três aspectos da peça são analisados, a saber, o universo mítico, a presença do simbólico e do sonho enquanto elemento da narrativa. Verifica-se como, em cada caso estudado, os elementos da mitologia, o símbolo e o sonho compõem a linguagem teatral. Em outras palavras, como tais elementos se integram para construir a riqueza da narrativa. Essa pesquisa tem como base os estudos mitológicos elaborados por Joseph Campbell, bem como a análise dos símbolos propiciada por Cirlot e Chevalier e a psicologia analítica de Jung. Traz como resultado do estudo um panorama das relações estabelecidas entre a literatura e outros campos de conhecimento das áreas humanas.

Palavras-chave: Literatura Inglesa. Teatro Elisabetano. Mitologia. Simbolismo. Sonho.

ABSTRACT

This work presents a study about the elements proposed by the playwright William Shakespeare in *A Midsummer Night's Dream* as well as some information about the theatrical context in which the play was produced, the Elizabethan Period. In this context three aspects of this play are analyzed, namely, the mythological universe, the presence of the symbolic aspect and the dream as an element of the narrative. In each case study, mythological elements with its symbol and the dream which compose the theatrical text will be analysed. In other words, it points out the aspects in which mythology, symbolism and the dream are connected to form the narrative richness of the novel. The purpose of this paper is to examine *A Midsummer Night's Dream* in light of Campbell's studies about mythology, the revelation of the symbols elaborated by Cirlot and Chevalier and the analytic psychology developed by Jung. The result of this study is to bring a panorama of the associations established between literature and other human areas of knowledge.

Key-words: English Literature. Elizabethan Theatrer. Mythology. Symbolism. Dream.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONTEXTUALIZANDO A LITERATURA: SHAKESPEARE E O TEATRO	
ELISABETANO	11
3 O MITO	17
4 O SÍMBOLO	26
5 O SONHO	30
6 UMA ANÁLISE MITOLÓGICA E SIMBÓLICA DE <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i>	33
6.1 <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i>	33
6.2 O PODER DO MITO, A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E O SONHO EM <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i>	34
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	64

1 INTRODUÇÃO

A revisitação de temas e personagens instituídos no patrimônio literário demonstra que os valores contidos nas representações culturais de ontem continuam vivos e atuais, porque diz respeito à natureza humana. Dentre os meios responsáveis pela atualização de questões relativas à designação do ser humano e seus desdobramentos, destaca-se a literatura, já que permite ao homem pensar sobre si mesmo. Embora as histórias possam ser as mesmas, os homens não o são. Os homens são sempre outros, pois ainda que leiam as mesmas histórias, o fazem em distintas conformações sociopolíticas. Nessa perspectiva, obras literárias como as elaboradas por Shakespeare trazem em si algo de eterno, o que as torna atemporais.

Apesar da ampla popularidade de Shakespeare, além do sucesso e o significativo número de adaptações referentes à obra *Sonho de uma noite de verão*¹, tal trama apresenta pouquíssimas análises teóricas. Fato que justifica ocupar-se dela neste estudo, uma vez que seus motivos mais aparentes e mesmo os obscuros permanecem, em grande medida, desconhecidos no âmbito da produção crítica. Quais seriam as relações existentes entre esse tipo de arte e as experiências da vida humana? A escolha do tema desse projeto resulta, pois, da necessidade de se construir uma análise com vista à compreensão do processo dramático em consonância com a mitologia, os símbolos e a ação desencadeada pelo sonho dentro de tal peça dramática.

O intercâmbio entre diferentes linguagens e perspectivas é uma marca presente no processo de comunicação humana, sobretudo, na literatura. Um dos aspectos que se destaca nessa interação é a constante revisitação de obras que são interpretadas a partir de diferentes pontos de vista. É o que ocorre quando se tem o diálogo entre a mitologia, a psicologia e a literatura. Nesse estudo, aborda-se a obra *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, com a perspectiva de análise dos elementos essenciais dela no sentido de estabelecer um debate entre a literatura e outras áreas do conhecimento alçando uma nova leitura para a obra em relevo.

Compõem o trabalho cinco capítulos. O primeiro conterà considerações teóricas a respeito da Literatura Inglesa em referência ao Teatro Elisabetano, além de contextualizar *Sonho de uma noite de verão* historicamente com seu momento de produção.

¹No original: *A Midsummer Night's Dream*. Durante a análise optou-se pela tradução da obra, contudo, as passagens utilizadas durante o trabalho ofertarão a versão no original em notas de rodapé.

O segundo capítulo, sobre o mito, resgata os principais conceitos e ideias elaborados por Campbell no que concerne ao poder e à estrutura deste, desde sua origem até sua aplicabilidade nas mais variadas sociedades.

O terceiro capítulo, sobre a simbologia, examina os conceitos, a maneira pela qual são engendradas as imagens a partir de um objeto ou coisa no mundo e como essas considerações podem ser representativas.

O quarto capítulo, sobre o sonho, pontua de modo conciso uma das formas de se trabalhar com este fenômeno a partir de uma perspectiva Junguiana de análise, demonstrando os caminhos que podem ser trilhados para efetuar o exame de um sonho.

O quinto capítulo discutirá a forma pela qual os elementos mitológicos, simbólicos e o sonho figuram na obra *Sonho de uma noite de verão*, no sentido de averiguar em que medida esta literatura se conecta a esses campos do saber, constituindo a análise propriamente dita.

Assim, a partir de teorias que versam sobre literatura, psicologia e o mítico, foi traçado um painel das diversas relações estabelecidas entre o material literário e outros campos de investigação. No caso, busca-se fazer dos elementos oriundos da literatura um mote para o desenvolvimento de uma nova interpretação da própria obra. Conhecer melhor tal relação permitirá um novo olhar, um olhar de descoberta, por intermédio do qual se poderá reconhecer que, como monumento artístico, a literatura tem uma matéria-prima que comporta a experiência humana, aguardando ser descoberta e interpretada.

2 CONTEXTUALIZANDO A LITERATURA: SHAKESPEARE E O TEATRO ELISABETANO

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

Shakespeare,

(SHAKESPEARE, William, 1994)

A expressão Literatura Inglesa refere-se a todo o trabalho com a linguagem efetuado nesta língua, composto, essencialmente, por escritores em ligação com a Inglaterra, seja tal ligação fruto do nascimento ou da escolha do local, como inspiração literária para sua escrita criativa. Nesse cenário, muitas estações já foram vividas, isto é, períodos com características que os inseriam em tempos mais dourados, outros mais acinzentados, com espaço para o tempo ameno. E, dentre tais épocas, houve uma em que se assistiu a um grande florescimento da literatura, a saber, a era elisabetana, a qual frutificou especialmente no campo do drama. Destaca-se nesse momento William Shakespeare, poeta e dramaturgo, o qual o tempo e as estações ainda não conseguiram apagar.

Neste contexto, é interessante questionar o que vem a ser o teatro, como funciona e quais os seus propósitos. Do mesmo modo como Solmer (1999) em seu *Manual de Teatro* se debruçava sobre tais pontos, aqui também se torna essencial um resgate deles, na medida em que constituem temas cruciais a serem tratados. Nesta perspectiva, o teatro elisabetano, situado em uma época, local e com circunstâncias específicas, traz distintas implicações às questões estabelecidas, pois as respostas conformam diversas *nuances*. Neste panorama, Fletcher-Bellinger assevera:

The theatre as a public amusement was an innovation in the social life of the Elizabethans, and it immediately took the general fancy. Like that of Greece or Spain, it developed with amazing rapidity. London's first theater was built when Shakespeare was about twelve years old; and the whole system of the Elizabethan theatrical world came into being during his lifetime. The great popularity of plays of all sorts led to the building of playhouses both public and private, to the organization of innumerable companies of players both amateur and professional, and to countless difficulties connected with the authorship and licensing of plays. (FLETCHER-BELLINGER, 1927, p. 207).

Do exposto acima compreende-se que o teatro, naquele período, figurou como uma grande novidade na vida social de todos os cidadãos londrinos, além de modificar as relações sociais e de entretenimento, trazendo, portanto, um rápido desenvolvimento, tendo em vista o

impacto que causou. É interessante notar que enquanto o teatro elisabetano estava em via de se estabelecer, Shakespeare já iniciara sua trajetória. Quando da construção do primeiro teatro inglês desta era, aquele emblemático dramaturgo já estava despontando seus primeiros anos de vida e, posteriormente, dedicaria grande parte de sua existência a produzir e colaborar de forma efetiva para o estabelecimento do teatro elisabetano. E ainda nesta conjuntura percebe-se que Londres encheu-se de companhias teatrais, tanto de domínio público quanto privado, as quais competiam entre si para atrair a atenção do público, pois às representações compareciam todas as camadas da sociedade: príncipes, artesãos, camponeses e crianças. Nesta confluência, diversos fatores compuseram o teatro elisabetano, no sentido de distingui-lo do teatro medieval e grego. Dentre tais características, destaca-se que, no teatro elisabetano, não havia separação entre teatro “sério”, de inspiração clássica e teatro popular, pois os dramaturgos lidavam com diferentes gostos e anseios provenientes do público. Desta maneira, os temas encontrados nas peças contemplavam batalhas, crimes, amores proibidos, encontros e desencontros tanto trágicos quanto cômicos. (BERTHOLD, 2004, p. 26).

No período de Shakespeare, o teatro era um estabelecimento político, uma arena na qual as convenções sociais e os valores estabelecidos eram questionados e desafiados. Apesar de as companhias teatrais serem controladas pelo estado e as peças censuradas, o teatro ocupava uma posição complexa na situação política. A Inglaterra do final do século XVI caracterizava-se por um emblema de orgulho, afinal, tornara-se, reconhecidamente, a grande potência marítima da Europa. E em meio a conquistas e colonizações, o comércio e a indústria começaram a prosperar. Neste cenário, a rainha Elisabeth I tinha o propósito de disseminar e promover entre seus súditos, o que se definiria como patriotismo e, desse modo, o teatro serviu como instrumento crucial, pois afetou a vida de todos. Inspirado nos circos da época, o teatro elisabetano se valia, no começo, de locais improvisados e abertos. Posteriormente, as companhias foram se estruturando e então se deu início a construção dos primeiros teatros efetivos. O espaço dedicado a estas edificações eram simples, de madeira ou pedra, geralmente em forma de círculo ou hexágono. Outra marca notável desta época era a não abertura do teatro ao trabalho de atrizes como nos tempos atuais, pois somente homens poderiam interpretar; assim, para representar papéis femininos era necessário que os jovens atores se preparassem e estivessem dispostos a assumir tom de voz do sexo oposto, além de, é claro, adequar-se ao papel com todas as implicações impostas. (SERRAT, 2006).

Freitas (2009) afiança que entre os séculos XVI e XVII, o teatro inglês passou por um grande florescimento (Siglo de Oro). O teatro elisabetano é avaliado pelos historiadores e pesquisadores da área como um marco da história do teatro. Isso porque, é durante o reinado

de Elisabete I (de 1558 a 1603) que o teatro passa a ser uma atividade permitida pelas autoridades (não sem grandes transtornos), além de se popularizar imensamente. Um ponto que fica claro é o nome concedido ao teatro neste momento, pois, efetivamente, é o reinado de Elisabete I responsável por designar simbolicamente o período na esfera das artes. Inúmeros teatros são edificados nesta ocasião, inclusive o *Globe Theatre* (Teatro Globo), um dos mais famosos que já existiu e no qual Shakespeare trabalhou, compôs e encenou muitas de suas peças. Shakespeare viveu entre os anos de 1564 e 1616, sendo considerado um dos maiores dramaturgos e poetas de todos os tempos; por isso, suas obras continuam a ser encenadas e lidas em todo o mundo até os dias atuais.

Freitas (2009) também assinala que, ao chegar a Londres, Shakespeare depara com uma capital bem diferente da atual, pois se tratava do início da constituição de sua identidade nacional e, além disso, diversos povos começaram a instalar residência por lá, o que, conseqüentemente, gerou um intenso intercâmbio de culturas e costumes. E esta busca de identidade, por conseguinte, estendeu-se ao teatro. Este período de intensas modificações transcorreu durante o Renascimento, de maneira que a concepção de homem centrada na religião estava sendo pouco a pouco substituída por uma que colocava o capital como foco; trata-se da época de transição do feudalismo em declínio para o capitalismo emergente. Na obra de Shakespeare encontramos a expressão desses dois mundos em tensão, pois ele investiga o homem de seu tempo, mostrando os conflitos, os choques de ideias e os valores desse momento histórico. Também discute os códigos éticos e morais, disputas legais e de estado, questões de gênero, raça, classe social e problemas existenciais causados, principalmente, pelas mudanças religiosas – catolicismo, anglicanismo e protestantismo.

Nas palavras de Malbergier (1994, p. 15), “Shakespeare foi o vulcão desta era impetuosa e o *Globe* foi o palco onde ele deu vida a seu universo de dramas demasiadamente humanos”. Dito de outra forma, Shakespeare figura como um expoente do referido período e vai além, porque persiste de maneira imortal no patrimônio histórico-cultural da humanidade de forma intensa. Ao absorver conhecimentos concernentes aos mais variados campos do conhecimento humano, tanto literário quanto extraliterário, Shakespeare imprimiu um novo enfoque à arte da caracterização das personagens em suas peças. O teatro elisabetano tem seu auge de 1562 a 1642. As peças caracterizam-se pela mistura sistemática de sério e cômico; pelo abandono das unidades aristotélicas clássicas; pela variedade na escolha dos temas, tirados da mitologia, da literatura medieval e renascentista, e da história; e por uma linguagem que mistura o verso mais refinado à prosa mais descontraída. Nas palavras de Auerbach:

O teatro elisabetano oferece um mundo dos homens, muito mais múltiplo do que o teatro antigo; à sua disposição estão todos os países e tempos e também todas as combinações de fantasia; há temas da história nacional e da história romana, da pré-história fabulosa, de novelas e contos de fadas; os cenários são a Inglaterra, a Escócia, a França, a Dinamarca, a Itália, a Espanha, as Ilhas do Mediterrâneo, o Oriente, a Grécia antiga, a Roma antiga e o antigo Egito. (AUERBACH, 1971, p. 279).

É inquestionável a contribuição trazida pelo teatro elisabetano ao mundo ocidental. Sua multiplicidade e variedade transformaram todo o paradigma de teatro vigente até o momento de sua acomodação ao cenário mundial, uma vez que além de revelar novos enfoques e se valer de novos temas conseguiu combinar perfeitamente uma pluralidade de culturas e aspectos históricos com espaço para a fantasia e a imaginação. Os cenários, ao assentarem diferenças espaciais e várias nacionalidades, não apenas compunham um enredo, mas envolviam o público em novas confluências históricas, geográficas e políticas, com abertura para o sonho, o mito e mesmo o imagético. Neste contexto, a figura de Shakespeare teve um papel fundamental, pois diversamente da visão limitada dos círculos intelectuais e artísticos que integravam a sociedade inglesa da época, Shakespeare fez de sua profissão um veículo de disseminação de ideias ao povo, permitindo as multidões o acesso ao pensamento humanista; fazendo com que noções e ideais deixassem de ser propriedade exclusiva da camada social e economicamente superior.

A peça elegida para o trabalho de análise, *Sonho de uma noite de verão*, é uma das comédias mais conhecidas de Shakespeare, tendo em vista sua constante reprodução nos teatros, isto é, suas inúmeras adaptações no âmbito da representação cênica. Neste panorama, figura como uma das obras mais lembradas. Por outro lado, não é muito analisada ou estudada no âmbito acadêmico. Na época em que foi elaborado por Shakespeare, o texto dramático tinha como principal finalidade sua encenação no teatro elisabetano.

Dating the composition of *A Midsummer Night's Dream* precisely is not possible with the existing evidence, but we can assume it was written in 1595 or early 1596 [...] The first performance of *A Midsummer Night's Dream* was almost certainly at an aristocratic wedding of the 1590s, although no record of the event exists. (BOYCE, 1990, p. 432).

Embora não se tenha certeza da data de elaboração do texto dramático, percebe-se que desde sua origem o tema do casamento figura como um ponto importante. Além de ser um dos temas principais encontrados na obra, esta tinha por finalidade sua apresentação e encenação em um casamento da aristocracia. Nesse panorama é interessante destacar o fato de a peça terminar com a encenação do drama *Píramo e Tisbe* por parte de uma companhia

teatral composta por artesões na celebração do casamento do duque de Atenas, isto é, a história em si apresenta uma metalinguagem relacionada ao seu propósito inicial, o qual só é revelado na medida em que se investiga os aspectos históricos daquela conjuntura.

A primeira ocasião em que a peça aparece impressa remonta a 1600, possivelmente a partir de algum manuscrito e, neste cenário, a primeira referência concedida à obra é elaborada por Frances Mere, em seu *Palladis Tamia: Wit's Treasury*, quando em meio a elogios elenca doze peças compostas por Shakespeare, o que sinaliza para a datação e alocação de algumas delas. Para colocar a peça em sua data de criação, a qual geralmente remete aos anos entre 1595 e 1596, estudiosos da área recorrem a elementos estilísticos (tais como a evolução do estilo apresentado pelo poeta em seu trabalho de escrita) e a referências sutilmente observáveis no texto e relacionadas ao contexto de produção. (SANDERS, 1994).

Nesse panorama, *Sonho de uma noite de verão* representa um cenário a ser interpretado e perscrutado enquanto espaço simbólico e imaginário. Compõe, por conseguinte, uma literatura em interface com linguagens que ultrapassam o material literário, capaz de reproduzir e recontar histórias já vistas ou ouvidas, sentidas e apreciadas de uma forma diferente e interessante.

