



Universidade Federal
de São João del-Rei



VÍTOR NOGUEIRA ALVES

SHAKESPEARE E OVÍDIO

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO E AS METAMORFOSES

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

São João del-Rei

Março de 2022



Universidade Federal
de São João del-Rei



Vítor Nogueira Alves

Shakespeare e Ovídio

Sonho de uma Noite de Verão e as Metamorfoses

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira

São João del-Rei

Março de 2022

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A474s Alves, Vítor Nogueira.
 Shakespeare e Ovídio : Sonho de uma noite de verão
 e as Metamorfoses / Vítor Nogueira Alves ;
 orientadora Miriam de Paiva Vieira. -- São João del
 Rei, 2022.
 110 p.

 Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
 Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
 2022.

 1. Shakespeare e Ovídio. 2. Transtextualidade. 3.
 Comédia elisabetana. 4. Arthur Golding. I. Vieira,
 Miriam de Paiva, orient. II. Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Campus Dom Bosco. Pç. Dom Helvécio, 74/sala 3.31. CEP: 36.301-160. Fábricas. São João del-Rei-MG
Telefone: + 55(32) 3379-5138/Email: mletras@ufsj.edu.br

Vítor Nogueira Alves

Shakespeare e Ovídio. *Sonho de uma noite de verão* e as
Metamorfoses

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Miriam de Paiva Vieira - UFSJ

(Presidente/orientadora)



Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati - UNIANDRADE

(Titular Externa)

Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira - UFSJ

(Titular Interno)

Profa. Dra. Nádia Dolores Fernandes Biavati

Coordenadora

Programa de Pós-graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica
da Cultura

Março de 2022



Emitido em 07/04/2022

HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº 2/2022 - PROMEL (13.20)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 07/04/2022 11:46)

LUIZ MANOEL DA SILVA OLIVEIRA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DELAC (12.21)

Matrícula: 1373473

(Assinado digitalmente em 07/04/2022 09:24)

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA

PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR

DELAC (12.21)

Matrícula: 1308020

(Assinado digitalmente em 11/04/2022 19:58)

NADIA DOLORES FERNANDES BIAVATI

COORDENADOR DE CURSO - TITULAR

PROMEL (13.20)

Matrícula: 2141488

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/> informando seu número: **2**, ano: **2022**, tipo: **HOMOLOGAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**, data de emissão: **07/04/2022** e o código de verificação: **128e08c6ac**

Sou grato à Capes pelo financiamento deste projeto. Também devo agradecimentos à minha orientadora, Miriam Vieira, aos familiares em Barbacena e aos colegas em São João del-Rei, em especial a Guilherme Freitas, Kelvin Matheus, Maria Clara Nardy, Rebeca Zambotti e Vinícius Mahier. Todos eles contribuíram de muitas formas para os eventuais méritos deste texto, sem, contudo, terem parte em seus vários defeitos.

Resumo

Sonho de uma Noite de Verão (c. 1595) é amplamente considerada a mais ovidiana das peças de Shakespeare. Em seu enredo secundário, Peter Quince e um grupo de atores diletantes preparam e encenam uma canhestra adaptação teatral do episódio de Píramo e Tisbe, do livro quatro das *Metamorfoses* de Ovídio. Críticos já observaram que essa peça dentro da peça espelha a ação da camada principal da obra, porém a fuga do par de casais é apenas um dos muitos elementos na peça – incluindo aí até mesmo uma transformação física – que remetem às *Metamorfoses*. Esta dissertação analisa as relações transtextuais (GENETTE, 1982) entre *Sonho de Verão* e as *Metamorfoses*, comparando as práticas hipertextuais da peça dentro da peça com a intertextualidade que a camada principal estabelece com Ovídio. Dado o espelhamento entre a camada principal e o interlúdio, pode-se dizer que este representa uma variação cômica do ovidianismo que se manifesta no restante da peça. O texto de Quince não apenas inclui erros de tradução do episódio de Ovídio, mas é também um pastiche de Shakespeare de um estilo, ainda rudimentar, do início do período elisabetano. Por outro lado, o cerne de *Sonho de Verão* não é uma transposição direta de Ovídio, mas inclui vários elementos das *Metamorfoses* em sua linguagem, enredo, ambientação, imagens e personagens. A dissertação também contextualiza as relações entre Shakespeare e Ovídio dentro da voga ovidiana na literatura inglesa dos anos 1590 e do movimento tradutório do início do período elisabetano, com ênfase na tradução de Arthur Golding das *Metamorfoses* publicada em 1567.

Palavras-chave: Shakespeare e Ovídio. Transtextualidade. Comédia elisabetana. Arthur Golding.

Abstract

A Midsummer Night's Dream (c. 1595) is often regarded as Shakespeare's most Ovidian play. In one of its layers, Peter Quince and other artisans rehearse and perform a clumsy stage adaptation of the Pyramus and Thisbe episode from Ovid's *Metamorphoses*. It has been recognized that this interlude mirrors the action of the main plot, but the eloping pair of lovers is only one among many elements in the *Dream*—including an actual physical transformation—that point back to the *Metamorphoses*. In order to examine the transtextual relations (GENETTE, 1982) the *Dream* establishes with the *Metamorphoses*, this dissertation compares the hipertextual practices of the interlude to the intertextual engagement with Ovid in the main plot. Due to the mirroring between the main action and the play within the play, the latter presents a comic take on the Ovidianism that is pervasive in the *Dream*: Quince's text not only includes mistranslations from Ovid's original but is also Shakespeare's pastiche of an earlier and cruder Elizabethan style. On the other hand, the core of the *Dream* is not a direct transposition of Ovid, yet it features many elements from the *Metamorphoses* in its language, plot, setting, characters and imagery. This dissertation also contextualizes Shakespeare's uses of Ovid within the Ovidian vogue of English literature in the 1590s and the translation movement from the early Elizabethan period, with emphasis to Arthur Golding's 1567 translation of the *Metamorphoses*.

Keywords: Shakespeare and Ovid. Transtextuality. Elizabethan comedy. Arthur Golding.

Declarações Preliminares

Antes da publicação do Primeiro Folio em 1623, *Sonho de uma Noite de Verão* já havia aparecido em duas edições in-quarto em 1600 e em 1619. As dificuldades para o estabelecimento do texto são escassas e confinadas a uns poucos trechos pontuais, normalmente sem oferecer grandes mudanças de sentido (CHAUDHURI, 2017, p. 295). Aqui, todas as citações de Shakespeare foram retiradas da edição *The New Oxford Shakespeare* (2016) das obras completas. Devido à natureza de alguns argumentos, foi indispensável a citação desses textos no original. Contudo, pensando também no público não especializado, eles vêm sempre acompanhadas de traduções para o português, normalmente de Bárbara Heliodora (2006).

Para as *Metamorfoses*, utilizo, via de regra, a tradução em verso de Domingos Lucas Dias (2017), publicada em edição bilíngue da qual retiro também o texto latino. Há momentos em que discuto certas traduções elisabetanas de Ovídio, sendo por isso necessário inserir trechos delas em inglês. Mesmo assim, eles vêm acompanhadas do texto em português. Não são – é importante dizer – traduções dessas traduções inglesas, mas sim traduções feitas a partir das mesmas passagens do original. Ao citar o trabalho desses tradutores elisabetanos, tomei a liberdade de atualizar a ortografia.

De resto, as traduções, salvo menção contrária nas referências, são minhas. Elas não vêm acompanhadas dos originais em rodapé, como seria de praxe nestes casos. Em vários momentos, a dissertação coloca em evidência uma abordagem que, levada ao limite, proporia a tradução de um contexto histórico em outro, de uma tradição literária em outra. Ao falar deste nível de independência do texto traduzido, incoerente seria o gesto de transcrever os originais ao fim da página; um gesto que, de modo implícito, os trataria como algo inatingível, platônico. Por último, gostaria de registrar que a escolha pela primeira pessoa do singular provém apenas de considerações de ordem estilística. O texto esforça-se para oferecer uma leitura fluida, com acabamento quase ensaístico para a prosa, sem prescindir do rigor cabível num trabalho de pesquisa acadêmica.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 – O Ovídio de Shakespeare	19
Duas ou três coisas sobre Ovídio e as <i>Metamorfoses</i>	19
O Ovídio elisabetano.....	23
Shakespeare e Ovídio: um panorama.....	25
<i>Small Latin and Less Greek</i>	31
Capítulo 2 – O Ovídio de Golding	37
Golding e as <i>Metamorfoses</i>	37
Sintaxe latina e hipérbatos ingleses.....	44
Traduções domesticadoras.....	47
Interpretações alegóricas.....	52
Shakespeare e Golding.....	55
Capítulo 3 – A peça dentro da peça	57
O interlúdio espelha a ação principal.....	57
A escrita do interlúdio.....	61
Adaptação e autorreferência.....	68
A metamorfose de Bottom.....	74
Capítulo 4 – A camada principal	76
Metamorfoses psicológicas.....	76
O mundo feérico.....	84
<i>This dark philosophy of turned shapes</i>	87
O labirinto e o bosque.....	92
Da emulação; ou, o que fazer de Ovídio.....	96
Coda	99
Referências	102

Introdução

O teatro é plurimidiático por natureza. Para o público da Londres elisabetana, pagar alguns trocados para ir ao *Globe Theatre* assistir à nova peça de William Shakespeare significava experimentar, além das palavras do texto dramático, as atuações, a música, o figurino, entre outros aspectos envolvidos na performance teatral. O mesmo, é claro, continua valendo hoje, e em grau ainda maior, se compararmos nossas produções histriônicas aos limitados recursos cênicos da época de Shakespeare. De fato, os primeiros esboços do que viria a ser este texto nasceram numa matéria, ainda na graduação, sobre os recentes estudos intermediáticos. Este, porém, é um daqueles casos em que, procurando por uma coisa, acha-se outra: não proponho aqui um estudo sobre teatro, mas sobre literatura, o que significa que irei me interessar pela teatralidade apenas na medida em que influi na composição do texto.

Tendências recentes na crítica de Shakespeare têm focalizado as recriações de sua obra em outros produtos culturais. No Brasil, temos os vários ensaios de Anna Camati (e.g. 2020), uma tese interessada na adaptação fílmica das peças (MONTEIRO, 2019) ou uma dissertação sobre a adaptação delas no Twitter (NOGUEIRA, 2017), por exemplo. Mas o importante aqui é observar que, se a obra de Shakespeare tem sido recriada diversas vezes, ele próprio era um incansável recriador de textos alheios. “Como escritor, ele quase nunca começava do zero. Em geral, usava materiais que já estavam em circulação”, Stephen Greenblatt (2016, p. 11) nos diz.

Isso era uma prática comum no período. *Júlio César*, *Otelo* e *Conto de Inverno* [*The Winter's Tale*], por exemplo, são dramatizações de narrativas encontradas em Plutarco, Giraldi Cinthio e Robert Greene, respectivamente (MUIR, 2005, p. 116, 182, 266). Em busca de material, Shakespeare visitou a historiografia antiga, novelas contemporâneas estrangeiras e inglesas, e até mesmo peças teatrais encenadas anteriormente, entre várias outras fontes. Além do material narrativo, alguns ecos verbais são às vezes tão extensos que, como escreve Greenblatt (2016, p. 11), “leva[m] a crer que ele tinha bem em cima de sua mesa de trabalho o livro do qual tomava empréstimos, enquanto sua pena corria sobre o papel”. Entre eles, o livro que parece nunca ter se afastado da escrivaninha e da imaginação de Shakespeare são as *Metamorfoses* de Ovídio, ao que tudo indica, seu autor preferido.

Era uma preferência na qual ele não estava sozinho. Ovídio foi um dos autores mais influentes, se não o mais influente, na literatura elisabetana. Fala-se até de uma “voga ovidiana” no período (MOSS, 2014), e, desde a lista de leituras obrigatórias dos colegiais mais imberbes

até recriações dos melhores artífices do idioma, suas obras demonstram um alcance extenso e profundo na era elisabetana. Para se ter uma ideia, é nessa época que palavras derivadas de “metamorfose” começam a aparecer na língua inglesa, empregadas por escritores influenciados por Ovídio (BATE, 1993, p. 43). Esse interesse é atestado também pela onda de traduções ovidianas registrada na época: Christopher Marlowe traduziu os *Amores*; George Tuberville, as *Heroidas*, e, nesse passo, as obras completas, com exceção de um poema didático de menor interesse, foram traduzidas para o inglês num período de tempo relativamente curto, tendo a maioria alcançado várias reedições (STAPLETON, 2000, p. 5). Para Shakespeare, a mais importante dessas traduções foi a de Arthur Golding para as *Metamorfoses*, publicada em 1567. Essa tradução de Golding e o original de Ovídio acabariam deixando várias marcas na obra do dramaturgo.

Proponho investigar essas marcas numa das comédias mais conhecidas do autor, nomeadamente, *Sonho de uma Noite de Verão* [*A Midsummer Night's Dream*] (c. 1595). A escolha pode causar estranheza. Como visto, as peças de Shakespeare costumam ser derivadas de obras anteriores. No entanto, *Sonho de uma Noite de Verão* (*Sonho de Verão*, doravante) é um dos poucos casos em que Shakespeare parece ter elaborado ele mesmo o argumento da peça, sem se basear em alguma fonte primária para sua construção (BLOOM, 1998, p. 149). Por que não escolher alguma obra diretamente derivada das *Metamorfoses*, como *Vênus e Adônis* (1593), por exemplo? Bem, apesar de não estabelecer com as *Metamorfoses* a mesma relação de dependência que, digamos, *Júlio César* tem com Plutarco, ou que as peças históricas têm com as crônicas de Raphael Holinshed, *Sonho de Verão* é considerada a peça mais ovidiana do autor (REID, 2018, p. 3), e já foi até chamada de “as *Metamorfoses* de Shakespeare” (RUDD, 2001, p. 193). A que se deve a associação? Vejamos o que se encontra na peça.