Written in the mid-1590s, probably shortly before Shakespeare turned to *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream* is one of his strangest and most delightful creations, and it marks a departure from his earlier works and from others of the English Renaissance. The play demonstrates both the extent of Shakespeare's learning and the expansiveness of his imagination. The range of references in the play is among its most extraordinary attributes: Shakespeare draws on sources as various as Greek mythology (Theseus, for instance, is loosely based on the Greek hero of the same name, and the play is peppered with references to Greek gods and goddesses); English country fairy lore (the character of Puck, or Robin Goodfellow, was a popular figure in sixteenth-century stories); and the theatrical practices of Shakespeare's London (the craftsmen's play refers to and parodies many conventions of English Renaissance theater, such as men playing the roles of women). Further, many of the characters are drawn from diverse texts: Titania comes from Ovid's *Metamorphoses*, and Oberon may have been taken from the medieval romance *Huan of Bordeaux*, translated by Lord Berners in the mid-1530s. Unlike the plots of many of Shakespeare's plays, however, the story in *A Midsummer Night's Dream* seems not to have been drawn from any particular source but rather to be the original product of the playwright's imagination. (SANDERS, 1994, p. 159).

Do exposto acima, nota-se que *Sonho de uma noite de verão* foi escrita em um período que a aproxima de *Romeo and Juliet*. Assim como esta, apresenta em seu enredo o amor interdito, isto é, a proibição deste. Por se tratar de uma comédia conduz a trama em uma trajetória na qual a possibilidade de vivenciar o amor é alcançada, ao contrário do que ocorre na notória tragédia de Shakespeare, na qual o amor só é possível na e pela morte, pois a vida,

ou melhor, as condições sociais impedem a concretização deste sentimento tão caro a humanidade. Como destacado por Sanders (1994), esta comédia figura como uma das mais estranhas peças de Shakespeare e, ao mesmo tempo, uma de suas criações mais encantadoras. Ao se inserir entre os primeiros trabalhos deste dramaturgo acaba compondo, inclusive, o quadro de obras desenvolvidas durante o Renascimento. Por se tratar de uma época de grandes modificações do pensamento humano, possibilita ainda a verificação do alcance da capacidade intelectual de Shakespeare em consonância com sua habilidade e mesmo inclinação à imaginação como ingredientes para seu trabalho com a linguagem literária.

Sanders (1994) capturou uma das principais características da obra, a saber, a variedade de referências que desenvolve com outras obras e áreas de conhecimento. Nesse sentido, uma das características mais manifesta e inegável é a alusão à mitologia, especialmente a grega. Além dessas marcas é possível visualizar também referências ao mundo das fadas, ou seja, a um universo fantástico. Outros pontos elencados por Sanders (1994) e que se tornam inquestionáveis na medida em que se toma contato com o enredo da peça são as características atinentes à prática dos teatros no período em questão, o assunto é abordado por metalinguagem, pois há na própria peça outra peça que aciona as particularidades principais do teatro elisabetano, trata-se da *Saga amorosa de Píramo e Tisbe*. Afinal, como o próprio Sanders (1994) assevera, não há uma fonte exclusiva ou particular que tenha sido privilegiada no sentido de fornecer subsídios para a criação desta peça. Porque as alusões e referências são as mais variadas e múltiplas e dentro desta perspectiva a designação de produto original da imaginação é uma das melhores definições já esboçadas para dar conta de descrevê-la.

Com base no exposto acima, compreende-se que assim como Âreas (1990) que apontou a “era elisabetana” como um divisor de águas no sentido de revelar uma manifestação artística, em certa medida, inovadora, outros pesquisadores compactuam do mesmo julgamento. Isto se deve, em parte, às grandes modificações históricas que influíram na literatura teatral e especialmente à contribuição e o legado deixado por Shakespeare. É inegável o fato de a obra deste autor ter sido coletada, colecionada e impressa durante tantos séculos após a sua morte.

Portanto, o alcance do trabalho elaborado por este reconhecido dramaturgo não se limita ao teatro e mesmo à Literatura Inglesa, antes vê nessas duas áreas um palco propício para a sua atuação, a qual apresenta uma extensão universal e atemporal. Em outras palavras, não se intimida frente aos limites físicos impostos pelo anfiteatro, mas procura por meio de seu gênero eminentemente dramático expressar ou tornar a realidade comunicável aos outros.

3 O MITO

El mito, a través de sus brumas y de sus metáforas, introduce una luz dentro de nosotros: en lugar de adormecernos con la fantasía, nos aviva, nos revela, esto es, nos da la conciencia del destino.

(PAZ, Octavio, 1997)

A abundância de sentidos que as ciências humanas oferecem com o intuito de definir o que é o mito são desconcertantes por sua variedade. Nesse cenário, optou-se por uma seleção de conceitos e definições presentes em alguns estudiosos do campo, focalizando a compreensão desse elemento à luz Campbell (1990), importante pesquisador da área, com a finalidade de melhor compreender os temas presentes em *Sonho de uma noite de verão*.

As concepções de homem do ponto de vista mítico seguem a humanidade desde seus primórdios. Alguns pesquisadores citados por Eliade (1983, p. 20-28), destacam que em época tão remota como 400.000 a. C., já há indícios dessas crenças, corroborada por exames realizados nas cavernas de Fu-Ku-Tien, na China. Com base na mitologia mesopotâmica, conta-se com informações mais detalhadas sobre os mitos, que passam a ser denominados clássicos. Contudo, os mitos clássicos são, por excelência, os gregos, pois a certa altura, estes deixam de ter uma transmissão exclusivamente oral a fim de receberem uma forma escrita refinada e até mesmo literária. Sobre este último aspecto deve-se destacar que a obra analisada trabalha com referências aos clássicos gregos, recordando e recontando lendas, tanto na locação quanto na designação das personagens e relações entre estas.

Eliade (1983) destaca que o homem da sociedade primitiva almejava viver permanentemente no sagrado. Segundo o autor, não somente os grandes momentos da vida, como nascimento, puberdade, casamento e morte eram vividos sob os símbolos sagrados, como também as atividades do cotidiano, a saber, o pescar, o comer, o trabalhar e a sexualidade eram realizados a partir de “modelos” deixados por antepassados divinos que tinham inaugurado e consagrado estes modos de ser e de fazer. Esses modelos, em grande medida, se instituem a partir de mitos e ritos presentes na sociedade. Enquanto o primeiro é,

geralmente, uma narrativa de caráter simbólico que procura explicar a realidade e conecta-se a uma dada cultura; o segundo, por seu turno, configura-se com uma sucessão de palavras, gestos e atos que, ao serem repetidos compõe uma cerimônia que modifica a visão social sobre determinados indivíduos. Embora siga um padrão, o rito não constitui um ato mecânico, uma vez que pode atualizar mitos e seguir ensinamentos ancestrais e sagrados. Eliade (1972, p. 13) assevera que “a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria”. Dito de outra forma, os mitos estão presentes em todas as instâncias da prática humana, desde as necessidades básicas como a alimentação até momentos decisivos e importantes como o casamento. E seu papel apresenta-se na medida em que engendra e constrói sentidos. Assim, ao por em ação ideias e conceitos contidos nos mitos, as práticas humanas se definem e aproximam-se de formas de ser e pensar já há muito difundidas na cultura geral.

Essa vivência do sagrado está posta, em certa medida, na retomada dos mitos e da simbologia neles existentes, os quais são responsáveis por dotar de significado cada ação, momento, decisão e escolha que se realizam no decorrer dos tempos, épocas e estações. A literatura, muitas vezes, como fonte de experiência humana reproduz essa mitologia dentro de seus enredos. Entretanto, o que vem a ser o mito?

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo. Mas há também mitos e deuses que têm a ver com sociedades específicas ou com as deidades tutelares da sociedade. Em outras palavras, há duas espécies totalmente diferentes de mitologia. Há a mitologia que relaciona você com sua própria natureza e com o mundo natural, de que você é parte. É há a mitologia estritamente sociológica, que liga você a uma sociedade em particular. Na história da mitologia europeia é possível ver a interação desses dois sistemas. (CAMPBELL, 1990, p. 37)

Os mitos podem aparecer em objetos, imagens, narrativas e, de modo geral, tentam explicar a realidade, os fenômenos naturais, a origem do homem e o mundo em seus desdobramentos. Isso ocorre, sobretudo, por intermédio de histórias que se fundamentam em heróis, deuses e seres de outra dimensão. Por que tais narrações recorrem a deuses e figuras semelhantes para tecer uma dada história? Uma possível resposta a questão, que não a encerra, por sinal, seria o fato de tais imagens conterem um significado e força que ultrapassam a vida medíocre, isto é, transpõe as barreiras do que se considerado o médio e

comum. Esses “deuses” apresentam, geralmente, um código de valores responsável por dirigir seu comportamento e garantir, em diversos contextos, vitórias, sucessos, conquistas e afins. No caso, eles têm um ou vários poderes e se valem destes para atingir ideais, aspirações e desejos que trazem consigo. Às vezes, possuem uma natureza semi-humana, no caso dos semideuses, em outras ocasiões são completamente divinos. O interessante dessas personagens é que suas histórias sempre trazem exemplos do que funcionou ou não, como se chegou a tal conquista ou derrota, as consequências de suas ações e o modo como o seu comportamento definiu a circunstância. Além disso, essas figuras míticas, geralmente, recorrem a forças da natureza externa ou a energia interior como formas de modificar as situações adversas e crescer no sentido de se desenvolver a partir destas. Ainda nesse contexto, o mito também se apresenta enquanto metáfora da potencialidade do ser humano, isto é, forma uma figura, uma imagem do que é possível e passível de ser conquistado ou modificado a partir da dimensão imaterial e espiritual deste.

Os personagens da mitologia grega, por exemplo, são descritos com base em características que ultrapassam e muito àquelas dos seres humanos normais. Isso porque, além de terem domínio sobre a natureza, no sentido de recorrer a ela quando necessário em suas ações e decisões, podem apelar para outras divindades e têm a capacidade de modificar as relações entre os povos por sua simples presença. Ao longo do tempo, tais mitos foram recontados e embora possam ganhar novas versões, seu enredo original transmite ao interlocutor uma mensagem, um história, outra forma de enxergar determinado contexto, lugar ou situação.

A sociedade aí estava, antes de você; continua aí, depois que você se vai, e você é um membro dela. Os mitos que o ligam ao seu grupo social, os mitos tribais, afirmam que você é um órgão de um organismo maior. E a própria sociedade, por sua vez, também é um órgão de um organismo ainda maior, que é a paisagem, o mundo no qual a tribo se move. O tema básico do ritual é a vinculação do indivíduo a uma estrutura morfológica maior que a do seu próprio corpo físico. (CAMPBELL, 1990, p. 85).

A sociedade é tão antiga quanto os mitos. Nesse sentido, Campbell assinalou que os mitos também são responsáveis pela ligação entre os membros de um grupo social, pois através de suas histórias introduz e mantém costumes e formas de conduta. Isso porque suas narrativas afirmam e influenciam certas formas de comportamento na medida em que apontam aqueles procedimentos que são aceitos em determinado grupo e indicam também os que são considerados reprováveis. Além disso, os mitos confirmam quem você é ou quem

você não é, ou seja, sinalizam a que corpo um indivíduo pertence e mais, qual é a função e o espaço por ele ocupado nesta associação.

O fato é que, numa cultura que tenha se mantido homogênea por algum tempo, há uma quantidade de regras subentendidas, não necessariamente escritas e oficializadas, pelas quais as pessoas se guiam. Há um *ethos* ali, um costume, um entendimento segundo o qual 'não fazemos dessa maneira'. (CAMPBELL, 1990, p. 21).

Nesse panorama, o mito é transmitido com propósitos baseados em crenças e costumes atinentes a um determinado espaço sofrendo a conformação da época e do ambiente em sua totalidade. A cultura grega, por exemplo, é citada em *Sonho de uma noite de verão* sob uma perspectiva completamente nova, pois é mesclada a elementos fantasiosos e míticos que acabam constituindo outra conjuntura. Logo, o *ethos* de tal cenário permite e fomenta um novo entendimento dos mitos e imagens que já foram construídos anteriormente e agora estão sendo recontados.

O campo simbólico se baseia nas experiências das pessoas de uma dada comunidade, num dado tempo e espaço. Os mitos estão tão intimamente ligados à cultura, a tempo e espaço, que, a menos que os mitos e as metáforas se mantenham vivos, por uma constante recriação através das artes, a vida simplesmente os abandona. (CAMPBELL, 1990, p.72).

O domínio mítico atrelado à representação simbólica que a ele subjaz situa-se, também, em uma determinada configuração temporal e espacial de modo que se submete a um período histórico determinado, que se diferencia do anterior e terá influência no posterior. O resultado dessa ligação com a cultura apresenta resultados na formulação de lendas, narrativas, tradições, costumes, crenças e formas de expressão. No entanto, deve-se ressaltar que para que se mantenham vivos, os mitos não devem ser recriados sem o resgate do cerne de sua narrativa, isto é, não pode perder a tradição a ele vinculada.

A mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as cerimônias de iniciação, quando você passa da infância para as responsabilidades do adulto, da condição de solteiro para a de casado. Todos esses rituais são ritos mitológicos. Todos têm a ver com o novo papel que você passa a desempenhar, com o processo de atirar fora o que é velho para voltar com o novo, assumindo uma função responsável. (CAMPBELL, 1990, p. 25).

O interessante do trecho selecionado acima é que este aponta para o fato de a mitologia poder relacionar-se aos estágios da vida, ou seja, o ciclo vital recorre a ela com a intenção de demarcar as fases que são vivenciadas e suas características elementares. Por

exemplo, as cerimônias de iniciação e passagem conhecidas e apreciadas pela humanidade ao longo dos séculos, como a passagem do infante para o adulto, ou o casamento, representam ritos mitológicos por conta da interconexão que estabelecem entre o real e a representação de ideias e conceitos por trás desse cenário. Isto é, apresenta a interface entre o mundo de fato e o imaginário que prevalece na mente das pessoas quando da passagem por tais cerimônias. No caso há uma mudança na condição de ser, pensar e agir total do indivíduo que se soma a uma modificação na esfera social, pois este passa então a ser visto e tratado de outra forma. Esse intercâmbio entre o domínio do mito e o campo social configura um novo *status* ao sujeito e este, por sua vez, sinaliza um novo significado para aquele sujeito durante a travessia que foi é está sendo vivenciada. As influências da mitologia são visíveis no todo complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos, bem como aptidões adquiridos durante a passagem do indivíduo por uma comunidade. E o aspecto social do mito é comprovado justamente pelo fato de “todos”, isto é, a comunidade ter uma participação no momento em que um indivíduo passa a desempenhar um novo papel.

Os motivos básicos dos mitos são os mesmos e têm sido sempre os mesmos. A chave para encontrar a sua própria mitologia é saber a que sociedade você se filia. Toda a mitologia cresceu numa certa sociedade, num campo delimitado. Então, quando as mitologias se tornam muitas, entram em colisão e em relação, se amalgamam, e assim surge uma outra mitologia, mais complexa. (CAMPBELL, 1990, p. 36).

Ao definir que os motivos dos mitos têm sido sempre os mesmos, Campbell aponta motores comuns para eles e, nesse caso, é possível afirmar que há uma estrutura comum enquanto ponto de partida para este; elementos, ambientes, cenários e ideias que figuram como fonte primária para seu impulso fundador. Por outro lado, esse impulso motivador básico não implica uma mesma continuidade e sequência, pois a partir do momento em que são narrados tendem a sofrer adaptações e acomodações variadas no sentido de dar vazão a outra forma de vê-los, a qual passa, inevitavelmente, pela ótica da sociedade à qual pertence. Para Campbell (1990) toda a gama de produção deste âmbito ascendeu e se desenvolveu dentro de uma realidade delimitada, não estritamente no sentido geográfico (embora este tenha sua influência), mas, sobretudo, em uma conjuntura social e histórica. Assim, a partir do momento em que as mitologias – uma multiplicidade deste gênero – passaram a diferenciar-se com o intuito de explicar e elucidar pontos de contato, de complementação e de exclusão entre as histórias, tem-se a mistura destas, gerando uma nova configuração, a qual, por seu turno, apresenta uma complexidade sobremodo mais elevada ao mesmo tempo em que passa a

dar conta de temas e assuntos que antes eram tratados isoladamente. Isso porque, passa-se a uma visão mais holística dos fenômenos e questões sociais que são abordadas por essa gama de mitos.

Você não pode prever que mito está para surgir, assim como não pode prever o que irá sonhar esta noite. Mitos e sonhos vêm do mesmo lugar. Vem de tomadas de consciência de uma espécie tal que precisam encontrar expressão numa forma simbólica. (CAMPBELL, 1990, p. 46).

Uma nova questão se descortina, sonhos e mitos vêm de um mesmo lugar. Esse ponto de encontro que os une em seu momento de assentamento, instalação e mesmo lançamento conforma, também seus pontos de contatos, uma vez que os sonhos e os mitos parecem influenciar o modo como os indivíduos sentem-se e vêem os ciclos vitais. Essa tomada de consciência por eles (mitos e sonhos) possibilitada resulta, pois, do inesperado que elaboram em consonância com questões antevistas que são resgatadas de forma peculiar. Em outras palavras, é justamente por retomarem e atualizarem temas que fazem parte do imaginário coletivo de forma individual (no caso do sonho), ao promoverem uma espécie de sentimento que se aproxima do acordar; é como se um sujeito soubesse que traz em si variados conceitos e conhecimentos e, de repente, em determinado momento lhe fosse concedido o acesso a estes conteúdos até então adormecidos e, a partir deste despertar compõe outras formas e imagens com as quais passa a se identificar.