Como uma fuga a quatro vozes, *Sonho de Verão* funciona pela sobreposição de camadas relativamente independentes: (1) Teseu, duque de Atenas, prepara suas núpcias com Hipólita, rainha das recém-conquistadas amazonas, e é instado a resolver o impasse de (2) Hérnia, que, afeiçoada a Lisandro, contraria seu pai ao recusar casar-se com Demétrio, enquanto este, por sua vez, é amado por Helena, sem correspondê-la. O quadrado amoroso precipita a saída noturna dos jovens ao mundo feérico do bosque nos arredores da cidade, dominado por (3) Oberon, que disputa com Titânia a guarda de uma criança, enquanto secretamente manipula as peripécias ao redor dos quatro jovens até agrupá-los em dois casais satisfeitos com o resultado. O último núcleo da peça é (4) o de Peter Quince e dos outros mui simples artesãos que preparam e encenam – peça dentro da peça – uma canhestra adaptação teatral do episódio de Píramo e Tisbe, das *Metamorfoses*, a ser apresentada no casamento dos duques.

A.W. Schlegel, em 1815, percebia que a trama dos quatro jovens também é semelhante à desse episódio de Píramo e Tisbe. Ou seja, a peça dentro da peça de certa forma espelha a ação do enredo principal, repetindo o tema do escape dos casais ao bosque e das separações acidentais naquele ambiente (SCHLEGEL, 1999, p. 83). No drama elisabetano, é comum a camada secundária, por mais independente que seja, desenvolver, em prosa e num registro mais baixo, os mesmos temas da camada principal, e críticos recentes identificam ainda outros paralelos entre as duas camadas na peça de Shakespeare (e.g. TAYLOR, 2004, p. 52-5). Em *Shakespeare and Ovid*, Jonathan Bate (1993, p. 131) argumenta que, exceto pelo interlúdio de Quince, *Sonho de Verão* não é uma peça *direta*, mas sim *profundamente* ovidiana. Há, portanto, um contraste entre o ovidianismo direto, mas falho, da adaptação de Quince, e o restante da peça, que, mesmo não sendo diretamente derivado das *Metamorfoses*, atinge resultados mais próximos a elas do que o interlúdio.

Muito bem, Quince e os outros atores diletantes encenam uma adaptação de Ovídio, mas, afinal, o que é uma adaptação? Timothy Corrigan (2017, p. 23) observa que tentativas recentes de se definir o termo concentraram-se na recepção dos textos, nos atos pelos quais a leitura de uma obra é “ativamente adaptada como uma forma específica de compreensão”. De fato, uma adaptação, além de ser uma espécie de texto, tem a ver também com uma maneira de se perceber o texto. Como aponta Dennis Cutchins,

assim como todos outros textos, adaptações são obras de arte que compartilham um número significativo de fronteiras e inter-relações com outros textos previamente conhecidos. Porém, quanto mais o sentido para o receptor for gerado através do contato com esses textos anteriores, mais provável será que ele seja identificado como uma adaptação (CUTCHINS, 2017, p. 81).

Além dessa, Corrigan (2017, p. 23) prossegue, já se propuseram outras duas perspectivas para se definir adaptação: a adaptação como um produto, e como um processo. A referência de Corrigan é a *A Theory of Adaptation* (2006) [*Uma Teoria da Adaptação*, ed. bras. 2013], de Linda Hutcheon, em que a autora diferencia a adaptação enquanto um produto, um processo de criação, e um processo de recepção (2013, p. 29-30). Hutcheon (2013, p. 30) elenca ainda três critérios para delimitar o conceito. São eles: a) “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis”, b) “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação”, c) “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Portanto, Hutcheon (2013, p. 30) conclui, adaptação é uma derivação que não é uma cópia, é “uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpsestica”. A imagem dos palimpsestos, pergaminhos onde novos textos eram escritos por cima dos vestígios de outros, é bastante adequada aqui.

Esse é também o título de um extenso estudo de Gérard Genette sobre as formas pelas quais um texto pode ser derivado de outros anteriores.

Em *Palimpsestos* (1982), Genette distingue cinco formas de transtextualidade: a *intertextualidade* (que compreende fenômenos como citações, alusões, plágio etc.), a *paratextualidade* (aqueles elementos ao redor do texto, como, por exemplo, título, subtítulo, epígrafe), a *metatextualidade* (o modo como textos críticos são derivados das obras que analisam), a *arquitectualidade* (a relação que um texto estabelece com certo gênero), e, segundo Genette, a mais importante delas, a *hipertextualidade*. Por hipertextualidade, o autor entende “toda relação que une um texto B [...] a um texto anterior A [...] do qual ele brota de uma maneira que não é aquela do comentário” (GENETTE, 1982, I, p. 11-2). Ao texto B, Genette chama hipertexto; ao A, hipotexto. Dentro da hipertextualidade, Genette diferencia ainda entre a imitação (mais relacionada a aspectos estilísticos) e a transformação (mais relacionada a aspectos temáticos).

Então, para usar os termos de Genette, pergunto: no que consistem as relações transtextuais que *Sonho de Verão* estabelece com as *Metamorfoses* e como essas relações se vinculam ao contexto do ovidianismo do período elisabetano? Minha hipótese inicial é a de que a peça dentro da peça espelha a ação primária em *Sonho de Verão*, e que, nesse espelhamento metateatral, podem-se ver reflexões autorreferenciais de Shakespeare sobre suas práticas como recriador de textos ovidianos. Por isso, proponho identificar as espécies de transtextualidade existentes entre *Sonho de Verão* e as *Metamorfoses*, contextualizando-as dentro do ovidianismo do período elisabetano em geral para então comparar as relações que as diferentes camadas da peça estabelecem entre si e com as *Metamorfoses*. T. S. Eliot (1934, p. 85) observou que, entre as primeiras décadas do período elisabetano e a época de Shakespeare, o verso inglês passa por grandes evoluções num curto período. Em *Sonho de Verão*, o estilo do interlúdio, além de suas várias falhas utilizadas para efeito cômico, é, antes de mais nada, bastante antiquado (BURROW, 2013, p. 121-2), e seu contraste com a ação principal é como o contraste entre o estilo do início da era elisabetana, anterior às evoluções apontadas por Eliot, e o estilo mais maduro das décadas de Shakespeare e Marlowe, já no final do século XVI.

Como visto, apesar de suas afinidades com o episódio de Píramo e Tisbe encenado na peça dentro da peça, a camada principal em *Sonho de Verão* não é exatamente uma adaptação dele. Bem, Genette (1982, II, p. 16-7) observa que a hipertextualidade parcial pertence mais à intertextualidade do que à hipertextualidade. Para o cerne da peça, portanto, estamos lidando com uma forma de transtextualidade mais sutil do que a transposição direta de material diegético vista na adaptação (compreendida naquilo que Genette define como

hipertextualidade). O terreno se torna mais escorregadio para quem quiser examinar o ovidianismo da peça, e fazem-se necessárias algumas precauções.

Quanto menos massiva e declarada for a relação entre duas obras, afirma Genette, mais ela depende de um juízo constitutivo do leitor. Por exemplo, um leitor pode muito bem decidir que as *Confissões* de Jean Jacques Rousseau são derivadas das de Santo Agostinho, e, decidido isso, será fácil localizar mil paralelos que confirmem sua leitura (GENETTE, 1982, II, p. 16). Mas esse exercício seria muito menos sobre as *Confissões* do que sobre uma forma específica – e arbitrária – de percebê-las. É como o general em *Henrique V* convencido de que Alexandre e o rei da Inglaterra são comparáveis porque a Macedônia e Monmouth têm um rio, e, além disso, há salmões em ambos: a questão é que é possível traçar analogias entre qualquer par de textos escolhidos ao acaso, mas nem por isso elas vão significar grande coisa.

Uma questão análoga: Hutcheon (2013, p. 32) observa que conceitos como “tom”, “espírito” ou “estilo” de algum autor costumam ser trazidos à tona quando se fala de recriações das suas obras – mas o problema, a estudiosa conclui, é que eles são tão vagos que deixam de ter utilidade. Por sua vez, textos sobre a recepção das *Metamorfoses* mencionam com frequência o “ovidianismo” de Shakespeare ou do período elisabetano. Mas, afinal, o que esse termo quer dizer? Ele não seria muito elusivo? Com efeito, um termo como “ovidianismo” pode significar tanta coisa que talvez corra o risco de não significar coisa alguma. Como escreve Leslie Cahoon (1987, p. 119) acerca da influência ovidiana sobre os trovadores provençais, por vezes “‘Ovídio’ parece existir apenas nos olhos de quem vê, e ‘ovidianismo’ parece ser apenas um signo vazio, de significação arbitrária”. Seria então o caso de desconsiderarmos esses textos sobre o ovidianismo de Shakespeare por sua vagueza?

Certamente não. A saída dessa dificuldade passa pelo contexto histórico da literatura elisabetana. Por exemplo, a voga de poemas narrativos baseados em Ovídio, como *Vênus e Adônis*, que alcançaria certa dominância no cenário da poesia inglesa nos anos 1590, foi catalisada pela publicação, em 1567, das *Metamorfoses* traduzidas por Golding (HOOLEY, 2014, p. 342). E ainda nos anos 1580, John Lyly, umas das maiores influências para a comédia shakespeariana, teve a oportunidade de escrever entretenimentos para a corte, e foi, nas palavras de Bate (1993, p. 35), “o primeiro a introduzir um ovidianismo ininterrupto em peças inglesas”, tomando de Ovídio “não só enfeites verbais, mas enredos inteiros”. “Ovidianismo”, neste contexto, não é, portanto, um termo vago, elusivo. Designa uma filiação a essa tradição de obras derivadas de Ovídio estabelecida no período elisabetano; uma filiação que era tanto consciente da parte dos autores quanto reconhecível da parte do público.

Bate (1993, p. 43) também salienta que “o drama elisabetano é repleto de transformações [...]. Contudo, nem todas elas teriam sido reconhecidas como ovidianas pelo público no teatro. Se o dramaturgo quiser trazer Ovídio à peça, isso precisa estar sinalizado”, e esses sinais estão lá, de várias formas. De modo similar, mesmo a camada principal em *Sonho de Verão* oferece, como veremos mais tarde, evidências textuais suficientes para ser lida em relação às *Metamorfoses* sem que se incorra naquele problema descrito por Genette.

Por exemplo, há em Shakespeare, inclusive em *Sonho de Verão*, trechos cuja semelhança verbal com passagens das *Metamorfoses* é tão extensa e meticulosa que não pode ser ignorada: ele estava reescrevendo trechos de Ovídio, e contava que ao menos certa parte do seu público teria reconhecido isso (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 23). Surge assim o problema, semelhante ao que acabamos de abordar, sobre como estabelecer se uma passagem é derivada de uma anterior, ou se lê-la dessa forma é cometer o mesmo engano descrito acima. Gilbert Highet, no seu *The Classical Tradition* (1949), extenso compêndio das influências antigas na literatura europeia, sugere três parâmetros para isso. É preciso demonstrar que (1) o autor em questão leu, ou provavelmente leu, o outro, (2) há uma grande semelhança nas ideias e nas imagens, e que (3) há um paralelismo estrutural claro, seja na sequência das ideias, na estrutura das frases, na posição das palavras nos versos ou em tudo isso ao mesmo tempo (HIGHET, 2015, p. 202). Sua proposta não esgota o assunto, mas fornece critérios para ajudar a definir se as semelhanças entre duas passagens são casuais ou se é possível dizer que constituem um caso de hipertextualidade.

Mas, afinal, por que escrever mais um trabalho sobre Shakespeare? O ceticismo é compreensível: a fortuna crítica sobre o autor já é maior do que se poderia ler numa única vida. Escolha algum aspecto de sua obra, e, apostado, alguém já terá tratado disso. Meu tema não é exceção. O livro mais importante sobre o assunto ainda é o já mencionado *Shakespeare and Ovid*, de Bate, publicado em 1993. Alguns outros autores também dedicaram sua atenção ao tema, muitos deles após a publicação do trabalho de Bate. O outro livro dedicado ao assunto é *Shakespeare's Ovid and the Spectre of the Medieval* (2018), em que Lindsay Ann Reid mostra, numa série de estudos de caso, como as usuais formas classicizantes de se pensar sobre Shakespeare e a Renascença escondem o muito que há de medieval nele. Além disso, capítulos e artigos de Colin Burrow, Charles e Michelle Martindale, Kenneth Muir, Liz Oakley-Brown, A. B. Taylor, entre outros, também formam um repertório crítico fundamental para as relações entre Shakespeare e Ovídio, que, de outros autores, conta ainda com alguns artigos esparsos em revistas especializadas.

No entanto, esses textos concentram-se com frequência em aspectos muitíssimo capilares (a caça de fontes e ecos verbais é uma das atividades recorrentes) e há poucas tentativas de se coordenar esse conhecimento num único trabalho de certa extensão. Além disso, observa-se que este repertório literário específico ainda não foi trabalho neste Programa de mestrado, embora a dissertação, ao abordar as relações internas de uma obra com outra anterior, possa contribuir para a linha de pesquisa escolhida. Também há de se notar que os trabalhos disponíveis sobre meu tema provêm quase sempre de países anglófonos, e que, no Brasil, até onde se pôde averiguar, pouco foi escrito sobre o assunto. Temos um artigo de Camati (2017), menções a uma dissertação sobre Ovídio e os primeiros sonetos shakespearianos, e, entre o que foi publicado em português, apenas um artigo de Lavinia Silveiras (2013). Fora isso, encontram-se no máximo algumas referências passageiras ao tema.

Vê-se que, embora Ovídio tenha sido decisivo para Shakespeare, as afinidades entre os dois permanecem bastante inexploradas no Brasil, mesmo no âmbito dos estudos shakespearianos. Porém, mais do que fornecer o panorama de um debate visto como encerrado, este trabalho propõe também algumas conexões ainda pouco exploradas na bibliografia sobre o assunto. Busco, por exemplo, articular à conversa contribuições de alguns autores sul-americanos, como Dirceu Villa (2012), frequentemente desconhecidos nesse contexto em particular. Além do que já foi exposto, este trabalho, quer pelas informações históricas específicas que compila, quer pela maior atenção que confere a aspectos especificamente literários, talvez possa ser de interesse de leitores envolvidos em diversos campos da literatura, especialmente da literatura do período abordado. Ao mesmo tempo, busca não prescindir da possibilidade de uma leitura proveitosa também para aqueles que não são especialistas no assunto.