De acordo com Campbell (1990, p. 49) “Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais sombrio surge a luz”. Em paralelo com a tomada de consciência proveniente dos mitos e seus desdobramentos, há também o manifestar de um resgate, uma redenção das crises e dificuldades enfrentadas pela humanidade, no sentido de revelação sobre fatos antes obscuros que passam a integrar de forma consciente a vida imediata daquele que acordou para seu conteúdo e representação. Essa voz de salvação que aparece ao final do abismo diz respeito ao instinto de proteção e preservação que, anteriormente, estava alocado em outra região e foi a partir do contato com o tema e assunto por meio do mito que se deu a mudança de perspectiva. Essa transformação está ligada à dualidade – trevas e luz. As trevas, geralmente, são percebidas e associadas à escuridão, ao negrume, à ignorância e mesmo à névoa que se forma na consciência humana, de forma que o abismo citado faz referência ao profundo mistério que existe em cada sujeito no que concerne às certezas sobre a passagem por essa vida. Por outro lado, a luz vincula-se ao iluminar, à compreensão, ao esclarecimento, trazendo

clareza à escuridão da vida. Desse modo, a dualidade – trevas e luz – não se excluem mutuamente, antes se complementam como passagens necessárias à experiência de estar vivo, na qual o mito é uma das formas de se experimentar a abrangência e a compreensão destes dois lados de uma mesma moeda.

“Toda mitologia tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. Une o campo da natureza à minha natureza. É uma força harmonizadora”. (CAMPBELL, 1990, p. 66). Ao afirmar que a mitologia é percorrida pela sabedoria da vida, Campbell não se refere apenas à prudência dela advinda, mas, especialmente, a um conjunto de notáveis atributos que podem caracterizar a aventura da existência, a saber: o ardil, o medo, a coragem, a astúcia, o conhecimento, a erudição, a esperteza, a malícia, a sagacidade e a sapiência. E tais predicados trazem em si uma íntima e profunda relação com uma cultura específica, isto é, todo este conjunto de competências e conhecimento é cultivado dentro de uma conjuntura que estimula e fomenta o crescimento de determinadas capacidades e poda outras, sendo que estas que são aparadas, muitas vezes, referem-se àquelas que devem ser podadas para no futuro dar frutos. Essa sabedoria pertinente à mitologia é responsável por inserir o indivíduo na sociedade em que este se inscreve, porém, tal inserção ocorre de forma “natural”, natural no sentido de não ser necessariamente sentida por este sujeito, como se uma disposição conduzisse o curso das coisas e do universo de que participa enquanto este compartilha com o outro tudo isso. Nessa perspectiva, a natureza pertence à sua acepção mais ampla, a qual equivale ao mundo natural e ao universo físico, incluindo, também o ser humano. Por isso, a união do campo da natureza à natureza do ser humano traduzem os pontos de proximidade entre ambos, pois assim como a natureza passa por ciclos, tempestades, névoas; às vezes, inclusive, parece que está prestes a morrer, mas então ressurge o sol atrás das nuvens e começa tudo outra vez, ou quando a própria morte é forma de renovação e de criação; os seres humanos, por sua vez, também vivenciam essas fases, pois existe uma natureza humana na qual é inevitável a passagem por tempestades (angústias, medos, inseguranças) e névoas (confusão, abatimento, depressão). Nesse contexto, a morte e a vida caminham juntas, não de forma negativa, mas sim para expressar e vivenciar toda a trajetória humana. Assim como a natureza física é tempestuosa, e por conta desse caráter inesperado opera modificações em um curto espaço de tempo, não podemos definir padrões para a conduta ou análise da natureza humana,, embora seja possível partir da observação do contexto que a influencia e acompanha.

Aquilo que está além do próprio conceito de realidade, que transcende todo pensamento. O mito coloca você lá, o tempo todo, fornece um canal de comunicação com o mistério que você é. Shakespeare disse que a arte é um espelho voltado para a natureza, e é isso mesmo. Natureza é a sua própria natureza, e todas essas maravilhosas imagens poéticas da mitologia se referem a algo dentro de você. Quando sua mente se deixa simplesmente aprisionar pela imagem ali fora, impedindo que se dê a referência a você mesmo, nesse caso você terá lido mal a imagem. O mundo interior é o mundo das suas exigências, das suas energias, da sua estrutura, das suas possibilidades, que vão ao encontro do mundo exterior. E o mundo exterior é o campo da sua encarnação. É aí que você está. É preciso manter os dois, interior e exterior, em movimento. Como disse Novalis, “o pouso da alma é aquele lugar onde o mundo interior e o exterior se encontram”. (CAMPBELL, 1990, p. 68-69).

O tópico que se destaca nesse trecho é a ultrapassagem propiciada pelo mito no sentido de que este não se limita à verdade imposta pelo mundo concreto, mas recria a realidade para que esta possa se tornar mais suportável. Este “lá”, ao qual se refere o autor é um espaço além do pensamento e do mundo material, o qual permite ao sujeito que ele esteja lá, acolá, aqui e além; desse modo, não há um espaço específico para que o mistério trazido e concedido pelo mito seja alocado e depositado nele. A palavra natureza é utilizada aqui em sua definição mais extensa no que concerne ao ser humano, pois reflete a essência individual de quem se permite visualizar em seus meandros e em suas nuances elementos e figuras presentes nos mitos. Estes também refletem em suas imagens a condição, o cerne e a variedade do que é o ser humano. A figura mítica possibilita o encontro entre o mundo interior e o universo exterior na medida em que o indivíduo confronta seus valores, costumes e modos de ser e enxergar a vida com tudo o que é posto e imposto na sociedade e na comunidade nas quais está associado. O maior desafio imposto por esse panorama é saber perceber com o quê o sujeito se identifica e onde não se reconhece a si mesmo. Campbell assinala que é preciso lidar com ambos os universos, tanto o externo quanto o interno. O resultado desse manejo, geralmente, é influenciado pela relação com as histórias e narrações que são passadas de geração em geração e compõe o quadro de referências de todo e qualquer ser humano inserido em uma comunidade. Assim, o movimento de encontro e reencontro entre interior e exterior é fortemente marcado pelo contato com os modelos e exemplos cedidos pelo mundo social, bem como pelas histórias e imagens que se reproduzem com base no legado deixado por ancestrais e antepassados.

O mito se destina à instrução espiritual. Há um dito sábio, na Índia, a respeito dessas duas ordens de mitos, a ideia popular e a ideia fundamental. O aspecto popular é chamado *desi*, que significa “provinciano”, tendo que ver com a sociedade. Isso é para os jovens. E por esse meio que os jovens são admitidos no interior da sociedade e ensinados a sair e matar monstros. “Pois bem, aqui está um traje de guerreiro, temos um trabalho para você.” Mas também existe a ideia fundamental. A palavra

sânscrita para isso é *marga*, e significa “caminho”. É a trilha de volta a você mesmo. O mito provém da imaginação e leva de volta a ela. A sociedade ensina o que são os mitos, e em seguida o libera para que em suas meditações você possa seguir o caminho certo. (CAMPBELL, 1990, p. 71).

No centro do mito encontra-se o espiritual na sua função de instrução, não no sentido didático de educação sugerido pelo verbo em um primeiro momento, mas, sobretudo, sob a perspectiva de anúncio, comunicação e participação na história da comunidade e na construção da vida individual a partir de tal convívio. O espiritual é, também, responsável por fundamentar a moral, o intelectual e o mental, uma vez que esses atributos fazem parte de um campo imaterial, os quais não podem ser apreendidos de forma concreta, muito embora influencie de forma decisiva o mundo real. O fluxo do domínio espiritual tem seu início no que Campbell (1990) definiu como ideia popular, a qual está inexoravelmente associada à vida social. Pois é ela quem oferece a mola propulsora para a alocação do indivíduo no meio do qual faz parte, fornecendo as primeiras formas de conduta além de cultivar maneiras de ser e pensar, relacionada ao conceito de provinciano e aos jovens por seus pensamentos ainda não limitados e estreitos. Desse modo, como o próprio Campbell (1990) assinalou, é através desse domínio que os jovens são aceitos e instruídos para a vida, a partir e com base na sociedade para então poder ir além dela, atravessar e adentrar outros campos. Nesse contexto, a ideia fundamental, corresponde a um refletir sobre si mesmo em meio ao caminho, perceber o que está a sua frente, notar o seu próprio reflexo e encontrar o caminho de retorno si mesmo a fim de continuar sua trajetória. O mito congrega estas duas ideias por intermédio de sua função capacidade simbólica e tais ideias acabam realizando um movimento duplo de retroalimentação que é influenciado pelos conceitos e apreciações advindos do mito em contato com a espiritualidade do indivíduo que se inscreve em uma dada conjuntura social.

Portanto, o mito, apesar de ser um conceito não definido de modo preciso e unânime, constitui uma realidade fundamental, uma vez que ele não só representa uma explicação sobre as origens do homem, mas, também, concebe o mundo social e individual. Isso se realiza por intermédio de símbolos, narrativas e histórias ricas em significados, os quais traduzem, de modo geral, a forma pelo qual um povo ou civilização entende a existência.

4 O SÍMBOLO

*Símbolos. Tudo símbolos...
Se calhar, tudo é símbolos...
Serás tu um símbolo também?*

(PESSOA, Fernando, 1991)

Os estudiosos franceses Chevalier e Gheerbrant (1989) chamam a atenção para a etimologia da palavra símbolo e a ocasião histórica de sua origem, constatando que o símbolo era, originalmente, um objeto como um osso, por exemplo. E tal elemento era dividido para que a um viajante fosse entregue uma parte a fim de que aquele artefato pudesse ser reconhecido através do tempo e das distâncias. O reconhecimento se dava pela justaposição exata das partes. A definição de símbolo, no entanto, é muito mais abrangente do que supunham os edificadores deste étimo, tendo em vista que seu alcance não se limita a uma simples passagem de uma peça ou objeto; além de objetos, refere-se às imagens e significados que se estabelecem ao longo da história da humanidade a partir de elementos que passam por um investimento ou compõem cenários e vão se perpetuando nas gerações posteriores por meio de narrativas e relatos. ,

Em sua origem grega, o símbolo implicava a união de duas realidades divergentes; partes separadas de um mesmo elemento. Os portadores de cada uma dessas metades, mesmo que não se conhecessem anteriormente, passavam a se considerar, simbolicamente, após o cotejo entre elas, como parte de um todo. Isso ocorria porque a aproximação entre a parte simbolizante (a metade conhecida e da qual se dispunha) com a parte simbolizada (a metade que se encontrava distante ou desconhecida) produzia um horizonte de sentido, incapaz de ser alcançado com as partes isoladas. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989)

Na antiguidade acreditava-se que, além de artefatos e objetos manipulados pelos seres humanos, os elementos da natureza também comporiam o espectro dos símbolos e das imagens com múltiplos significados, dependendo do contexto. O tempo passou, e esta crença perpetuou-se e continuou a aparecer em diversas formas de expressão humana.

The symbolist meaning of a phenomenon helps to explain these 'intimate reasons', since it links the instrumental with the spiritual, the human with the cosmic, the casual with the causal, disorder with order, and since it justifies a word like universe which, without these wider implications, would be meaningless, a dismembered and chaotic pluralism; and finally, because it always points to the transcendental. (CIRLOT, 1993, p. 13).

Pelo seu domínio e relevância, o símbolo tem a capacidade de assimilar novas e variadas acepções, além de conduzir a análise e explicação de fenômenos presentes na vida natural e social. Como Cirlot (1993) apontou acima, o significado conferido pelo símbolo a um fenômeno ajuda a explicar as “razões íntimas” pelas quais uma lenda se mantém viva e é perpetuada apesar da passagem dos séculos, sobretudo, porque consegue estabelecer uma relação entre o nível instrumental e o espiritual, o humano com o cósmico, o casual com o causal, a desordem com a ordem, isto é, a duplicidade que constitui esses enlaces justifica sua presença como faceta importante da natureza humana através dos séculos. Embora tenha implicações transcendentais, isto é, que não podem ser facilmente explicáveis de forma objetiva, dá conta de elucidar fatos e acontecimentos naturais sob seus pontos de contato e interação, não tomando partido de nenhuma das polaridades que configuram um fato, mas assumindo os dois lados de sua expressão.

Traduzindo alguns atributos elencados por Cirlot (1993) em relação ao conceito de símbolo, nota-se que as ideias prévias, o nascimento, o dinamismo e a concepção do simbolismo podem ser visualizados a partir de alguns tópicos. Nada é indiferente, tudo expressa algo e é significativo e nenhuma forma de realidade é independente, ou seja, tudo se relaciona de alguma forma.

A história do símbolo demonstra que qualquer objeto pode adquirir valor simbólico, seja ele parte da dimensão natural do mundo externo (metais, pedras, lua, árvores, frutos, animais, fontes, rios, montes, vales, fogo, etc.) ou componha o domínio do abstrato (ideia, sentimento, ritmo, número, etc.).

The symbol is a vehicle at once universal and particular. Universal since it transcends history; particular, because it relates to a definite period of history. Without going into questions of ‘origin’, we shall show that most writers agree in tracing the beginnings of symbolist thought to prehistoric times – to the latter part of the Paleolithic Age. Our present knowledge of primitive thought and the deductions which can justifiably be drawn concerning the art and the belongings of early man substantiate this hypothesis, but substantiation has been forthcoming particularly from research upon epigraphic engravings. The constellations, animals and plants, stones and the countryside were the tutors of primitive man. It was St. Paul who formulated the basic notion of the immediate consequence of this contact with the visible, when he said: ‘*Per visibilia ad invisibilia*’ (Romans I, 20). The process whereby the beings of these words of action and of spiritual and moral facts may be explored by analogy is one which can also be seen, with the dawning of history, in the transition of the pictograph into the ideograph, as well as the origin of art. (CIRLOT, 1993 p. 26).

Nesse painel, o símbolo é, em certa medida, um meio pelo qual tanto o universal, quanto o particular tem a possibilidade de trafegar. O universal advém da possibilidade de

ultrapassar a história cronológica que vem sendo codificada e reunida no patrimônio da humanidade, pois esta não o limita. Por outro lado, é particular por corresponder a um período e época precisamente situados. Quanto à questão da origem, nota-se que, em grande escala, os autores e estudiosos que se ocupam do tema aquiescem em estabelecer o princípio do pensar simbolista em uma ocasião antecedente à história, nos fins do paleolítico, mesmo que existam vestígios primários muito anteriores. O conhecimento contemporâneo sobre o pensamento primitivo e as inferências que podem ser formadas com legitimidade sobre a arte e os utensílios do homem daquele tempo, explicam e justificam a suposição, e os diversos estudos elaborados com o respaldo de gravações epigráficas a confirmam. Desse modo, as constelações, os animais e as plantas, as pedras e os elementos da paisagem foram os mestres da humanidade primitiva. Na citação acima, uma passagem da Bíblia foi selecionada, nesta o apóstolo Paulo formulou a noção essencial sobre a consequência imediata desse contato com o visível, ao dizer: *Per visibilia ad invisibilia* (Romanos, 1: 20). Esse processo de auxiliar a ordenação dos seres do mundo natural com base em suas qualidades e penetrar por analogia no universo das ações e dos fatos espirituais e morais é o mesmo que depois se observará na história e na origem das artes.

One of the most deplorable errors of symbolist theory, in its 'spontaneous' as well as in its occult and even its dogmatic interpretations, lies in opposing the symbolical to the historical. Arguing from the premise that there are symbols – and, indeed, there are many – which exist only within their own symbolic structure, the false conclusion is then drawn that all or almost all transcendental events which appear to be both historical and symbolic at once – in other words, to be significant once and for all time – may be seen simply as symbolic matter transformed into legend and thence into history. (CIRLOT, 1993, p. 13).

Como apontado acima, um dos pontos centrais da teoria do simbolismo e que, por vezes, é relegada ao segundo plano, é o equívoco de considerar que os símbolos existem neles e por eles mesmos, sem uma necessária ligação com o contexto histórico. De fato, história e símbolo não podem ser separados como se fossem elementos distintos, todo o símbolo incorre a um contexto, período e se está em evolução certamente parte de acontecimentos passados. Mesmo porque, para permanecer, o símbolo deve, em certa medida, ser atravessado pela perspectiva histórica de sua origem, passagem e realocação. Por ser essencial no processo de comunicação e de continuidade da história, o símbolo encontra-se difundido entre a multiplicidade de linhas do saber humano, dentre os quais a história assim como a arte representa um ponto nuclear, pois serve como partida e retorno.

Portanto, o símbolo, de modo geral, representa alguma coisa para um povo, comunidade, sociedade ou indivíduo. Por isso, trata-se de um elemento essencial para a comunicação humana, pode ser instituído a partir do contato com a natureza ou com a vida em sociedade. De qualquer forma, tenta explicar e conceder subsídios a partes da vida, como: objetos, ações ou simplesmente crenças.

5 O SONHO

Ao longo da história da humanidade, a atividade onírica vem representando uma rica fonte de inspiração, bem como orientação ao ser humano. Historicamente, não faltam registros que abordem o sonho e seus desdobramentos enquanto veículos de contato com o transcendente ou espiritual. Por isso, o homem parece reconhecer nos sonhos possibilidades de localização e sentido para a experiência de estar vivo. Do ponto de vista de Jung (1953² apud SHARP 1991, p. 152), o sonho pode se caracterizar enquanto um drama interior, “todo o trabalho onírico é essencialmente subjetivo e o sonho é um teatro no qual o próprio sonhador é a cena, o ator, o ponto, o produtor, o autor, o público e o crítico”. A partir dessa perspectiva, o sonho pode ser definido como uma composição teatral na qual se desenvolve uma ação. Por isso, para Jung, a estrutura dinâmica dos sonhos pode estabelecer um padrão de desenvolvimento análogo à estrutura do drama.