O primeiro capítulo expõe os fatos básicos e seus contextos: após uma breve introdução a Ovídio e sua recepção elisabetana, apresento um panorama da presença das *Metamorfoses* na obra de Shakespeare, avaliando, em seguida, a relação entre o ensino de língua e literatura latina no currículo escolar elisabetano e o ovidianismo do dramaturgo. O segundo capítulo analisa a tradução das *Metamorfoses* feita por Golding e como ela se relaciona com a obra de Shakespeare. O capítulo três propõe uma leitura da peça dentro da peça em *Sonho de Verão* a fim de analisar como se dá a adaptação das *Metamorfoses* apresentada ali, enquanto o quarto capítulo, por sua vez, debruça-se sobre as relações que as outras camadas da peça estabelecem com Ovídio. Mas, em poucas palavras: começemos.

1. O Ovídio de Shakespeare

Duas ou três coisas sobre Ovídio e as *Metamorfoses*

Do princípio: as *Metamorfoses* são um poema em quinze livros, compostos em hexâmetro dactílico pelo poeta romano Públio Ovídio Naso no início do primeiro século da Era Comum. Por motivos nunca totalmente esclarecidos, Ovídio foi banido de Roma enquanto ainda trabalhava nas *Metamorfoses* e, dois milênios depois, vereadores da cidade decidiram revogar seu exílio, num ato simbólico promovido pela ala populista da câmara (HENLEY, 2017). Porém, mesmo durante a longa ausência, Ovídio não chegou a ser esquecido. Sua escrita tem uma fluência e uma agilidade que há séculos impressionam até os leitores menos impressionáveis. “Um virtuosismo quase insolente”, diz um (KENNEY, 2002, p. 53); “uma habilidade inventiva infinita”, resume outro (VILLA, 2011, s/p).

“Poetas sempre foram fascinados pela mutabilidade; alguns viam na vida uma rendição incondicional ao espírito da mudança”, escreveu John Frederick Nims (2000, p. xviii). Ovídio foi o grande poeta da mutabilidade. As *Metamorfoses*, sua maior obra, são uma sequência de histórias sobre transformações, sobre mudanças de figura. Aqui está um exemplo delas, a metamorfose de um jovem em corvo-marinho, ou mergulhão, como traduzida por Bocage (11.781-95):

“E eu fora inda pior que o seu veneno
 Se a morte minha não vingasse a tua”.
 Disse, e de cume de cavada rocha
 Ao pélogo se dá; – porém doída
 Tétis o acolhe brandamente, e logo
 Veste de plumas o nadante corpo,
 Seu cobiçado fim negando ao triste.
 Ele, raivoso de existir por força,
 De ter com duros laços oprimida
 Alma, que da prisão sair deseja,
 Meneia, assim que sente, as asas novas,
 Voa, mais outra vez baixando às ondas,
 Se tenta submergir: vedam-lhe as penas.
 Mais o amante se enraiva, e teima, e torna
 A sumir-se no mar, da morte a estrada
 Tenta, retenta ali, sem fim, sem fruto,
 Amor lhe gasta, lhe macera as carnes;
 O colo se lhe alonga, o mar lhe agrada.
 E dos mergulhos seus provém seu nome.

Como o trecho acima deixa entrever, as narrativas das *Metamorfoses* são etiológicas, isto é, contam a origem de alguma coisa (algum animal, árvore, ou o que seja); contam o porquê de eles existirem como existem. Este rio era uma moça que, definhando, transformou-se em água; aquela montanha era antes uma rainha. Num mundo controlado por metamorfoses, são tênues as fronteiras entre homens, animais, plantas. Assim o descreve Nims (2000, p. xviii): “o pássaro no acostamento talvez seja um camarada ou desafeto de outros tempos, cantando para te encorajar ou ralhando com você; qualquer árvore pode ser aquela sua amiga do verão passado, o mesmo brilho refletindo na folhagem como refletia nas suas madeixas”.

Essa contiguidade entre os seres reaparece também na contiguidade entre os episódios. O poema não possui uma unidade de ação, um fim para qual os eventos convergem. É antes uma compilação de uns duzentos e cinquenta mitos unificados pelo motivo comum anunciado no título: metamorfoses. Os episódios seguem-se uns aos outros sem tempo para tomar fôlego, e Ovídio vai articulando uma história à próxima e à próxima sem deixar o público perceber o que está fazendo. Para observar como funciona esse mecanismo narrativo, veja-se este esquema elaborado por João Angelo Oliva Neto (2017, p. 27, grifos no original):

1) Dilúvio (vv. 313-422)	Narrativa principal
2) <i>Lodo</i> (vv. 423-37)	<i>Transição simples</i>
3) Monstro Píton (vv. 438-40)	Narrativa principal
4) <i>Apolo</i> <ul style="list-style-type: none"> a) <i>Apolo purificador</i> mata Píton (vv. 441-3) b) Jogos Pítics para eternizar o feito (vv. 445-8) c) Não existia o loureiro para as láureas (vv. 450-1) d) <i>Apolo apaixonado</i> por Dafne, o loureiro (v. 452) 	<i>Transições sutis</i>
5) Episódio de Dafne, origem do loureiro (vv. 452-567)	Narrativa principal

E assim sucessivamente, por quinze livros, sem interromper o encadeamento. Ovídio já havia sugerido isso logo no proêmio, em que anuncia sua intenção de compor um *carmen perpetuum*, um poema perpétuo/contínuo, vindo desde a origem do mundo (*ab origine mundi*) até seus tempos (*ad mea tempora*). Quer dizer, em algum momento as *Metamorfoses* alcançam o último verso do último livro, mas isso é só por uma contingência externa. Pela sua própria lógica interna, seus episódios encadeados por causalidade ou associação, o poema poderia muito bem continuar indefinidamente. Cito o proêmio:

In noua fert animus mutatas dicere formas
 corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illas)
 aspirate meis primaque ab origine mundi
 ad mea perpetuum deducite tempora carmen.¹ (1.1-4)

Nesse poema das mudanças, a própria frase de abertura passa por uma metamorfose diante dos olhos do leitor. Como aponta Andrew Feldherr (2003, p. 164), ao final do primeiro verso parece que temos uma frase completa, significando algo como “meu espírito me impele a algo novo: falar das formas mudadas” – porém a intromissão de *corpora* (corpos) no segundo mostra que não é bem isso. Não havia como saber antes, mas aquele *in noua* na verdade está modificando *corpora* (em novos corpos), e o *enjambement* para uma palavra só também acaba destacando o efeito gerado por esse recurso (KENNEY, 2009, p. 142).

In noua [em novas] também deixa ouvir o verbo *innouare* [inovar] (FONSECA, 2016, p. 12). As primeiras palavras nesses proêmios sempre carregam forte implicação programática, ao ponto de, na Antiguidade, funcionarem como títulos alternativos (KENNEY, 2009, p. 143). Ao iniciar a obra assim, Ovídio não deixa dúvidas de que tem várias inovações preparadas. Mas isso o público da época teria percebido antes mesmo de abrir o texto: as *Metamorfoses* ocupariam quinze rolos de papiro; um épico em quinze livros, marcando distância da epopeia tradicional (que preferia números múltiplos de seis) e afirmando sua afinidade com a poesia elegíaca amorosa, que preferia múltiplos de cinco (KENNEY, 2009, p. 142-3).