Essa concepção dá origem à interpretação dos sonhos no nível subjetivo, onde as imagens que aí ocorrem são vistas como representações simbólicas de elementos da personalidade do próprio sonhador. A interpretação no nível subjetivo relaciona as imagens a pessoas e situações do mundo exterior. Muitos sonhos têm uma estrutura dramática clássica. Há uma *exposição* (lugar, tempo e personagem) que mostra a situação inicial do sonhador. Na segunda fase há um *desenvolvimento* do enredo (ocorre a ação). A terceira fase traz a culminação ou *clímax* (ocorre um evento decisivo). A fase final é a *lysis*, o resultado ou solução (se é que existe) da ação no sonho. (JUNG 1953 apud SHARP 1991, p. 153).

Primeiramente, há uma *exposição*, na qual há a ação de uma situação que localiza o local onde a ação ocorre, os personagens que dela participam e seus sentimentos. Na sequência há o *desenvolvimento*, momento no qual se altera a situação inicial, gerando certa tensão e encaminhando-se para certa *resolução* ou *lysis*, etapa na qual o conflito manifesto no decorrer do desenvolvimento da ação cede espaço a uma solução.

Ao tratar dos mitos, Campbell também se ocupou dos sonhos, partindo do pressuposto de que o sonho e o mito apresentam pontos de ligação.

MOYERS: Você fala da mitologia existindo aqui e agora, em estado de sonho. O que é o estado de sonho?

CAMPBELL: É o estado em que você ingressa quando vai dormir e tem um sonho que fala das relações entre as condições permanentes, no interior da sua própria psique, e as condições particulares da sua vida, no momento. [...] O sonho é uma

² The Collected Works of C. G. Jung, 20 vols. Bollingen Series XX, traduzido por R. F. C. Hull, organizado por H. Read, M. Fordham, G. Adler e Wm. McGuire, Princeton University Press, Princeton, 1953.

fonte inexaurível de informação espiritual sobre você mesmo. (CAMPBELL, 1990, p. 51).

Ao retomar uma fala de Campbell, a qual declara que a mitologia existe “aqui e agora”, Moyers está relacionando-a ao presente contexto, isto é, ao atual, recente, corrente e existente no sentido de sua presença não estar limitada ao passado, o qual corresponderia ao “lá e então”, pois corresponde a acontecimentos já ocorridos, por isso situado no tempo e no espaço. Dessa perspectiva não está somente lá, mas aqui também. O alcance desses dois momentos atingido pelo mito estabelece analogia com o estado do sonho na medida em que o sonho trabalha com questões próprias do sujeito, imagens, pensamentos e ações tanto atuais, quanto antigas, tocando o que é estável, além de retomar aspectos do recôndito do ser. O presente é grande escala influenciado pelo passado, pois se constrói a partir das vivências e experiências vividas que estão em constante transformação.

MOYERS: Em que um mito é diferente de um sonho?

CAMPBELL: Ah, é que o sonho é uma experiência pessoal daquele profundo, escuro fundamento que dá suporte às nossas vidas conscientes, e o mito é o sonho da sociedade. O mito é o sonho público, e o sonho é o mito privado. Se o seu mito privado, seu sonho, coincide com o da sociedade, você está em bom acordo com seu grupo. Se não, a aventura o aguarda na densa floresta à sua frente. (CAMPBELL, 1990, p. 52)

De modo geral, as ideias do autor apontam para o fato de o mito ser o sonho coletivo, ao passo que o sonho configura um mito pessoal. Nesse contexto, o sonho representa o diálogo entre o coletivo e o individual que expressa o material proveniente do inconsciente, por isso privativo ao sujeito que o teve. Assim como o mito, o sonho também transpõe o espaço geográfico, épocas, culturas e religiões, todavia, o conteúdo que figura nos sonhos dos seres humanos nasce do conteúdo básico do mito. Em outras palavras, o conteúdo da história mundial, bem como a cultura local são ativados durante o sonho sob uma perspectiva individual. Embora possam se combinar, sonho e mito são diferentes. Levando em consideração a orientação junguiana de Campbell, para o autor mitos e sonhos embora diferentes, tem um ponto de ligação muito importante, pois o sonho enquanto expressão do inconsciente tem no e a partir do mito a ativação desta força do psiquismo com base em suas histórias e nas variações culturais que se apresentam através do mito. A ativação dessa força é necessária e quando não há a expressão através do mito, a válvula de escape de tal pressão acontece nos sonhos, por isso esses dois conceitos são tratados com certa proximidade por Campbell. Nesse contexto, ao se combinar com a sociedade o sonhador estabelece sintonia com o grupo maior, o qual passa então a ser muito mais do que um espaço com normas de

conduta. Por outro lado, se não há uma identificação ou transcorre-se uma trajetória na qual não há acordo com a sociedade da qual participa, o sujeito está em via de viver uma aventura, que o aguarda na “densa floresta” (conteúdos do inconsciente com os quais irá se deparar), e essa aventura precisa ser vivida.

Portanto, o mito e o sonho enquanto expressões do psiquismo, partindo de uma perspectiva junguiana adotada por Campbell, atualizam e retomam aspectos concernentes à cultura e a sociedade por meio de histórias em ligação com o mundo real, localizado espacial e geograficamente e com o universo simbólico. De tal modo, o mito corresponde à possibilidade de se sonhar acordado, com os olhos abertos.

6 UMA ANÁLISE MITOLÓGICA E SIMBÓLICA DE *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*

A leitura de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, permite ao seu leitor visualizar um painel dos diversos elementos míticos e simbólicos que a compõe, seja por meio de personagens ou através de temas e mesmo de cenários. Tendo apresentado anteriormente a relevância de se resgatar o mito e o símbolo, neste capítulo será analisado o modo como esses são trabalhados enquanto elementos da narrativa, não se esquecendo do sonho que surge nesse contexto. Por isso, esta seção visa compreender o universo mitológico e simbólico por intermédio de conhecimentos históricos e teóricos que versam sobre a pluralidade deste domínio do conhecimento há tantos séculos presente na história da humanidade.

Para uma melhor compreensão dos tópicos a serem tratados a seguir, será ofertado o resumo da história de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare.

6.1 *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*

A história se inicia com o Duque Theseus, que está cuidando dos preparativos referentes a seu casamento com Hippolyta, rainha das amazonas. Quatro dias antes do casamento, Egeus, um nobre ateniense, dirige-se à corte de Theseus com sua filha, Hermia e dois jovens atenienses, Lysander e Demetrius. Hermia ama Lysander, mas Egeu deseja que Hermia case-se com Demetrius (que ao início da peça acredita amar Hermia, embora já tivesse tido uma relação séria com Helena). Egeus exige que a penalidade da lei seja aplicada sobre Hermia se ela não seguir a ordem de seu pai. Theseus concede o período até a chegada de seu enlace para que Hermia decida pela escolha de seu pai ou esteja preparada para sofrer as consequências de sua decisão, as quais variam entre ser enviada a um convento ou condenada a morte.

Diante dessa situação, Hermia e Lysander decidem fugir para a floresta e se casar em outro lugar, longe de Atenas; antes de ir, porém, tornam seus planos conhecidos de Helena, que conta tudo a Demetrius. Com propósitos distintos, os quatro jovens atenienses seguem rumo a floresta. Hermia e Lysander querem selar seu amor; Demetrius está atrás de Hermia e Helena se submete a tudo para estar perto de Demetrius.

Nesse cenário, os quatro irão se encontrar em uma floresta povoada por sátiros, ninfas, fadas e outros seres encantados. O Rei das Fadas, Oberon está em pé de guerra com a rainha e sua esposa, Titânia, pois deseja um jovem indiano que está ao dispor dela. Titânia retornou recentemente da Índia para abençoar o casamento de Theseus e Hippolyta. Frustrado e desgostoso com a situação, Oberon decide descontar bagunçando o curso da natureza. Arma com Puck um plano ardiloso envolvendo uma poção mágica, que fará com que qualquer pessoa se apaixone pelo primeiro ser vivo que vir pela frente.

Neste interim, um grupo de atores amadores ensaia uma peça para o casamento do duque: o hilário Nick Bottom, Peter Quince, Francis Flute, Tom Snout, entre outros. Oberon transforma Bottom em um homem com orelhas de burro e ordena a Puck que use a poção em Titania para ridicularizá-la. A rainha se apaixona pelo asno, assim como as confusões armadas por Puck levam os casais na floresta a caírem de amores pelos pares errados.

Quebrado o encanto das poções, Bottom vira gente novamente, Oberon e Titânia fazem as pazes, e os casais vivem felizes no mundo real, isto é, após as confusões de uma noite na qual distinguir o que foi real e o que foi imaginário é impossível no curso da vida dos quatro jovens atenienses é drasticamente modificada. Demetrius percebe que, na realidade gosta de Helena, Hermia e Lysander, finalmente, ficam juntos, pois Egeus não mais se opõe a união, uma vez que Demetrius também não quer mais se casar com Hermia, ou seja, há uma aceitação que possibilita a vivência plena do amor, pois, ao final, não há mais problemas, ao menos desta ordem. E, em meio a um sentimento de confusão, como o que acomete qualquer pessoa que tenha tido um sonho estranho, assim termina a obra, com o alvoroço do casamento de Theseus e Hippolyta, a apresentação da peça “Píramo e Tisbe”, pelos atores artesãos e, finalmente, o encontro entre os dois casais, que ainda se sentem um pouco perdidos com tudo o que ocorreu.

6.2 O PODER DO MITO, A REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA E O SONHO EM *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*

Partindo do pressuposto de que uma das fontes na qual Shakespeare bebeu para elaborar a trama foi a cultura greco-romana, será analisada a importância do estudo do mito, para o entendimento do pensamento e da condição humana, atentando-se para a forma como são apresentadas as figuras mitológicas e, sobretudo, como são construídas as relações entre essas histórias na narrativa em pauta.

Quando pensamos em mitologia, normalmente pensamos ou na mitologia grega ou na mitologia bíblica. Há uma espécie de humanização do material mítico em ambas essas culturas. Elas dão uma ênfase especial ao humano e, principalmente nos mitos gregos, à humanidade e glória do esplendor da juventude. (CAMPBELL, 1990, p. 84)

Como Campbell apontou acima, ao pensar em mitologia, uma primeira ocorrência é sua procedência atrelada à Grécia ou à cultura bíblica. Ambas apresentam um conjunto de histórias e lendas que representam por meio de ações humanas e divinas aquilo que é a busca do ser humano, em meio a sua incompletude, por isso tem uma função humanizadora por excelência. Ao compor a narrativa de *Sonho de uma noite de verão* Shakespeare captura temas como o amor a partir de personagens que se caracterizam por estarem vivenciando o fulgor da juventude em meio a suas crises e escolhas, nesse sentido resgata o viço e a fama peculiares à cultura grega.

Nesse enfoque, a obra apresenta determinadas figuras da mitologia grega, combinando-as a outros personagens, os quais advêm tanto da realidade social, caso dos artesãos que se propõem a ensaiar uma peça para o casamento de Theseus, quanto do domínio da fantasia, composto essencialmente pelo mundo das fadas encontrado na floresta. Dentre as figuras resgatadas da mitologia encontram-se: Theseus, Hippolyta, Egeus, Hermia, Helena, Lysander e Demetrius, os quais sofrem modificações e adaptações de seu enredo original.

The story of Theseus is one of the most famous tales of Greek mythology. Indeed, Theseus is one of the best examples of a Greek hero. Not only does he use cunning and strength to kill the Minotaur, but he also works to reunite his family and his kingdom. He goes on to become a monarch who serves his people well. This myth also illuminates the perception that Athens was, in its day, the most respected and just land. The government of justice that Theseus oversaw became an idealized model for Greek and Roman culture throughout history. (HAMILTON, 2008, p. 63).

Theseus, o duque de Atenas, é o personagem que dá abertura a peça ao anunciar a aproximação de seu enlace com Hippolyta. De acordo com Hamilton (2008) na história original, seu mito narra a vida de um lendário herói, filho de Egeus, rei de Atenas, responsável pela derrota do minotauro, monstro que habitava um labirinto. Nesta história, ao retornar a sua pátria, após derrotar o minotauro, Theseus assume o governo desta e consolida uma política responsável, unindo força com outros povos, promulgando leis, sendo considerado, de fato, um modelo de governo no histórico da Grécia antiga e sua lembrança permanece até a atualidade. Pela existência e importância dessa figura na mitologia grega, percebe-se que na peça a imagem e identidade construídas para Theseus determinaram a

maneira pela qual ele exerce seu papel, tanto público quanto privado na sociedade ateniense; pois representa o poder e a ordem através de seu posicionamento frente a situações que precisam ser resolvidas, além de estar relacionado à glória do mundo da batalha.

Theseus, o personagem shakespeariano também recorre à natureza para definir suas ações, de modo que há uma mescla entre social e natural dentro do campo mitológico. A partir dessa perspectiva, o Theseus do mito e o Theseus da peça constroem um personagem em interface com a lei, a natureza e a cultura para levar a cabo seus desígnios, justificando suas ações no sentido de ordenar a sociedade que governa. Dito de outra forma, os elementos da natureza e a vida social estão unidos e são apresentados através de sua figura.

THESEUS: Depressa, bela Hipólita, aproxima-se a hora de nossas núpcias. Quatro dias felizes nos trarão uma outra lua. Mas, para mim, como esta lua velha se extingue lentamente! Ela retarda meus anelos, tal como o faz madrasta ou viúva que retém os bens do herdeiro. (SHAKESPEARE, 1991, p. 12).³

Nessa primeira fala, Theseus anuncia suas núpcias que se realizarão com duração de quatro dias, nos quais a nova Lua marcará a mudança que se operará em sua vida social e sentimental, pois estará contraindo núpcias com Hippolyta e como consequência ocupará outro espaço social e emocional em sua vida. Na fala acima, Theseus aponta para a demora da passagem de fase, tal sentimento pode ser resultado do anseio pela mudança e conquista de um novo patamar de vida. Por que Theseus recorre à imagem da Lua neste contexto? Quais os significados implicados neste símbolo?

É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. [...] Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento. (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. 1989, p. 561).

Do trecho acima, interessa, pois, o fato de a Lua atravessar fases diferentes e em virtude desse cruzamento e mudança de sua forma e estado esta pode estabelecer analogia com as transformações que se operam no desenvolvimento humano. Em outros termos, há um paralelo entre o acesso a uma nova fase da Lua e o abandono da Lua antiga, remetendo a uma nova etapa da vida deles, na qual passarão a ser apenas um e não dois como costumavam ser. Shakespeare é de uma época na qual não havia ainda o conceito de indivíduo, mas sim de

³ 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 like to a step-dame, or a dowager, long withering out a young man's revenue. (SHAKESPEARE, 1994, p. 21).

família enquanto sociedade. A partir dessa perspectiva é como se esse casal estivesse se preparando para formar outra sociedade a partir daquela na qual já habitavam. Desse modo, Theseus, ao utilizar a imagem da Lua, retoma seu aspecto natural associando as características naturais deste símbolo à tradição que este sinaliza, de mudança e renovação como parte natural do ciclo humano. Nesse enfoque, a passagem da Lua antiga, para uma nova Lua representa a mudança de *status* social, que ocorrerá em virtude do casamento e, além disso, manifesta à transformação que ocorrerá no casal, cada um se inscreverá em uma nova fase. Em outras palavras, o ciclo Lunar, a passagem de uma Lua antiga a outra nova conforma a renovação e a vivência de uma nova fase no ciclo vital do casal, o qual deixará sua identidade antiga para trás e a partir da sua aliança passará a uma nova perspectiva de vida. Assim, a cerimônia do casamento é a oficialização de algo que ultrapassa o nível social e por isso se liga também ao nível natural, pois é parte integrante da experiência de estar vivo. Desse modo, a passagem da Lua de um estado a outro configura uma novidade no nível social e na natureza humana.

Portanto, a Lua, que tem uma trajetória que a modifica e com isso transforma também o contexto no qual sua luz incide representa na figura de Theseus uma alteração que influi no ambiente externo imediato, pois Atenas será diretamente afetada por tal transformação. Por isso, a passagem da Lua velha para a Lua nova trará a lucidez de um novo momento que será celebrado em seu conjunto, isto é, não ficará delimitada apenas a figura de Theseus e Hippolyta, uma vez que contemplará toda a sociedade e comunidade da qual participam. A Lua enquanto símbolo de transformação e crescimento traduz a celebração de um casamento com o intuito de marcar neste um ritmo no qual há uma abertura para o frescor de uma luz diferente; pois a cada fase seu brilho se apresenta de forma distinta, o que remete a uma nova etapa.

Contudo, a Lua é mencionada em diversas perspectivas na peça, configurando outras significações:

EGEUS: Cheio de dor, venho fazer-te queixa de minha própria filha, Hérnia querida. (*Apontando para Demetrius*) Nobre lorde, tem este homem o meu consentimento para casar com ela. (*Apontando para Lysander*) E este, meu príncipe gracioso, o peito de Hérnia traz enfeitado. Sim, Lisandro, tu mesmo, com tuas rimas! Prendas de amor com ela tu trocaste; sob a sua janela, à luz da lua, cantaste-lhe canções com voz fingida [...] (SHAKESPEARE, 1991, p. 12).⁴

⁴ EGEUS: Full of vexation, come I, with complaint against my child, my daughter Hermia. (*Stand for Demetrius*). My noble lord, this man hath my consent to marry her. (Stand for Lysander). And my gracious Duke, this man hath bewitch'd the bosom of my child: Thou, thou Lysander, thou hast given her rhymes, and interchag'd love-tokens with my child: thou hast by moonlight at her window sung [...].(SHAKESPEARE, 1994, p. 21-22).

No trecho acima, Egeus está a expor sua petição, cheio de vergonha porque sua filha não lhe dá ouvidos no sentido de obedecer a seu pedido e casar-se com Demetrius ao invés de Lysander, acusando este último de enfeitiçar o peito de Hermia com suas rimas, canções e palavras, sendo estas entoadas e realizadas a luz do luar. Nesse contexto, a Lua é exposta com relação à luz que transmite, com a conotação de encantamento, ou seja, é como se ela fosse um dos elementos responsáveis pelo deslumbramento e deleite de Hermia por Lysander. Desse modo, aqui a Lua é apontada por Egeus como parte do jogo de sedução que foi “arquitetado” por Lysander em relação à Hermia, como se ele tivesse esperado o momento no qual a luz do Luar pudesse auxiliá-lo em seu intento.

“Another significant aspect of the moon concerns its close association with the night (maternal, enveloping, unconscious and ambivalent because it is both protective and dangerous) and the pale quality of its light only half-illuminating objects”. (CIRLOT, 1993, p. 216). De acordo com Cirlot, a noite é um dos aspectos que está intimamente relacionado à Lua. Considerando o trecho no qual Egeus faz menção à luz do luar e levando em consideração que a Lua também está associada às trevas e à escuridão, pode-se afirmar que há, nesta passagem do livro uma variação não apenas cromática no sentido de luz e trevas, mas também um significado que transmite a ideia de capacidade de sedução a partir da luz que incide em meio as trevas. Desse modo, a luz do luar está associada a uma força parcialmente obscura, na qual a sedução é uma faceta que pode emergir e “enfeitiçar”, pois essa meia luz é um cenário propício para que palavras, rimas, canções outros cortejos alcancem sucesso no ser ao qual estão se dirigindo. Na sequência, a imagem da Lua aparecerá novamente, pela voz de Theseus em referência a Hermia, porém, nesta passagem o sentido atribuído a este símbolo será outro.

THESEUS: Ou morrer morte crua, ou, para sempre, sair da sociedade. Por tudo isso, formosa Hérnia, falai com vossas próprias aspirações, pensai na mocidade, examinai a fundo vosso sangue e vede se é possível suportardes um hábito de freira, para o caso de recusardes a paterna escolha, ficar encarcerada para sempre num convento sombrio, como estéril irmã passar a vida, hinos dolentes cantar à lua infrutuosa e fria. (SHAKESPEARE, 1991, p. 13).⁵

Nessa fala, Theseus conduz Hermia a refletir sobre seus desejos (na verdade, ela deve reprimir seus desejos e adotar o do pai, o qual é apoiado pela sociedade), porém, não a

⁵ THESEUS: Either to die the death of, or to abjure forever the society of men. Therefore fair Hermia question your desires, know of your youth, examine well your blood, whether, if you yield not to your father's choice, you can endure the livery of a nun, for aye to be in shady cloister mew'd, to live a barren sister all your life, chanting faint hymns to the cold fruitless Moon. (SHAKESPEARE, 1994, p. 23).

deixa exatamente livre para escolher, pois a induz a aceitar a vontade imposta por seu pai, sendo as outras opções tornar-se uma freira ou morrer. De acordo com Cirlot (1993) o simbolismo do sangue pode estar associado tanto à paixão e ao desejo que derivam da cor vermelha, quanto ao símbolo do sacrifício, proveniente do derramar do sangue. Ao pedir que ela questione seus desejos e examine bem a fundo o seu sangue, cria-se uma imagem na qual Hermia está dividida entre suas veleidades: ficar com o homem que ela escolheu para si e seu dever, que é satisfazer à ordenança de seu pai, casando-se com o homem por ele escolhido e assim sacrificando a própria felicidade. Hermia tem a alma jovem povoada por desejos e fantasias não realizados, entretanto, se não aceitar a imposição que está sendo feita será enviada a um convento. A imagem deste estabelecimento está diretamente relacionada com a forma pela qual a Lua vai aparecer nessa passagem. Esta é designada como infrutífera e fria, constituindo um paralelo com a representação de possível futuro de Hermia no sentido de determinar a escuridão do claustro e a vida infrutífera que vivera em meio a este ambiente. Do mesmo modo como a Lua será infrutífera e fria, ela, Hermia, terá uma existência estéril, seca e improdutiva (esses adjetivos relacionam-se a vida biológica, no caso não ter filhos, o que além de representar uma tragédia na vida de uma mulher para a época, influenciava sua vida social, pois nessa situação, geralmente, não era vista com bons olhos pela sociedade). A Lua, neste contexto, simboliza escuridão e frieza acomodando-se a figura desta jovem. Em outras palavras, aqui a Lua tem uma simbologia oposta daquela dos mitos primitivos nos quais esta está relacionada à fecundação, a nova fase, a mudança; nesta ocasião a Lua simbolizada é gelada e infecunda, não transmite a noção de renovação, mas sim de estagnação (pode corresponder, inclusive, a uma das fases da lua: a minguante).

PUCK: Ruge o leão a cada passo, uiva o lobo para a lua, ressona o campônio lasso, deslebrado da charrua. Consomem-se na lareira as últimas acendalhas; o pio da ave agoureira fala ao doente em mortalhas. Nesta hora da noite escura as pobres almas andejas se esgueiram da sepultura rumando para as igrejas. Nós, os elfos, que a parilha de Hecate sempre seguimos, e da luz do sol, vermelha, como num sonho, fugimos, de guarda estamos agora. (SHAKESPEARE, 1991, p. 43).⁶

As primeiras imagens que surgem nesse trecho têm relação com a vida natural: o leão ruge, o lobo uiva para a Lua e o camponês cansado respira profundamente durante seu

⁶ PUCK: Now the hungry lion roars, and the wolf beholds the Moon: whilst the heavy ploughman snores, all with weary task fordone. Now the wasted brands do glow, whilst the screech-owl, screeching loud, puts the wretch that lies in woe, in remembrance of a shroud. Now it is the time of night, that the graves, all gaping wide, every one lets forth his sprite, in the church-way paths to glide. And we Fairies, that to run, by the triple Hecate's team, from the presence of the Sun, following darkness like a dream, now are frolic; not mouse. (SHAKESPEARE, 1994, p. 89).

sono, esquecendo-se da charrua, isto é, não conduzindo seus pensamentos aos seus instrumentos de trabalho. Por estar alocado já ao final da peça, acaba evidenciando o despertar dos personagens e o findar da noite pela qual passaram. Bulfinch (2006) aponta Hecáte como uma deusa grega que está diretamente relacionada à noite e a Lua nova. Dessa perspectiva, Puck pertence à parêntese de Hecate, isto é, identifica-se com esta figura e como bom elfo que é, esquiva-se da luz do sol, uma vez que sua existência ganha sentido apenas dentro da noite escura. Nesse contexto, como em um sonho no qual não se pode ter certeza sobre qualquer coisa, pois temas e aparições ficam confusos e embaralhados, os seres que vivem nesse cenário noturno têm na Lua a coincidência com o seu universo interno e de realização externa; pois o mundo escuro ou parcialmente iluminado que ela condiciona é o ambiente no qual conseguem ser, existir e permanecer. Assim como o lobo uiva para a Lua de modo espontâneo e natural, pois faz parte de sua essência, Puck e os outros elfos e seres fantásticos da floresta só conseguem ser o que são à luz da lua; quando esta se esvai é hora deles se retirarem em busca de seu lugar, pois a luz do sol não promove um ambiente escuro no qual o inimaginável pode vir à tona. Pelo contrário, a luz do sol torna tudo consciente e visível, logo esses seres devem “ficar de guarda” em sua presença, isto é, observar atentamente tudo e todos ao redor.

The influence and presence of the moon are felt throughout, largely through the imagery, from the opening lines when the noble lovers impatiently measure the days to their wedding by the waning of the old moon and the coming of the new, like to a silver bow new-bent in heaven, to the end, when Puck tells us the ‘wolf beholds the moon’, and that is therefore the time of night for the fairies’ frolic. (SPURGEON, 1979, p. 259).

A Lua desempenha um papel significativo no pensamento simbólico. De modo geral, durante toda a peça sua imagem está presente, influenciando os acontecimentos e iluminando os amantes que sob a sua luz entram e saem de diversas situações. A Lua e sua luz estão em todos os cenários da peça simbolizando crescimento, transformação, novidade; contudo, também pode representar o lado escuro, infrutífero e obscuro das realizações humanas, como foi observado anteriormente. Como destacado acima, a peça inicia-se com o anúncio do casamento que ocorrerá na passagem de uma Lua para outra e, ao final, no trecho no qual Puck faz alusão à Lua; tem-se a passagem para seu novo estado; configurando o fechamento de um ciclo e início de outro. Não só em referência ao casamento que se realizará, mas também há a abertura para novas configurações e possibilidades; pois, afinal, após a passagem pela floresta durante a noite e a partir da vivência de episódios intensos e penosos, Hermia

poderá ficar com Lysander, que agora está seguro em relação a sua escolha e Demetrius e Helena finalmente encontram-se um com o outro. Portanto, a Lua assinala no princípio a mudança que se operará em um casal, permanece como parte do cenário onde o obscuro e o confuso emergem; e retorna ao final para sinalizar que a existência só adquire significado para os habitantes da floresta sob a ausência de claridade que pode possibilitar e a luz que transmite.

Dentro do campo das personagens nota-se que Theseus se casará com Hippolyta, outra figura da mitologia grega. Hamilton (2008) destaca que na cultura grega Hippolyta é definida como a rainha das amazonas, o que implica a ligação dela com a vida social no sentido de figura pública desde sua história original.

As Amazonas são guerreiras que se governam a si próprias, unem-se somente a estrangeiros e criam só as filhas, cegando ou mutilando os filhos; [...] Na mitologia grega, simbolizam as mulheres matadoras de homens: desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo. (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. 1989, p. 42)

Do exposto acima se compreende que em sua origem mitológica, Hippolyta, rainha das amazonas, é descrita com base em uma atitude de independência em relação à figura masculina. Bulfinch (2006) apresenta algumas versões do mito de Hippolyta, dentre essas variantes, destacam-se aquela na qual ela foi sequestrada por Theseus, na qual a consequência é o início de uma guerra travada contra Atenas e outra na qual Theseus casa-se com Hippolyta e a abandona por outra, após isso esta reúne suas amazonas e invade a cerimônia de casamento de Theseus com outra mulher com a intenção de matar a todos, seu plano falha e é ela quem acaba morta. A hostilidade e a força apresentadas na figura de Hippolyta, inserida na cultura grega, a afasta daquela que aparece em *Sonho de uma noite de verão*, pois esta não demonstra rivalidade com a figura masculina em momento algum, pelo contrário, apresenta contentamento em relação às situações que se passam e ao casamento que irá se realizar, sendo guiada em grande parte por Theseus. Inclusive, Hippolyta não deseja tomar o lugar de Theseus, mas unir-se a ele. Na retomada deste mito não há o atributo da competitividade, pelo contrário há um completar-se um ao outro. Todavia, algo que une Theseus e Hippolyta em seus mitos originais é a relação com a guerra, isto é, a característica de lutar e batalhar por algo está presente em ambos e ao tornarem-se um casal juntam forças em uma mesma direção, no sentido de governar Atenas.

Como o mito está relacionado à vida social e à natureza, Theseus, ao anunciar suas núpcias, não apenas faz alusão a símbolos da natureza, mas também inclui em sua trajetória o aspecto social desse fenômeno.

THESEUS: Vai, Philostrate, concita os atenienses para a festa, desperta o alegre e buliçoso espírito da alegria, despacha para os ritos fúnebres a tristeza, que essa pálida hóspede não vai bem em nossas pompas. (*Sai Philostrate.*) De espada em mão te fiz a corte, Hipólita; o coração te conquistei à custa de violência; mas quero desposar-te com música de tom mais auspicioso, com pompas, com triunfos, com festejos. (SHAKESPEARE, 1991, p. 11).⁷

Inicialmente, nota-se que Theseus ordena que Philostrate convide o povo para a cerimônia a se realizar, de modo a despertar os atenienses para o acontecimento, já que este modificará as relações dos cidadãos, os quais passarão a ter uma duquesa. De acordo com Campbell (1990) a mitologia tem muito a ver com os estágios da vida, as modificações que se operam em seu percurso e todos aqueles que estão próximos a esta mudança tem a ver com isso, pois esta mesma modificação exige testemunhas para que possa ser considerada efetiva. Nesse contexto, convocar os cidadãos atenienses configura uma parte do processo de mudança, uma vez que esta só ocorrerá sob o olhar atento da sociedade. Ainda nesse panorama, Theseus utiliza a imagem de funeral atrelado à melancolia *versus* espírito de alegria para ilustrar o seu sentimento em relação ao acontecimento que se aproxima. A imagem de funeral retoma um rito de passagem, no caso, indica que alguém deixou de existir na realidade física, logo não é uma celebração como o casamento, que marca o início de um novo ciclo, mas corresponde ao encerramento de todas as fases vivenciadas por alguém. Theseus espera que a melancolia e toda a sorte de sentimentos trágicos sejam expelidos, de modo a não permanecer nenhum resquício para o evento. Ao afirmar que a pálida hospede não vai bem para a ocasião ele relaciona alvura à morte com a finalidade de criar uma imagem da qual deseja distância para a ocasião. É interessante notar as polaridades elaboradas no decorrer do trecho e que se relacionam com os sentimentos de Theseus, o duque de Atenas. Ele fez a corte a Hippolyta com espada nas mãos e o coração desta foi conquistado com violência, isto é, não foi algo brando, mas sim agressivo. Por outro lado, quer desposá-la com pompas, com triunfo (afinal, trata-se de uma conquista) e celebrar solenemente tudo isso. Ou seja, a identificação desta figura com a guerra tem implicações na maneira pela qual a

⁷ THESEUS: Go Philostrate, stir up the Athenian youth to merriments, awake the pert and nimble spirit of mirth, turn melancholy forth to funerals: the pale companion is not for our pomp. (Exit Philostrate) Hippolyta, I woo'd thee with my sword, and won thy love, doing thee injuries: but I will wed thee in another key, with pomp, with triumph, and with revealing. (SHAKESPEARE, 1994, p. 21).

conquista amorosa se processa, pois, em certa medida, há uma sobreposição entre o amor e a guerra tanto na história original do mito quanto na peça. Como o símbolo da espada pode ser analisado a partir do fragmento e da situação?

“Em primeiro lugar, a espada é o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio. O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça”. (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. 1989, p. 392). Deste modo, a espada enquanto símbolo militar e representante da virtude tem sua função estendida ao campo dos relacionamentos amorosos, pois para a realização do casamento houve a necessidade de uma conquista anterior. Nesse sentido, a espada enquanto objeto passa a se relacionar com o nível simbólico, uma vez que traduz virtude e bravura, a partir de seu uso. Além disso, os dois adjetivos estão relacionados ao ato de conquistar e ao conquistador em questão. Assim, esta conquista executada por Theseus tem a intenção de construir e não de destruir, uma vez que resultou em uma ligação séria entre duas pessoas que é marcada tanto pelo compromisso quanto pelo rito do casamento.

Diante do que foi visto até o momento observa-se a exploração do tema do amor vinculado ao casamento. Essa ligação se apresenta na dimensão social, mítica, natural e espiritual, sendo perpassada pela paixão, pela violência e a conquista, isto é, tal aliança é resultado de uma variedade de elementos que se ligam.

Ao retomar a figura de Theseus, Shakespeare o aloca no plano do real e social da peça. Isto é, no início e ao final, quando, em momentos nos quais decisões precisam ser tomadas e é imprescindível a orientação de membros da comunidade ateniense quanto a assuntos de ordem social com implicações pessoais e vice versa. Desse modo, o mito de Theseus é utilizado para que se possa fazer uma leitura do mundo social vigente em Atenas e quais as implicações sociais, individuais e políticas desta conjuntura.

De acordo com Campbell (1990, p. 142) “o herói é movido por alguma coisa, ele não vai em frente simplesmente por ir, não é simplesmente um aventureiro”. Isso significa que o herói mitológico também é responsável por mediar e resolver questões de ordem social e pública, além de tornar conhecida sua ação ao povo que serve. Nesse sentido, o Theseus de *Sonho de uma noite de verão* consegue captar o cerne do herói mítico que não se delimita a cumprir e realizar coisas pensando em si, mas no bem da nação que lidera. O espírito de governo é outra faceta do herói mítico que pode ser visualizado nas atuações de Theseus, por meio de ordens e pelo comando que ele exerce sobre seus cidadãos. Por exemplo, a ocasião na qual apresenta a Hermia as suas possibilidades frente ao fato de esta querer casar-se com

Lysander, quando seu pai deseja que se case com Demetrius. Theseus deixa claras as opções, primeiro a de obedecer a seu pai, casando-se com Demetrius, ou seguir as consequências atenienses para a desobediência. Theseus não se deixa levar por uma emoção ou mesmo por seu atual *status* de felicidade, sendo enfático ao afirmar a Hermia a necessidade desta de se submeter aos ditames morais e sociais de sua comunidade; na qual a obediência à ordem paterna suplantava qualquer desejo pessoal, sobretudo, na escolha de um marido. Nesse episódio é possível verificar as ideias de Campbell (1990, p. 86) sobre a sociedade e o mito, uma vez que “a sociedade aí estava, antes de você; continua aí, depois que você se vai, e você é um membro dela. Os mitos que o ligam ao seu grupo social, os mitos tribais, afirmam que você é um órgão de um organismo maior”. Primeiro, para que Hermia continuasse sua trajetória teria de se submeter à ordem social imposta pela sua comunidade, no caso, se necessário deveria refrear seus desejos e aceitar deliberadamente as decisões que já haviam sido tomadas por ela por seu pai, a fim de continuar a ser membro da sociedade à qual pertencia. Nesse sentido, a fuga traçada por Lysander e Hermia é, além do afastamento geográfico, uma saída da sociedade da qual participavam, pois a intenção deles era habitar outro espaço, com outro governo no qual fossem desconhecidos para, finalmente, levarem a bom termo a união enquanto casal.