Antes das *Metamorfoses*, Ovídio já havia se notabilizado como poeta elegíaco ao lado de seus contemporâneos Propércio e Tibulo. São dessa época as *Heroidas*, os *Amores*, e a *Ars Amatoria*, cuja obscenidade, especula-se, teria sido uma das causas do seu exílio. No último dos *Amores* (3.14), Ovídio inseriu seu adeus à elegia e uma promessa de avançar sobre terreno poético mais ambicioso, o épico, e as *Metamorfoses* são o cumprimento dessa promessa. No entanto, em seus muitos episódios de temática erótica e amorosa, elas estão repletas de *topoi* da poesia elegíaca (KEITH, 2002, p. 246-8). Na verdade, há ali uma mudança constante de tom não só de um episódio para outro, mas às vezes dentro do mesmo episódio. Ovídio consegue passar do bélico ao bucólico como quem respira, e nas *Metamorfoses* não há modo que tenha ficado inexplorado (GALINSKY, 1975, p. 4): elas são, entre outras coisas, uma “antologia de gêneros”, na expressão de E.J. Kenney (2009, p. 148). O estudioso observa ainda que

as *Metamorfoses* descrevem um mundo em perpétuo fluxo, no qual nenhuma identidade está segura e nada é certo senão a incerteza, uma visão de mundo refletida

¹ “É meu propósito falar das metamorfoses dos seres / em novos corpos. Vós, deuses, que as operastes, / sede propícios aos meus intentos e acompanhai o meu poema, / que vem das origens do mundo até os meus dias”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 43).

textualmente nas variações caleidoscópicas de gênero e tom de um episódio ao outro e no caráter arbitrário de muitas das transições entre eles (KENNEY, 2009, p. 151).

No último livro das *Metamorfoses*, Pitágoras aparece como personagem para proferir um longo discurso filosófico (15.75-478). É mais uma metamorfose estilística, desta vez uma incursão na poesia didática lucreciana (KENNEY, 2009, p. 151). Mas é também o poema, quase no fim, explicitando seus princípios subjacentes. Pitágoras expõe sua doutrina da metempsicose, a transmigração das almas, da contiguidade entre todos os seres. Descreve também o princípio da mutabilidade, um mundo em constante fluxo regido pelo oximoro da mudança permanente. O mundo das *Metamorfoses*, enfim.

Por que uma obra tão peculiar? Bem, um dos precursores centrais de Ovídio foi Calímaco de Cirene (GALINSKY, 1975, p. 1), o mais importante autor do período helenístico e membro do azarado rol de poetas fundamentais que, no entanto, acabaram esquecidos (FLORES, 2019, p. 9). Calímaco havia composto uma longa série de etiologias a que chamou *Aítia* (*Causas*), hoje fragmentárias, e que foi o modelo do procedimento etiológico das *Metamorfoses* (OLIVA NETO, 2017, p. 11). A poética helenística de Calímaco preconizava o abandono dos temas grandiloquentes e um interesse por narrativas mitológicas curtas como veículo de uma linguagem inventiva e minuciosa (GALINSKY, 1975, p. 1): “uma poética de destilações”, como sugere Gontijo Flores (2019, p. 16). Ovídio claramente aderiu ao programa helenístico, mas não foi o único a fazê-lo. Seu outro precursor importante, Catulo, também foi buscar em Calímaco a leveza e elegância do seu estilo, e essa influência do movimento neotérico explica a dicção mais despojada de Ovídio (WRAY, 2009, p. 263).

Os demais modelos das *Metamorfoses* provêm todos da poesia helenística: temos registros de uma *Ornithogonia*, sobre a transformação de homens em pássaros; uma *Heteroioumena* (*Transformações*), de Nicandro de Colófon; e três obras intituladas *Metamorfoses*, de outros poetas do período (GALINSKY, 1975, p. 2). Como essas obras ou se perderam ou chegaram a nós apenas em fragmentos, é difícil mensurar a dívida de Ovídio para com elas. Mas, de forma geral, podemos saber que a poesia helenística construiu um repertório de textos sobre metamorfoses e que esse repertório foi uma das influências de Ovídio (GALINSKY, 1975, p. 2).

Se essas são as dívidas do poeta para com seus precursores, podemos dizer que ele as pagou com sobras: poucos foram tão influentes quanto ele. Durante séculos, pintores usaram as *Metamorfoses* como repositório de motivos mitológicos, de forma que hoje é difícil percorrer alguma grande galeria sem esbarrar com um quadro de inspiração ovidiana (cf. WETZEL, 2016). Indo além das artes plásticas, sua influência permanece extensa. Ovídio era o poeta que

Geoffrey Chaucer melhor conhecia (HIGHET, 2015, p. 98). O mesmo provavelmente vale para J. W. von Goethe e para Dante Alighieri, embora este tenha sido compelido à escolha mais ortodoxa de Virgílio como guia (NIMS, 2000, p. xix). Certamente vale para Shakespeare também. É difícil pensar em outro poeta que possa alardear admiradores tão influentes.

O Ovídio elisabetano

Mas a lista acima corre o risco de fazer parecer que a importância de Ovídio está restrita à produção de alguns séculos atrás. Não é o caso. Num século XX que começava sob a égide de Virgílio, Ovídio encontrou defensores entre alguns dos primeiros modernistas, em particular em Ezra Pound, que o considerava inferior somente a Homero e usou muito das *Metamorfoses* para os primeiros *Cantos* (ZIOLKOWSKI, 2009, p. 455-6). De lá para cá, podem-se ver, por exemplo, letras de Bob Dylan citando trechos dos *Tristia*, as elegias ovidianas do exílio (HAMPTON, 2019, s/p), ou uma série de textos em que vários dos melhores poetas lusófonos de hoje dialogam com episódios das *Metamorfoses* (DOMENECK, 2013a; 2013b) ou ainda as *Tales from Ovid* (1997), de Ted Hughes, que reescrevem trechos da mesma obra.

Por que todo esse interesse? Parte de tudo isso é porque Ovídio tende a voltar à moda em épocas de insegurança. Se em tempos de otimismo e prosperidade os holofotes voltam-se para Virgílio, em tempos de convulsão política e cultural é Ovídio – o exilado que escreveu sobre mudança e instabilidade – a referência dos autores e o preferido do público (ZIOLKOWSKI, 2009, p. 455). Na Inglaterra elisabetana, as *Metamorfoses* eram “o livro das mudanças numa época de mudanças”, na expressão de Dymphna Callaghan (2003, p. 27). Virgílio pode ter sido o poeta mais prestigioso no Renascimento, mas não era o mais lido: tanto na Inglaterra quanto no continente europeu, editores tendiam a publicar Virgílio antes de Ovídio, mas, quando o assunto eram *reedições*, era Ovídio quem se destacava (BURROW, 2013, p. 51).