LYSANDER: [...] Se me amas, fuge da mansão paterna na noite de amanhã. No bosquezinho a uma légua distante da cidade deverás encontrar-me, justamente onde uma vez te vi em companhia de Helena a realizar os sacros ritos de uma manhã de maio. (SHAKESPEARE, 1991, p. 19).⁸

O confronto entre o desejo paterno assegurado pelas leis da sociedade ateniense em relação ao anseio pessoal de Hermia e Lysander os levou a traçar um plano de fuga. Isso porque a situação de amor interdito só poderia ser modificada em outro espaço. Lysander coloca Hermia em confronto com a figura do pai na medida em que espera que esta abandone a habitação de seu pai para com ele viver. Nesse contexto, a fuga da “mansão paterna” constitui uma fuga de casa para se casar. A referência ao mês de maio e a ritos sacros também aponta símbolos característicos do casamento, uma vez que este mês é visto pela cultura ocidental como o mês ideal para se realizar o casamento, uma cerimônia sagrada, uma vez que é o mês no qual o clima está mais agradável e as flores têm o seu auge, logo a noiva (figura central em um casamento) em conjunto com a natureza pode atingir sua plenitude e como uma

⁸ LYSANDER: If thou lov'st me, then steal forth thy father's house to-morrow night: and in the wood, a league without the town where I did meet thee once with Helena, to do observance to a morn of May (SHAKESPEARE, 1994, p. 32).

flor florescer e aparecer em todo o seu esplendor. Desse modo, o “bosquezinho” que aparece em meio aos planos como lugar por onde terão de passar para alcançar outra perspectiva de vida representa o espaço intermediário entre o desejo de unir-se em matrimônio e sua realização propriamente dita, de forma concreta, local de transformação e renovo.

LYSANDER: Confuso, meu bom lorde, é que vos falo, meio a dormir, Ainda, e mal desperto. Não saberei dizer com segurança como vim ter aqui.
Mas se não erro – que é meu desejo ser veraz em tudo...
Sim, é isso mesmo; agora me recordo. Fugi com Hérnia, Sendo intenção nossa ir para algum lugar longe de Atenas, por fugirmos às leis dos atenienses. (SHAKESPEARE, 1991, p. 25).⁹

No ato IV, após diversos acontecimentos na floresta, o jovem Lysander, relativamente desperto, se depara com Theseus e, ao lembrar que Hermia deveria dar a resposta de confirmação sobre seu casamento com Demetrius, alega que a fuga tinha como objetivo o enlace deles em um local onde essa união fosse permitida; para além das leis atenienses. Embora Lysander estivesse ainda confuso com os episódios da estranha noite de verão pela qual todos passaram, tem consciência de que sua intenção era a de escapar da lei ateniense com Hermia, pois esta representava uma proibição frente à possibilidade de casamento entre eles, sobretudo, por conta do desejo de Egeus.

Bulfinch (2006) aponta a figura de Hermia como rainha das fadas e ninfas na cultura grega. Nesse sentido, o autor enfatiza que ninfa a partir da acepção grega do termo significa “noiva”. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1989) o símbolo da noiva está atrelado às ideias de pureza, amor, fidelidade e fertilidade. Na obra analisada, no primeiro ato Hermia figura como aquela que é desejada e cortejada, tanto Lysander, que é correspondido, quanto Demetrius que não o é, disputam esta jovem. A passagem pela floresta, com seus elementos fantásticos modificam este quadro no sentido de não ser mais Hermia a desejada e disputada, mas sim Helena. Ainda assim, Hermia é vista como símbolo da castidade. No início da fuga, Lysander e Hermia, após adentrarem a floresta, cansados decidem se deitar, entretanto, Hermia faz uma ressalva quanto a ficarem próximos um ao outro, pois ainda não eram casados.

LYSANDER: O querida, ofender-te não queria com o que propus. É fruto da alegria quanto avancei. Só disse que no peito me bate um coração, a ti sujeito; e que eles,

⁹ LYSANDER: My Lord, I shall reply amazedly, half sleep, half waking. But as yet, I swear, I cannot truly say how I came here. But as I think (for truly as I speak) and now I do bethink me, so it is; I came with Hermia hither. Our intent was to be gone from Athens, where we might, without the peril of the Athenian law. (SHAKESPEARE, 1994, p. 73).

juntos, formam neste instante um coração apenas, muito amante. Se nossas almas o amor forte as liga, a vivermos unidos nos obriga. Em teu leito, portanto, me consente, porque contigo sempre estou presente.

HEMIA: [...] Por cortesia e amor de mim te afasta. (SHAKESPEARE, 1991, p. 42)

¹⁰

O diálogo acima demonstra como era o relacionamento entre Hermia e Lysander. Ao se preocupar em errar o caminho por conta da escuridão proporcionada pelo ambiente, no caso a floresta e o cair da noite, Lysander decide parar para que eles descansem. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1989) um dos significados simbólicos da noite é o engano, pois a ausência de luz favorece ações que não se realizariam em um ambiente iluminado. Nesse sentido, a noite figura como um estado que pode propiciar ao casal enamorado a ação de consumir a relação no nível sexual antes do casamento, algo que Hermia não estaria preparada para permitir. Enquanto Lysander arruma um lugar para que possam dormir ele aponta a possibilidade de dividirem um mesmo espaço, isto é, dormirem próximos um ao outro. Hermia, no entanto, afasta esta ideia imediatamente, pois não era conveniente nem adequado um comportamento como este, uma vez que ela deveria ser respeitada até o momento de oficializar o relacionamento. Desse modo, ao escolher esta personagem para ser, inicialmente, o alvo do desejo masculino e nomeá-la de Hermia, Shakespeare relaciona o símbolo da pureza no mito a figura dramática engendrada.

Helena, a outra jovem ateniense que integra a obra, de acordo com Bulfinch (2006) é tida como “a mulher mais bela do mundo”, com base na mitologia grega, pois tinha muitos pretendentes nas histórias em que aparecia, incluindo os maiores heróis da Grécia. Na peça elegida para o estudo, Helena apresenta-se, ao início, como uma mulher rejeitada, uma vez que Demetrius, homem que ela ama e escolhe e com quem já teve um relacionamento sério, prefere Hermia a ela, naquele momento.

DEMETRIUS: Comprometeis demais vosso recato saindo da cidade, dessa forma, para vos entregardes indefesa a um homem que faz timbre em desprezar-vos, e assim confiando às tentações da noite e aos maus conselhos de um lugar deserto o tesouro de vossa virgindade. [...]

¹⁰ LYSANDER: Fair love, you faint with wandering in the wood, and to speak thoth I have forgot our way: We'll rest us Hermia, if you think it good, And tarry for the comfort of the day. HERMIA: Be it so Lysander; find out a bed, for I upon this bank will rest my head. LYSANDER: One turf shall serve as pillow for us both, one heart, one bed, two bosoms, and one troth.

HERMIA: [...] Nay good Lysander, for my sake my dear lie further off yet, do not lie so near. (SHAKESPEARE, 1994, p. 38).

DEMETRIUS: Não quero discutir contigo; deixa-me. Mas se me acompanhares, fica certa de que no bosque te farei violência. (SHAKESPEARE, 1991, p. 19).¹¹

Ao descobrir os planos de Hermia e Lysander de fuga, Helena conta tudo a Demetrius. Este, por sua vez, decide ir atrás dos dois na tentativa de “resgatar” Hermia, uma vez que ela já estava prometida a ele. A caminho da floresta Helena decide perseguir Demetrius. No excerto acima, aparecem algumas imagens já apresentadas anteriormente. Primeiro, o significado emblemático da virgindade, que aqui é trazido como um tesouro, ou seja, algo extremamente valioso e que merece cuidado e atenção, pois pode ser roubada ou perdida. A figura da noite é novamente resgatada no sentido de suscitar o perigo; para Demetrius a noite está simbolizando o espaço no qual os desejos, impulsos, vontades sexuais podem insurgir. Além de a noite figurar como um símbolo do perigo, por conta de sua sombra e obscuridade. A floresta, ambiente para o qual ambos estão se dirigindo, é um cenário no qual o mistério e o inesperado os aguardam, tendo em vista que sentimentos e ações que eles próprios desconhecem a luz do dia podem se manifestar nesse panorama obscuro. A floresta é um espaço que se associa ao mundo emocional, caracterizada pela ambiguidade e pelo conflito entre tudo o que é luminoso e sombrio na personalidade dos personagens que adentram este local. No caso, a floresta, com um mundo fantástico inserido nela, constitui passagem obrigatória no caminho daqueles que precisam libertar, transformar, aprender, resgatar e superar a si mesmos e aos outros por isso a entrada neste local modifica os protagonistas da história. Portanto, no campo simbólico a floresta corresponde às exigências características do enfrentamento da vida.

No entanto, conforme a história prossegue e os quatro jovens se inserem na floresta, as confusões resultantes do ambiente, bem como dos acontecimentos lá realizados transformam a situação de Helena, transformando-a em “amada” e perseguida, no sentido de desejada ao invés de rechaçada, como vinha sendo ao início. A partir desse novo panorama nota-se um resgate a Helena da mitologia grega, a qual é amada e desejada.

Do revelado acima, percebe-se que Hermia, Lysander, Demetrius e Helena optaram por uma jornada na qual não há segurança. Por outro lado, também representa a vontade de

¹¹ DEMETRIUS: You do impeach your modesty too much, to leave the city, and commit yourself into the hands of one that loves you not, to trust the opportunity of night, And the ill counsel of a desert place, with the rich worth of your virginity. [...]

DEMETRIUS: I'll will run from thee, and hide me in the brakes, and leave thee to the mercy of wild beasts. (SHAKESPEARE, 1994, p. 39).

cada um em agir no sentido da mudança que desejam operar no contexto exterior e em suas vidas interiores. Dentro da narrativa, o momento no qual esses jovens penetram a floresta corresponde ao que Campbell denomina de “o chamado da aventura”, cumpre o primeiro movimento da jornada mitológica.

Esse primeiro estágio da jornada mitológica — que denominamos aqui “o chamado da aventura” — significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas é sempre um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre humanas e delícias impossíveis. O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura [...] pode ser levado ou enviado para longe por um agente benigno ou maligno. A aventura pode começar como um erro; igualmente, o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para longe dos caminhos comuns do homem. (CAMPBELL, 2003, p. 66).

Em semelhança ao herói que sai para sua aventura, descrito por Campbell, Hermia, Helena, Lysander e Demetrius despontam em busca de sua sorte, retirando-se de sua sociedade localizada no tempo e no espaço rumo ao desconhecido alhures. A região em questão é caracterizada como uma floresta, porém, não uma floresta qualquer, mas uma na qual há a representação bem como a vivência de um intenso estado onírico, no qual é extremamente árduo desvencilhar o real do devaneio. Nesse contexto, os personagens que emergem na floresta são caracterizados a partir de variadas características, as quais possibilitam aos jovens casais passar por situações que seriam inteiramente inverossímeis em sua realidade social. Puck, por exemplo, é uma espécie de fada responsável por desorganizar ações e sentimentos dos jovens enamorados durante a noite que passam na floresta por meio de encantos e feitiços. Esta floresta, além de ser habitada por seres de outra dimensão, também é o cenário onde o impossível frente aos olhos humanos adquire possibilidades de ser, isto é, há uma leve linha conectando o real e o imaginário. Por isso, os acontecimentos ali operados parecem confusos aos personagens ao final da obra, uma vez que esses heróis iniciaram sua trajetória e ainda estão em busca de seu caminho, sendo a passagem pela floresta e os episódios ali vivenciados apenas uma parte desse processo.

A decisão de se dirigir à floresta, resulta, pois, do fato desta fazer parte do percurso necessário para se alcançar o outro lado, outra realidade na qual houvesse possibilidade de viver plenamente com a escolha que fizeram. Nesse sentido, a aventura começou em Atenas, mas teve seu ponto alto na floresta, local onde “erros”, como por exemplo, colocar a poção

mágica no ateniense errado, ao final, resultou em acerto, pois o conduziu a reflexão e vivência de outra possibilidade. Desse modo, a floresta compõe um espaço no qual esses heróis míticos podem passar por situações contraditórias e, assim, confrontar suas escolhas e ações de modo a rever a maneira pela qual trilham seus caminhos até o momento e a forma com a qual o farão a partir de então. Em outras palavras, desde o ato I até o momento no qual a floresta passa a ser o cenário, nota-se que a sociedade na qual esses personagens ganham vida lhes impõe certas condutas e formas de ser, as quais vão de encontro a suas escolhas, como a do casamento. Por isso, para que possam atingir este novo espaço, a passagem pela floresta torna-se essencial.

Within the general symbolism of landscape, forests occupy a notable place, and are often found in myths, legends and folktales. Forest-symbolism is complex, but it is connected with at all levels with the symbolism of the female principle or of the Great Mother. The forest is the place where vegetable life thrives and luxuriates, free from any control or cultivation. And since its foliage obscures the light of the sun, it is therefore regarded as opposed to the sun's power and as a symbol of the earth. Since the female principle is identified with the unconscious in Man, it follows that the forest is also a symbol of the unconscious. (CIRLOT, 1993, p.112).

Como apontado por Cirlot, à floresta, além de ser um cenário frequente na mitologia, representa um símbolo que tem relação com o inconsciente. A vida que floresce livre e sem a necessidade de estímulos ou cultivo é análoga aos pensamentos e aos desejos que surgem no ser humano de forma inconsciente, sem que este se aperceba. Nesse ambiente, no momento em que os quatro jovens já estão percorrendo as veredas da floresta, outros personagens percebem a presença desses e passam a interferir no rumo da situação. Oberon, rei das fadas solicita a Puck que busque uma flor e esprema o líquido dela dentro dos olhos de Demetrius, para que este conduza seu sentimento a Helena e não a Hermia, porém, as coisas não saem exatamente como o previsto, e a confusão impera, pois quem acaba recebendo o líquido da planta é Lysander e quem o desperta é Helena. Mesmo com a interferência do externo, os quatro jovens atenienses demonstram que são regidos por outras forças além do seu consciente e razão; pois a escuridão da noite permite que o lado obscuro de cada um erija, como no caso de Demetrius, quando faz ameaças a Helena, advertindo-a de que pode fazer algo que não faria a luz do dia.

HELENA: [...] Mas, que vejo? Lisandro aqui? Não pode ser gracejo. Está dormindo ou morto? Nem ferida percebo, nem qualquer arma homicida. Lisandro, despertai! Estais doente?

LYSANDER (*despertando*): Ó transparente Helena! Incontinenti me atirarei por ti no próprio fogo. A natureza mostra, neste afogo, sua arte sublimada, permitindo que através desse peito casto e lindo teu coração eu veja. Dize-me: onde Demétrio,

aquele vil, ora se esconde? Oh, que nome vilíssimo! De nada vale, senão para cortá-lo a espada. (SHAKESPEARE, 1991, p. 21-22).¹²

Ao despertar, Lysander abre os olhos sob o efeito de uma poção mágica que faz com que ele dirija o sentimento que era antes dedicado a Hermia, a Helena. Lysander acredita estar consciente, mas, na verdade ele despertou ao avesso, pois o efeito da poção fez com que Lysander projetasse¹³ em Helena as características que anteriormente eram atribuídas a Hermia. No caso, os conteúdos inconscientes de Lysander que o conduziram a se apaixonar por Hermia, a saber, pureza, castidade e afins foram realocados em Helena. Com base nesse processo, Lysander elabora uma relação imaginária com Helena, pois pouco ou nada do que fala na sequência tem a ver com a relação entre ele e Helena; já que há pouco tempo ela lhe era completamente alheia e de repente passou a ser uma imagem idealizada, porque não há uma relação real com ela, há a partir desse momento apenas uma relação ilusória. Jung (1953 apud SHARP 1991) distingue a projeção entre *passiva* e *ativa*. Interessa aqui a primeira que para o autor corresponderia a um processo completamente automático e não intencional, como o que acontece no momento em que se apaixonou por alguém. Lysander não tinha muito conhecimento sobre Helena, projetar nela conteúdos dele que faziam parte de outra relação tornou-se mais fácil e ao aspecto da passividade somou-se a involuntariedade do ato, pois este é fruto de uma situação externa que alterou o nível de consciência e inconsciência de Lysander fazendo com que se apaixonasse por Helena de modo inesperado, com total indiferença a seus sentimentos por Hermia, os quais vinham sendo cultivados até o momento.

Imediatamente, após despertar e redirecionar seu “desejo” a Helena em detrimento de Hermia, Lysander retoma um componente da natureza, a saber, o fogo. De acordo com Cirlot (1993) este elemento simboliza a chama e o ardor no sentido de significar vida e saúde. Contudo, ao se valer desse elemento, Lysander demonstra a confusão na qual despertou, uma vez que acredita ser capaz de se atirar “incontinenti” ao fogo, isto é, desperta, muda o destino de seu afeto e imediatamente sente-se capaz de dar a própria vida por “amor” de Helena. O ardor do fogo está em analogia à intensidade da modificação operada em Lysander, pois essa é veemente no sentido de transformar seus sentimentos e escolhas de modo abrupto. O fogo,

¹² HELENA: But who is here? Lysander on the ground; dead or asleep? I see no blood, no wound, Lysander, if you live, good sir awake.

LYSANDER: And run through fire I will for thy sweet sake. Transparent Helena, Nature shews her art, that through thy bosom makes me see thy heart Where is Demetrius? Oh how fit a word is that vile name, to perish on my sword. (SHAKESPEARE, 1994, p. 44)

¹³ Projeção: Processo automático por meio do qual conteúdos de nosso próprio inconsciente são percebidos como estando nos outros. (JUNG 1953 apud Sharp 1991, p. 126).

neste contexto, representa a vida e a cessação desta, a vida por sua flama, que, em certa medida, pode aquecer e proteger a existência e a morte na medida em que atirar-se ao fogo representa uma busca pela interrupção de ser e viver no mundo. Com base nesse novo quadro, Lysander utiliza o termo “casto e lindo” para referir-se ao coração de Helena, que está situado após o seu peito. Desse modo, a pureza e castidade que antes eram visualizadas em Hermia, agora são parte de Helena, não porque seja ela pura ou o contrário, mas porque Lysander a vê desse modo agora.

Antes de tudo isso acontecer, Helena teceu algumas considerações sobre seu relacionamento com Demetrius e como o amor pode ser definido.

HELENA: [...] O Amor não vê com os olhos, mas com a mente; por isso é alado, e cego, e tão potente. Nunca deu provas de apurado gosto; cego e de asas: emblema de desgosto. Eterna criança: eis como é apelidado, por ser sempre na escolha malogrado. Como os meninos quebram juramentos, perjura o Amor a todos os momentos. Assim Demétrio, quando Hérnia não via, me granizava juras noite e dia; mas ao calor do seu formoso riso dissolveu-se de súbito o granizo. (SHAKESPEARE, 1991, p. 24).

Ao declarar que o amor vê com a mente e não exatamente através dos olhos, Helena resgata a questão da fantasia no momento de se apaixonar. O amor, assim como uma criança não é constante, deixando-se levar e nessas idas e vindas tenta encontrar o seu caminho. No trecho original, Helena faz referência à figura do Cupido para abordar os acontecimentos externos que interferem no curso desse sentimento que se desenvolve no interior da alma humana. De acordo com Bulfinch (2006) na mitologia grega, a figura do Cupido é conhecida também por amor. Esse personagem, geralmente, é representado por um menino alado que carrega um arco, isto é, uma criança, como a esboçada por Helena para definir o que vem a ser o amor. Embora muitas vezes fosse descuidado e cometesse “erros”, suas flechadas e ações, ao final, resultavam em acerto para os casais, os quais após grande confusão descobriam, enfim, o trajeto que deveriam seguir. Para considerar a confusão típica do amor, Helena apresenta o próprio exemplo, no qual Demetrius, que a considerava o amor de sua

¹⁴ HELENA: Love looks not with with the eyes, but with the mind, and therefore is wing'd Cupid painted blind. Nor hath Love's mind of any judgment taste: Wings and no eyes, figure unheedy haste. And therefore is Love said to be a child, because in choice he is so oft beguil'd. As waggish boys in game themselves forswear; So the boy Love is perjur'd everywhere. For ere Demetrius look'd on Hermia's eyne, He hail'd down oaths that he was only mine. And when this hail some heat from Hermia felt, So he dissolv' d, and showers of oaths did melt. (SHAKESPEARE, 1994, p. 29).

vida, ficou confuso ao deparar-se com o riso de Hermia; isso não significa que ele a amasse, mas, de alguma forma, não sabia mais o que amava e assim passou a acreditar que era Hermia e não Helena a pessoa com quem deveria ficar.

Como já abordado, a floresta é o espaço no qual o mundo real e o fantástico se encontram. Nessa confluência Puck é uma figura que pode estabelecer um paralelo com a do Cupido, tanto por suas ações, como pelos resultados que delas procedem. Puck é uma espécie de fada, que obedece a Oberon, rei das fadas e, ao mesmo tempo, age em busca de confusão que resulte em acerto, por isso configura uma personalidade paradoxal.

OBERON — Nesse mesmo instante pude ver, o que a ti fora impossível, como Cupido, inteiramente armado, se atirava entre a terra e a lua fria. A mira havia posto numa bela vestal que o trono tinha no ocidente; com energia e decisão dispara do arco a flecha amorosa, parecendo que cem mil corações ferir quisesse. No entanto eu pude ver a ardente flecha do menino esfriar-se sob a influência da aquosa lua e de seus castos raios, continuando a imperial sacerdotisa seu virginal passeio, inteiramente livre de pensamentos amorosos. Vi bem o ponto em que caiu a flecha do travesso Cupido: uma florzinha do ocidente, antes branca como leite, agora purpurina, da ferida que do amor lhe proveio. "Amor perfeito" é o nome que lhe dão as raparigas. Vai buscar-me essa flor; já de uma feita te mostrei essa planta. Se deitarmos um pouco de seu suco sobre as pálpebras de homem ou de mulher entregue ao sono, ficará loucamente apaixonado por quem primeiro vir, quando desperto. (SHAKESPEARE, 1991, p. 8-9).¹⁵

Nessa passagem, já na floresta, Oberon narra a Puck a história da origem da planta que este deve procurar para que possam mudar os sentimentos de Demetrius em relação à Helena. Na narrativa de Oberon, enquanto Cupido tentava atingir um alvo sua flecha ardente cai em outro lugar, sendo esfriada pela dimensão aquosa da Lua. A flor "amor perfeito" é fruto do choque entre algo quente e abrasador com uma superfície que foi esfriada pelo efeito aquoso da Lua. Chevalier & Gheerbrant (1989) asseveram que a propriedade aquosa da Lua está relacionada à chuva e ao símbolo da fecundidade, pois tal particularidade aquosa é tida como fonte da vida. Nesse sentido, o esfriamento causado pela Lua aquosa é responsável pelo nascimento de outra espécie de planta. Desse modo, o amor uniu-se a esta planta branca e lhe infundiu outra característica, a de se tornar um amor-perfeito. De acordo com Chevalier &

¹⁵ OBERON: I pray thee give it to me. I know a bank where the wild thyme blows, where oxlips and the nodding violet grows, quiet over-canopied with luscious woodbine, with sweet musk-roses, and with eglantine; There sleeps Titania, sometime of the night, lull'd in these flowers, with the dances and delight: and there the snake throws her enamell'd skin, weed wide enough to wrap a fairy in. And with the juice of this I'll streak her eyes, and make her full of fateful fantasies. Take thou some of it, and seek through this grove; a sweet Athenian lady is in love with a disdainful youth: anoint his eyes, but do it when the next thing he espies, may be the lady. Thou shalt know the man, by the Athenian garments he hath on. Effect it with some care, that he may prove more found on her, than she upon her love; and look thou meet me ere the first cock crow. (SHAKESPEARE, 1994, p. 41).

Gheerbrant (1989) esta flor simboliza a mudança, a reflexão e a meditação humanas, por contar, geralmente, com 5 pétalas. Dessa perspectiva, pode-se afirmar que dentro da narrativa, a flor, enquanto elemento da natureza utilizado para produzir uma poção, figura como uma oportunidade para que os jovens atenienses possam refletir e ponderar suas escolhas durante toda uma noite e, então, tomar sua decisão no amor, com maior segurança; pois as confusões operadas pelo efeito da planta geraram transformações no modo pelo qual todos os quatro passaram a observar e a viver o amor.

Como o título da obra analisada sugere, o sonho é um importante tema e está conectado com os fatos mágicos e inexplicáveis que ocorrem na floresta. Na primeira fala de Hippolyta a presença do sonho já passa a integrar a narrativa. “HIPPOLYTA: Mergulharão depressa quatro dias na negra noite; quatro noites, presto, farão escoar o tempo como em sonhos. E então a lua que, como arco argênteo no céu ora se encurva, verá a noite solene do esposório.” (SHAKESPEARE, 1991, p. 12).¹⁶ Em sua primeira aparição o sonho relaciona-se a um futuro estado de satisfação, a saber, o casamento, justamente porque será vivenciado dentro de um espaço no tempo que é tão breve que se assemelha ao estado do sonho, no qual, muitas vezes, é difícil perceber sua passagem. Além disso, o sonho também aparece nesta abertura em ligação com a noite. Chevalier & Gheerbrant (1989) aponta o estado de sonhar como um dos símbolos da noite, já que neste por sua falta de clareza muitas coisas são possíveis. Nesse sentido, as possibilidades trazidas pelo sonho vão desde uma analogia com o tempo que passará de modo breve até a possibilidade de engendrar desejos e situações que a princípio parecem inacessíveis. Assim, tanto o desejo de se unir, quanto à espera por esse momento tem para Hippolyta interface com o estado do sonho, no qual desejos podem se tornar reais.

Agora, considerando a estrutura dramática clássica dos sonhos elaborada por Jung (1953 apud Sharp 1991) alguns elementos da narrativa devem ser analisados de forma mais detida, a saber, a *exposição*, o *desenvolvimento*, o *clímax* e a *lysis*. Um aspecto que merece relevo neste contexto é o fato de a peça elegida para estudo apresentar uma estrutura na qual um único sonho é desenvolvido por vários personagens.

Primeiramente, o aspecto da *exposição* se define com base em um lugar, um tempo e nos personagens que aí são alocados. Essa exposição, em *Sonho de uma noite de verão* situa-se na floresta, pois é a partir do momento em que a noite começa a cair e com o plano de fuga

¹⁶ HIPPOLYTA: Four days will quickly steep themselves in night: four days will quickly dream away the time: and then the Moon, like to a silver bow, new bent in heaven, shall behold the night of our solemnities. (SHAKESPEARE, 1994, p. 21).

de Lysander e Hermia que estes, sendo seguidos por Demetrius e Helena, dirigem-se àquele espaço que será por excelência o lugar para o sonho se realizar. Este ambiente é povoado por fadas e elfos, os quais têm em Titania e Oberon seus reis. Esses personagens são responsáveis, em parte, pelas mudanças que ocorrem nos protagonistas, pois algumas de suas ações conduzem os quatro jovens a um intenso vai-e-vem nas emoções, uma vez que possibilitam aos protagonistas reconhecer suas variações emocionais frente à vida. No que diz respeito ao tempo, trata-se de uma noite de primavera-verão, pois a natureza está exuberante, além de contar com uma relativa iluminação, situada provavelmente entre os meses de maio e junho. E os personagens são compostos a partir da realidade e da fantasia. No nível da realidade dois grupos figuram, os artesãos atenienses que estão ensaiando *A saga amorosa de Píramo e Tisbe*, para apresentá-la no casamento de Theseus com Hippolyta e os quatro jovens enamorados. No plano da fantasia incluem-se as fadas, os elfos, sua rainha, Titania e seu rei Oberon.

O *desenvolvimento*, por sua vez, modifica e transforma a situação inicial e o modo como às personagens se sentem em relação a isso. A situação inicial deste sonho conforma alguns acontecimentos importantes, a fuga de Hermia e Lysander; a decisão de Demetrius de segui-los e de Helena em acompanhá-lo; Oberon e Titania estão brigados por conta da guarda de um pajem que nesse momento está sob os cuidados de Titania; Puck está atento às ordens de seu rei, Oberon e Quince, Snug, Bottom, Flute, Snout e Starveling decidem fazer da floresta o palco para seus ensaios. No momento em que Oberon depara-se com Helena e Demetrius decide interferir no curso das coisas, pois percebe que este não corresponde ao afeto de Helena, por isso, solicita a Puck que busque uma planta e despeje-a sobre os olhos daquele enquanto estiver dormindo. Enquanto isso Hermia e Lysander estão descansando em outra parte da floresta. Como Puck não sabia exatamente quem era Demetrius acaba despejando o líquido da flor em Lysander, que ao despertar se depara com Helena, começando então a confusão. Ao perceber o erro, Oberon pede a Puck que faça com que Demetrius e não Lysander se apaixone por Helena. Puck obedece, note sua opinião e desejo frente ao quadro, “PUCK: Dois namorados para uma só mulher! Não há nenhuma brincadeira que me agrada, como ciúme de verdade.” (SHAKESPEARE, 1991, p. 27).¹⁷ Nesta cena, Puck destaca o prazer que sente pela confusão que está a causar, pois sabendo que Lysander já havia sido conduzido a se apaixonar por Helena, agora fará isso com Demetrius. Puck

¹⁷ PUCK: Then will two at once woo one that must needs be sport alone: and those things do best please me, that befall preposterously. (SHAKESPEARE, 1994, p. 56-57).

apresenta a dualidade da situação de sonho, na qual não se sabe se algo é verdadeiro ou fantasioso ao declarar que o que está fazendo é uma brincadeira, porém, que causará um ciúme de verdade, enfatizando o caráter ambíguo típico do estado de sonho; no qual é complicado saber o que é verdadeiro e o que não corresponde à realidade. A partir do momento no qual Lysander e Demetrius passam a declarar amor por Helena, tanto esta quanto Hermia ficam extremamente confusas, por conta da mudança inesperada e abrupta que essa transformação lhes causa. Esse é o desenvolvimento dinâmico da situação até o momento no qual há uma tensão dramática.

Após o desenvolvimento dessas ações e suas reações, há o *clímax* da história. Esse momento de maior tensão dentro do sonho que ainda está em andamento na peça corresponde ao episódio no qual Oberon percebe que a desordem engendrada começa a escapar ao controle.

OBERON: Viste que os dois rivais foram em busca de uma clareira para duelo. Embrusca depressa à noite, bom Robim; defronte deles espalha as trevas do Aqueronte; aparta um do outro os moços namorados e os faze andar por diferentes lados. Imita de Lisandro a voz aguda, porque mais a Demétrio o ódio sacuda; ou de Demétrio finge a voz, de modo que não se encontrem nunca e, sobremodo cansados, possa o sono, irmão da morte, surpreendê-los com seu pesado porte, infundindo-lhes plácido sossego com suas tenras asas de morcego. Depois, nos olhos de Lisandro espreme desta outra plantazinha o suco estreme, que apresenta a virtuosa propriedade de lhes restituir a claridade, da ilusão lhes deixando inteiramente liberta a vista, o coração e a mente. Despertos, pensarão que esta balbúrdia tivesse sido, tão somente, estúrdia visão, talvez um simples sonho, apenas. Voltarão, desse modo, para Atenas os dois casais de fidos namorados, em laços sempiternos amarrados. (SHAKESPEARE, 1991, p. 21).¹⁸

Essa fala do Oberon apresenta o momento de maior tensão, uma vez que Demetrius e Lysander, que não estão plenamente em estado de consciência resolvem travar um duelo com a finalidade de determinar quem ficará com Helena. É interessante notar como as variações da luminosidade se arrolam ao episódio. Inicialmente, Lysander e Demetrius procuram uma clareira para travar sua disputa, ou seja, querem resolver o assunto em um espaço claro e aberto, pois em meio à escuridão não há como resolver efetivamente as coisas. No episódio,

¹⁸OBERON: Thou see'st these lovers seek a place to fight. Hie therefore Robim, overcast the night, the starry welkin cover thou anon, with drooping fog as black as Acheron, and lead these testy rivals so astray, as one come not within another's way. Like to Lysander, sometime frame thy tongue, then sir Demetrius up with bitter wrongs; and sometime rail thou like Demetrius; and from each other look thou lead them thus, till o'er their brows, death-counterfeiting, sleep with leaden legs, and batty wings doth creep; then crush this herb into Lysander's eye, whose liquor hath this virtuous property, to take from thence all error, with his might, and make his eyeballs roll with wonted sight: when they next wake, all this derision shall seem a dream, and fruitless vision, and back to Athens shall the lovers wend, with league, whose date till death shall never end. (SHAKESPEARE, 1994, p. 65).

Oberon solicita a Puck, que é chamado também de Robim, escurecer depressa à noite para que os dois jovens não tenham oportunidade de “resolver” a situação em um ambiente claro, no qual possam reconhecer um ao outro e perceber com maior intensidade os fatos e acontecimentos que vem ocorrendo. A figura de Aqueronte, neste trecho, vem simbolizar as forças do inferno e das trevas, elementos atrelados à penumbra e a noite, por isso vem somar-se ao intuito de deixar o local sombrio e assim confundir os jovens. Além de apresentar o momento de tensão, o trecho em questão mostra também a *lysis*, a resolução da situação. No caso, do sonho dentro da narrativa, uma vez que Oberon decide restituir a consciência e clareza nos pensamentos dos dois jovens, conduzindo-os ao momento no qual acordarão do sonho que tiveram, o sentimento deles será como o despertar de um sonho do qual ficará apenas as vagas e confusas lembranças, cabendo a eles agir e tomar decisões por conta própria e também poderão seguir seus caminhos de forma consciente.

Ao final, os jovens são “despertados” por Theseus que lhes pergunta o que se passou.

DEMETRIUS: Tudo quanto passou se me afigura pequenino e indistinto, como ao longe montanhas que com as nuvens se confundem.

HERMIA: Pareço ter a vista perturbada, todas as coisas enxergando em dobro.

HELENA: É o que eu digo, também. Achei Demétrio como joia que, embora me pertencendo, parece não ser minha.

DEMETRIUS: Tens certeza de que estamos despertos? Só parece que ainda dormimos, que tudo isto é sonho. (SHAKESPEARE, 1991, p. 26).¹⁹

Das falas acima se compreende que eles próprios não estão certos do que houve, isto é, os acontecimentos da noite anterior ainda figuram de forma confusa e desconexa, como em um sonho. Além disso, eles notam que não são mais os mesmos e na continuação contam a Theseus e a Hippolyta as lembranças que possuem da noite que passou.

HIPPOLYTA: Estranha história, meu Theseus, nos contam todos esses amantes.

THESEUS: Mais estranha do que veraz, decerto. É-me impossível acreditar em fábulas antigas e em histórias de fadas. Os amantes e os loucos são de cérebro tão quente, neles a fantasia é tão criadora, que enxergam o que o frio entendimento jamais pode entender. O namorado, o lunático e o poeta são compostos só de imaginação. Um vê demônios em muito maior número de quantos comportar pode a vastidão do inferno: tal é o caso do louco, O namorado, não menos transtornado do que aquele, enxerga a linda Helena em rosto egípcio. O olho do poeta, num delírio excelso, passa da terra ao céu, do céu a terra, e como a fantasia dá relevo a coisas até então desconhecidas, a pena do poeta lhes dá forma, e a essa coisa nenhuma aérea e vácuca empresta nome e fixa lugar certo. É a imaginação tão caprichosa, que

¹⁹DEMETRIUS: These things seem small and undistinguishable, like far-off mountains turned into clouds.

HERMIA: Methinks I see these things with parted eye, when every thing seems double.

HELENA: So methinks: and I have found Demetrius, like a jewel, mine own, and not mine own.

DEMETRIUS: Are you sure that we are awake? It seems to me, that yet we sleep, we dream. (SHAKESPEARE, 1994, p. 75).

para qualquer mostra de alegria logo uma causa inventa de alegria; e se medo lhe vem da noite em curso, transforma um galho à toa em feroz urso.

HIPPOLYTA: Contudo, as ocorrências desta noite, tal como eles as contam, e as mudanças por que todos passaram, testificam algo mais do que simples fantasia, que certa consistência acaba tendo, conquanto seja tudo estranho e raro.(SHAKESPEARE, 1991, p. 37).²⁰

Em Atenas, ao relatarem os episódios da noite pela qual passaram a Theseus e Hippolyta, são percebidos de forma diferente. Theseus acha que tudo não passou de uma loucura, com narrações cujo fruto não passa de meros engenhos da fantasia típica aos amantes. Inclusive, recorre à imagem do poeta e à do lunático para traçar um paralelo com o estado de estar apaixonado, no qual as pessoas perdem a noção da realidade, acreditam e vivem situações incrivelmente fantásticas que estão em dissonância com a realidade física e material, pois residem no mundo da imaginação. Hippolyta, por sua vez, acha tudo muito estranho, entretanto, acredita nos relatos, bem como nas modificações que se operaram na forma de ser, gostar e amar que os jovens passaram a apresentar desde aquele momento. De acordo com Jung (1963, p. 360) “o sonho é uma porta estreita, dissimulada naquilo que a alma tem de mais obscuro e íntimo; e essa porta se abre para a noite”. A noite foi o cenário privilegiado no qual todos os quatro jovens puderam experimentar o que havia de mais íntimo e obscuro em suas relações e desejos. Como passaram por conflitos e confusões, agora, podem começar a descobrir o que realmente sentem no sentido de conduzir de modo mais tranquilo suas existências. Afinal, Demetrius, finalmente, descobriu que sempre fora interessado em Helena e não em Hermia como supunha, Lysander e Hermia, enfim, conseguiram ficar juntos e tudo isso a luz do dia.

Portanto, o sonho da noite de verão, enquanto elemento simbólico está relacionado à noite e a escuridão no sentido de revelar aspectos ocultos e desconhecidos do ser humano e, ao mesmo tempo, representa o elemento central da narrativa, uma vez que é através dele que a história se desenrola. Atravessar a floresta e viver os desafios por ela impostos, representou para cada personagem mergulhar em seus medos e enfrentar conflitos emocionais. Além

²⁰HIPPOLYTA: ‘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 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 suppos’d a bear?

HIPPOLYTA: But all the story of the night told over, and all their minds transfigur’d do together, more witnesseth than fancy’s images, and grows to something of great constancy; but howsoever, strange, and admirable.(SHAKESPEARE, 1994, p. 77-78).

disso, esse caminho levou à descoberta de novas possibilidades e modificação das dificuldades iniciais em conquistas emocionais ao final da peça. Contudo a ambiguidade típica da situação do sonho se confirmou ao final, quando no âmbito da “realidade”, em Atenas, Theseus não acreditou no que aconteceu enquanto Hippolyta confiou na narrativa dos fatos. Assim, percebe-se a tênue distância entre o telúrico, isto é, aquilo relativo às coisas terrestres e o onírico, porquanto não se sabe se as personagens sonharam ou realmente passaram pelas experiências.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho demonstrou, ao longo de sua trajetória e a partir do texto *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, um painel de relações entre a literatura e outros campos de conhecimento, em cujo centro encontram-se elementos provenientes da mitologia grega; símbolos que relacionam partes da peça dramática de modo significativo, traduzindo conceitos e ideias atinentes aos personagens em seus contextos e como os símbolos figuram dentro do sonho que compõe a trama.

Ao confrontar-se com essa comédia de Shakespeare, notou-se que esta opera um resgate de figuras emblemáticas referentes à mitologia grega, como Theseus, Hippolyta, Egeus, Hermia, Helena, Demetrius e Lysander. No entanto, ao se valer destas imagens retoma-as sob outra perspectiva. Por intermédio delas se explora outra forma de se lidar com temas antigos como o amor e o casamento, que na mitologia grega não passava pela aprovação, aqui, após iniciar a jornada, os personagens passam por situações que modificam o modo de lidar com essas questões. A interdição do amor e conseqüentemente do casamento, relaciona-se, a princípio com toda uma conjuntura social e política. Posteriormente, sua permissão é concedida por conta da mudança operada nos personagens por conta da passagem pela floresta e nesta pelo sonho. Neste enfoque, o resgate das figuras mitológicas ultrapassa a verdade imposta pelo mundo concreto, pois recria a realidade durante toda a narrativa. Como destacado por Campbell (1990), esse processo de recriação e renovação da utilização de imagens mitológicas torna a passagem pela existência, bem como pela realidade mais suportável; pois não se limita ao pensamento de um mundo material, antes abre um espaço para além, o qual permite aqueles que entram em contato com tais narrativas uma passagem por diversas paragens. Dito de outra forma, a utilização de figuras míticas de uma ou várias histórias, como a concebida por Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão*, lida com os fatos históricos e lendários, transformando-os e utilizando-os de outra maneira, inserindo-os dentro de uma comédia, a qual abre espaço para fantasia e imaginário.

Dentro da peça há uma mescla entre cenários do plano real e da fantasia. O primeiro é representado essencialmente por Atenas, local onde Theseus e Hippolyta, os quatro jovens enamorados e os artesãos marcam sua presença. Neste espaço a figura de Theseus é aquela que sinaliza decisões que precisam ser tomadas e influi na forma pela qual os outros cidadãos atenienses seguirão com suas vidas. A floresta, local onde elfos, fadas e ninfas interferem na maneira pela qual os quatro jovens atenienses concebem o amor e elegem a pessoa para quem irão direcionar este sentimento, representa um caminho intermediário que transforma emoções

e auxilia no gerenciamento dessas após sua transformação, uma vez que apresenta o outro lado das situações e permitiu a vivência de infinitas possibilidades que não puderam ser experimentadas na realidade.

Depois das análises efetuadas acerca da dimensão simbólica a partir dos personagens e cenários, foi possível averiguar que a matéria simbólica, de fato, é tema importante na produção da trama, uma vez que traduz estados de ser e estar de personagens além de demarcar passagens e modificações que ocorrerão. Nesse contexto, a Lua é o símbolo por excelência da peça, pois além de aparecer 28 vezes, isto é, mais vezes do que em qualquer outra peça de Shakespeare, nesta ela também adquire diversos sentidos. Dentre esses sentidos destacam-se: mudança de fase, renovação, novidade, produtividade, elemento de sedução e, para além desses significados de caráter ascensional, pois se relacionam a mudanças e ações construtivas, ela figura como símbolo de escuridão, estagnação quando vem vinculada ao claustro, ambiente de improdutividade e vida sem novidades, onde só há uma mesmice sem acréscimo.

A floresta está intimamente atrelada ao sonho, pois é nela que ele ocorre. Dessa perspectiva, percebeu-se que os símbolos conectados à floresta relacionam-se também ao sonho: escuridão, obscuridade, desconhecimento e sombra. Neste ambiente, a partir do momento no qual as personagens do plano real entram em contato com aquelas do plano da fantasia, percebe-se que há uma intensa e crescente confusão em relação ao anseio e aos desejos dos jovens enamorados; uma vez que passam por um momento de ilusão e fantasia que os conduz a entrar naquilo que há de mais escondido neles, permite-se uma passagem pelo irrefletido, no qual o mais oculto ganha espaço e aparece em suas ações e sentimentos. Desse modo, enquanto os casais estão na floresta à sensação de dúvida e confusão dominam o universo simbólico das personagens, sob todas as suas facetas, como a escuridão, as sombras, o sono e, sobretudo, o sonho.

Campbell (1990) assinala que é preciso lidar com ambos os universos, tanto o externo quanto o interno. Nesse enfoque, o movimento que as personagens executam com o exterior tem reflexos no interior, já que é a partir da passagem por ela que ocorre a modificação em desejos e sentimentos que consideravam como certos em seu interior a partir de ações externas como a ação do líquido da flor amor perfeito, que simboliza a reflexão, no caso esse jogo entre interior e exterior é perpassado por uma análise da experiência de estar vivo. Jung (1963) destaca que é difícil fixar limites no campo da consciência, para o autor o desconhecido divide-se em dois grupos, os exteriores e os que seriam acessíveis pelos dados interiores. O trajeto de encontro e reencontro estabelecido pelas personagens até o momento

do amanhecer, quando lhes é devolvido o acesso ao consciente, é marcado por uma presença de elementos do mundo exterior como a Lua, o fogo, a flor etc. e, de outro lado, pelo contato com seus modelos interiores de representação. Assim, à noite e a floresta passam a simbolizar o sonho que atua na forma pela qual se apresentam e desenvolvem-se os acontecimentos neste espaço obscuro que permite que aspectos desconhecidos à luz do dia, ou seja, inconscientes erijam.

Por outro lado, é a partir dos enganos e dos aspectos obscuros presentes no ambiente noturno perpassado pelo sonho que o ambiente diurno e iluminado, estabelecido no plano do real (sociedade ateniense, fora da floresta), pode simbolizar a consciência; pois a luminosidade providenciada por essa passagem transforma os acontecimentos do sonho em lembranças que influenciam no modo pelo qual os personagens passam a viver e realizar suas escolhas. Ao contrário dos sentimentos em plena escuridão durante o sonho na floresta, essa claridade propiciada pelo nascer do dia e mudança de espaço é simbólica porque representa, finalmente, a consciência. Mesmo perturbados pelas vagas lembranças da noite passada, se foi ou não um sonho, as atitudes dos jovens atenienses são outras: enfim encontram uma forma de lidar com o tema do amor e do casamento no plano real da narrativa, pois empreendem esforços em reestruturar sentimentos e anseios que foram bagunçados durante a noite em relação à realidade na qual se encontram.

O sonho, enquanto elemento simbólico e aspecto fundador da narrativa, figura como um elemento incerto, pois ao final, em confronto com as figuras da dimensão real da obra, há aqueles que acreditam, como no caso de Hippolyta e aqueles que acham que não passa de um devaneio de pessoas apaixonadas, caso de Theseus. Além disso, os próprios protagonistas que viveram o sonho têm dúvidas sobre sua veracidade. Por isso, um dos aspectos mais nítidos e marcantes do texto é a tênue linha existente entre o telúrico, aquilo que se assenta no terrestre, no plano da realidade e o onírico, o universo subjetivo dos sonhos; que por sua alta capacidade imaginativa e visual, é capaz de conduzir a vivência de sensações e acontecimentos transcendentais análogos aos reais, porém, mais intensos e, em certa medida, mais ricos; pois a entrega às experiências oníricas supõe certo desligamento temporário da realidade, o que pode ocorrer em uma noite de verão. No contexto da peça examinada, o sonho permitiu experimentar e cumprir, em outro plano o que não se poderia concretizar na vida real e assim organizou as posteriores vivências desses personagens no plano real, permitindo que expressem seus sentimentos e anseios de modo pleno.

Diante disso, nota-se uma identificação entre os personagens do plano real da peça com a mitologia grega que é feita com base em símbolos que os representam nesta, como a

questão da guerra, exemplificada pelo símbolo da espada, vinculada à conquista, no caso de Theseus e Hippolyta. O plano real faz parte do início e do final da peça, unindo os dois pontos da história, pois a abre e encerra-a, no que seria o domínio do real. A floresta, bem como o sonho figuram ao meio da trama, simbolizando o local com possibilidades que não seriam admissíveis em Atenas, isto é, na realidade concreta da história, por isso, neste bosque tudo acontece. A confluência entre essas duas realidades gera o caos, inicialmente, e posteriormente a resolução de todas as confusões que foram estabelecidas e a dificuldade em delimitar o quanto tudo foi real ou imaginação é o ponto alto da peça analisada, que tem por maior intenção causar essa sensação no leitor, que fica admirado com os acontecimentos e seu desfecho. Deste modo, os limites impostos pela realidade foram verificados com base nas relações estabelecidas ao início e ao final, quando da presença de Theseus, figura social e política representativa que interferiu no modo como os quatro jovens lidavam com o amor e na modificação e possibilidades que passaram a ter após sua passagem pela floresta e pelo sonho.

O processo do sonho desenvolvido pela narrativa possibilitou um exame deste a partir de uma estrutura dramática clássica, pois expos de modo claro o lugar, o tempo e as personagens que estavam no sonho; indicando a situação inicial dos sonhadores, no caso um mesmo sonho foi sonhado por todos os quatro jovens atenienses; conduziu o sonho no sentido de apresentar um desenvolvimento para ele; culminando no que se denominaria de *clímax*, que foi seguido pela solução. Assim, percebeu-se como o sonho operou na peça sob a perspectiva destes personagens, os quais representaram o ponto de encontro entre realidade e fantasia, pois passaram por ambos os domínios. E, dessa perspectiva, a trajetória efetuada pelos quatro jovens figura também como um processo de amadurecimento, uma vez que a passagem pela floresta e as mudanças operadas pelo sonho fizeram com que finalmente Lysander e Hermia reafirmassem seu sentimento um em relação ao outro e Demetrius, enfim, percebeu que, de fato, era de Helena que gostava e não de Hermia. Deste modo, a experiência pela qual passaram em seu mundo interior manifestou-se em seu mundo exterior, ligando, dessa forma, a fantasia a realidade, porquanto o imaginário operou grandes modificações no nível social.

Este trabalho teve como objetivo central resgatar a interface entre o mito e o simbólico nas personagens da peça, além de examinar o sonho enquanto processo pelo qual a peça dramática ganha sentido e opera modificações no próprio enredo, observando sempre a ligação entre o real e a fantasia, o sonho e a vida concreta. Embora o trabalho tenha se debruçado sobre os motivos mais aparentes na obra analisada, ainda há outras possibilidades a

serem exploradas. Por isso, esta pesquisa representa um primeiro passo no sentido de investigar a obra *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, que por sinal, ainda não está nem perto de esgotar os temas para sua análise. Para tanto, as comédias de Shakespeare, como esta, precisam ser lidas e valorizadas enquanto objeto de estudo, por representarem um material rico em possibilidades que aguardam ser descobertos.

REFERÊNCIAS

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOYCE, Charles. *Shakespeare A to Z: the essential reference to his plays, his poems, his live and times, and more*. Routledge Press, 1990.

BULFINCH, Thomas. *O livro da Mitologia: história de Deuses e Heróis*. Tradução: Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, entrevista concedida a Bill Moyers; Org. por Betty Sue Flowers. São Paulo: Associação Palas Athena, 1990.

_____. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2003.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. 2. ed. Nova York: Barnes & Noble, 1993.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e ideias religiosas*. Tomo I volume I. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

_____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FLETCHER-BELLINGER, Martha. *A Short History of the Theater*. New York: Henry Holt and Company, 1927.

FREITAS, Juliana Pedreira de. *A Cenografia no palco de Shakespeare*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2009.

HAMILTON, Edith. *Mythology*. United States of America: GradeSaver LLC, 2008.

JUNG, C. G. *Memórias, sonhos, reflexões*. 22ª edição. Tradução: Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

MALBERGIER, Sérgio. O renascimento do Globe. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 de Setembro, 1994. Caderno Mais.

SANDERS, Andrew. *The short Oxford History of English Literature*. Great Britain: Oxford, 1994.

SERRAT, Bárbara Suassuna Bent Valeixo Mont. *Iluminação cênica como elemento modificador dos espetáculos: seus efeitos sobre os objetos de cena*. Dissertação (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução: Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. 4ª edition. London: Penguin Popular Classics, 1994.

SHARP, Daryl. *Léxico Jungiano: dicionário de termos e conceitos*. Tradução: Raul Milanez. São Paulo: Cultrix, 1991.

SOLMER, Antonio. *Manual de Teatro*. Temas de debates. 1999. ISBN 9789727596027.

SPURGEON, Caroline F. E. *Shakespeare Imagery and what it tells us*. New York: Cambridge University Press, 1979.