Nos anos 1590, a poesia inglesa vivencia uma explosão desse interesse por Ovídio. Como registra M. L. Stapleton,

a Inglaterra renascentista é conhecida pelo seu ovidianismo, do qual há vários exemplos: *Scylla's Metamorphosis* (1589), de Thomas Lodge; *Venus and Adonis* (1593), de Shakespeare; *Ovid's Banquet of Sense* (c. 1595), de George Chapman; *Endimion and Phoebe* (1595), de Michael Drayton; *Hero and Leander* (1598), de Christopher Marlowe; as elegias (c. 1595) de John Donne (STAPLETON, 2005, p. 5).

Num ensaio sobre classicistas elisabetanos, Pound (1968, p. 232) sugeria que “uma grande época literária talvez seja sempre uma grande época de traduções, ou venha logo depois de uma”. De fato, antes de atingir seus melhores momentos por volta do final do século – a época de Shakespeare e de Marlowe – a literatura elisabetana concentrou-se, nas primeiras décadas, sobretudo em traduções (TAYLOR, 1992, p. 207). Os motivos para a ascensão desse movimento tradutório são vários: a Reforma, o nacionalismo linguístico, o mercado editorial, por exemplo.

A Inglaterra havia sido católica por muitos séculos até Henrique VIII fundar a igreja anglicana e aderir ao protestantismo; depois foi católica de novo durante o breve reinado de Maria I (1553-1558) e então protestante outra vez sob Elizabeth. Enquanto até pouco tempo atrás o catolicismo insistia no uso do latim, uma das bases da Reforma sempre foi a *tradução* de textos para o vernáculo: “no contexto religioso elisabetano”, Liz Oakley-Brown (2001, p. 53) escreve, “a tradução opera num ambiente radical, para não dizer iconoclasta, e as estratégias textuais dos tradutores desempenham um papel central na reforma dos modelos cristãos de significação”.

Além do impulso tradutório da Reforma, havia, na esteira do Renascimento, um senso de barbarismo nacional aliado à esperança de se melhorar a língua inglesa com o influxo dos clássicos via tradução (OAKLEY-BROWN, 2017, p. 28). Em 1582, William Webbe (1904, p. 243), no seu *Discourse of English Poetrie*, podia comentar que, devido ao trabalho de alguns tradutores, “nossa nação tem muitos motivos para agradecer a Deus”, isso porque eles teriam contribuído para “agraciar este país e esta língua com toda sorte de erudição proveitosa”. Nada disso, é claro, soa muito empolgante, mas o valor de comentários como o de Webbe está justamente em documentar as opiniões banais, os lugares-comuns da época (cf. BATE, 1990, p. 66). Aqui, sua ênfase na utilidade nacional da tradução nos lembra do projeto em curso para dotar a Inglaterra de uma cultura literária comparável à do continente europeu (BATE, 1993, p. 30). De acordo com A. B. Taylor,

essa onda tradutória sem precedentes, que constituiu a principal atividade literária nas primeiras décadas sob a nova rainha, foi catalisada pelo orgulho nacional. Os ingleses perceberam que estavam fazendo feio comparados aos seus vizinhos europeus [...]. Também tentaram mostrar que a língua inglesa, frequentemente menosprezada como “bárbara” ou “rude”, era capaz de alcançar as façanhas literárias do francês e do italiano (TAYLOR, 1992, p. 207).

No entanto, é difícil imaginar que alguém como Marlowe se importasse muito com isso (ou com o protestantismo, aliás) quando começou a traduzir as elegias de Ovídio. Temos um

outro motivo, mais prosaico, para essa onda de traduções: havia um mercado para elas (STAPLETON, 2000, p. 6). Um mercado, por exemplo, de acadêmicos cujo latim era um pouco pior do que eles gostariam de admitir, de mulheres que nunca puderam ir à escola aprendê-lo, de leitores casuais para quem um Ovídio inglês era melhor do que nada. Por isso vemos comentários furiosos de um Thomas Heywood contra o editor que pirateou sua tradução da *Ars Amatoria* de Ovídio – havia dinheiro à espera de quem colocasse esses textos no mercado (STAPLETON, 2000, p. 7).

E nessa onda de traduções elisabetanas, não surpreende que o autor de maior destaque tenha sido Ovídio. Stapleton observa que

a Inglaterra era um celeiro de traduções ovidianas. A amplitude e profundidade da produção poética foi notável, tendo apenas os *Medicamina Faciei Feminae* permanecido sem tradução. De resto, a obra completa foi traduzida em inglês num período de pouco mais de um século, com a maior parte dessas produções sendo reeditadas diversas vezes (STAPLETON, 2000, p. 5).

A mais importante delas provavelmente foi a tradução de Arthur Golding das *Metamorfoses*, publicada em 1567. Leitores de hoje podem estranhar o texto num primeiro contato, mas entre os elisabetanos ele era bastante popular: após a publicação inicial, passou por oito reedições num período de quarenta e cinco anos (GIBBS; RUIZ, 2008, p. 559). A biografia de Golding é bastante estrambótica. Puritano, tradutor de Calvino, notabilizou-se por sua tradução de Ovídio, poeta não só pagão, mas abertamente lascivo. De família abastada e com conexões na corte, acabou passando um ano ou dois na prisão por causa de dívidas, e, quando morreu em 1606, elas eram tão grandes “que só uma pessoa antes muito rica poderia tê-las contraído” (NIMS, 2000, p. xvi). É uma pena que o dinheiro das edições de Ovídio pareça não ter ajudado. Mas, por outro lado, suas *Metamorfoses* foram o mais famoso Ovídio inglês desde a sua publicação até pouco depois da morte de Shakespeare, foram as *Metamorfoses* que todos leram em inglês durante uma das melhores épocas literárias da língua inglesa (NIMS, 2000, p. xiv). E isso numa época, como visto, particularmente ovidiana.

Shakespeare e Ovídio: um panorama

E é por meio de Ovídio que chego a Shakespeare. A crítica hoje tem poucas dúvidas de que Ovídio era o autor preferido do dramaturgo (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 45) e as evidências disso são tantas que é difícil discordar. *Vênus e Adônis* e *Lucrecia* são baseados em episódios das *Metamorfoses* e dos *Fastos*, respectivamente. Os artesões em *Sonho*

de Verão viram piada com sua encenação canhestra do episódio de Píramo e Tisbe, que talvez seja a fonte de *Romeo e Julieta*, também (MUIR, 2005, p. 68). Os personagens de *Tito Andrônico* repetem os eventos da história de Filomela, e uma cópia das *Metamorfoses* é inclusive levada ao palco para que Lavínia, mutilada, possa comunicar o que lhe aconteceu. Livros de Ovídio aparecem em cena outras duas vezes na obra de Shakespeare. Em *Cimbelino*, as *Metamorfoses* abertas no episódio de Filomela dão uma pista (falsa) do que está prestes a ocorrer. Em *A Megera Domada* [*The Taming of the Shrew*], Lucêncio disfarça seu flerte com Bianca como uma tradução das *Heroidas*:

Bianca Where left we last?
Lucentio Here, madam:
 [reads] *Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus,
 Hic steterat Priami regia celsa senis.*
Bianca Construe them.
Lucentio ‘*Hic ibat*’, as I told you before—‘*Simois*’, I am Lucentio—‘*hic est*’, son unto Vincentio of Pisa—‘*Sigeia tellus*’, disguised thus to get your love—‘*hic steterat*’, and that Lucentio that comes a-wooing—‘*Priami*’, is my man Tranio—‘*regia*’, bearing my port—‘*celsa senis*’, that we might beguile the old pantaloon.² (3.1.26-35)

Algumas cenas antes na mesma peça, temos esta referência a Ovídio:

Mi perdonate, gentle master mine.
 I am in all affected as yourself,
 Glad that you thus continue your resolve
 To suck the sweets of sweet philosophy.
 Only, good master, while we do admire
 This virtue and this moral discipline,
 Let’s be no stoics nor no stocks, I pray,
 Or so devote to Aristotle’s checks
 As Ovid be an outcast quite abjured.³ (1.1.25-33)

Ovídio é mencionado nominalmente, e mencionado em oposição à dureza da filosofia aristotélica e à rigidez da moral estoica. Em oposição, resumindo, às coisas que não têm graça. Isso porque Ovídio tinha uma reputação de poeta bastante mundano: “os primeiros leitores dos poemas de Shakespeare os considerariam ovidianos porque seu tema era o favorito de Ovídio

² “*Bianca*: Onde paramos? / *Lucentio*: Aqui, madame / *Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus / Hic steterat Priami regia celsa senis.* / *Bianca*: Pode analisar. / *Lucentio*: *Hic ibat*, como disse antes – *Simois*, eu sou Lucentio – *hic est*, filho de Vicêncio de Pisa – *Sigeia tellus*, disfarçado para conseguir seu amor – *Hic steterat*, e o Lucentio que lhe faz a corte – *Priami*, é meu homem Trânio – *regia*, ostentando meu aspecto – *celsa senis*, para podermos enganar o velho pantalão (3.1.26-35). As traduções aqui citadas das peças de Shakespeare são sempre de Bárbara Heliodora.

³ “*Mi perdonato*, meu patrão gentil; / Em tudo o meu afeto é igual ao seu, / E alegre-me por vê-lo resolvido / A sugar da filosofia o mel. / Mas, meu amo, mesmo enquanto admiramos / A virtude e a disciplina moral, / Não sejamos estóicos ou estúpidos, / E nem tão presos às leis de Aristóteles / A ponto de abjurar de todo Ovídio” (1.1.23-39).

– o poder do desejo erótico”, escreve Bate (2019, p. 58). Em 1582, o Conselho Privado da rainha chegou a pedir que, ao invés “daqueles poetas lascivos” como “Ovídio da *Ars Amatoria*, dos *Tristia* e coisas assim”, fossem ensinados nas escolas poemas como *Anglorum Proelia* [As Batalhas dos Ingleses], de um certo Christopher Ocland (BURROW, 2013, p. 96). (Isto pode ser um consolo para secundaristas forçados a ler *Inocência* e afins: aos senhores responsáveis pelo cânone escolar, sempre lhes apeteceu, ao que parece, errar por muito).

Também porque, como vimos, Ovídio tinha uma reputação pela fluência da sua escrita. Entre os elisabetanos, era sinônimo de elegância estilística (BATE, 1993, p. 2). Eis o julgamento que Shakespeare faz Holofernes proferir em *Trabalhos de Amor Perdidos* [*Love's Labour's Lost*]:

for the elegancy, facility, and golden cadence of poesy [...] Ovidius Naso was the man. And why indeed 'Naso', but for smelling out the odoriferous flowers of fancy, the jerks of invention?⁴ (4.2.107-9).

Seria fácil objetar que Holofernes é um pedante e passa a peça inteira dizendo coisas ridículas. É bem verdade, mas nada o impede de às vezes acertar alguma, e, o mais importante, sua opinião é consistente com o que se vê no resto da obra de Shakespeare. Do início ao fim de sua carreira, o autor deixou marcas de seu interesse pelas *Metamorfoses*. Aqui, em *Dois Cavalheiros de Verona* [*Two Gentlemen of Verona*], talvez sua primeira peça:

Thou, Julia, thou hast metamorphosed me,
Made me neglect my studies, lose my time,
War with good counsel, set the world at naught;
Made wit with musing weak, heart sick with thought.⁵ (1.1.66-9)

Além da referência explícita às *Metamorfoses*, o próprio nome de Júlia remete ao repertório anedótico ao redor de Ovídio: era o nome da neta do imperador, exilada na mesma época que Ovídio, talvez por conta de um envolvimento entre os dois. A história era muito difundida entre os elisabetanos, aparecendo inclusive no *Poetaster*, de Ben Jonson, em que Ovídio é o personagem principal.

Ou em *Péricles*, uma de suas últimas peças, na cena em que Marina, cativa num prostíbulo, anseia ser transformada em pássaro para evitar o tipo de violência que precipita tantas das metamorfoses em Ovídio:

⁴ “na elegância, facilidade e cadência dourada de poesia [...] Ovídio Naso foi o homem: e por quê, na verdade, *naso* se não pelo olfato para as flores odoríficas da fantasia, a sacudidelas da invenção?” (4.2.107-10).

⁵ “Júlia, você é que me transformou; / Fez-me esquecer estudos, perder tempo, / Ver como zero os conselhos e o mundo; Fraco, perder o espírito e o pensar” (1.1.66-9).

That the gods would set me free from this unhallowed place,
 Though they did change me to the meanest bird
 That flies i'th' purer air!⁶ (4.6.83-5)

Escrevendo em 1598, Francis Meres (1904, p. 317) foi o primeiro a tratar das afinidades entre os dois autores: “*as the soul of Euphorbus was thought to live in Pythagoras: so the sweet witty soul of Ovid lives in mellifluous and honey-tongued Shakespeare*”, isto é, “assim como achavam que a alma de Euforbo vivia em Pitágoras, assim a doce e inventiva alma de Ovídio vive no melífluo e suaviloquente Shakespeare”. Como aponta Bate (1993, p. 85), a metáfora de Meres é autorreferencial: “a metamorfose de Ovídio em Shakespeare é apresentada numa referência ao último livro das *Metamorfoses*, em que Pitágoras sustenta sua teoria da metempsicose dizendo ser a reencarnação da alma de Euforbo”. Shakespeare provavelmente ficou sabendo do comentário de Meres, e isso pode explicar por que ele, pouco tempo depois, demonstraria um gosto peculiar por piadas às custas de Pitágoras e sua doutrina (BURROW, 2013, p. 105).⁷

Porém, escusando-se sua forma de expressão, Meres, no fundo, não estava enganado. Bate escreve que

em defesa de Meres, podem-se listar diversos pontos de semelhança: um método de composição baseado em transformar histórias preexistentes em algo novo; uma recusa a se submeter ao decoro dos gêneros, um deleite na justaposição de tons contrastantes — o trágico e o grotesco, o cômico e o patético, o cínico e o magnânimo; um interesse sobretudo na psicologia humana, particularmente na psicologia do desejo em seus vários matizes; uma sondagem das transformações causadas por momentos emocionais extremos; o gosto pela inventividade retórica, pela abundância verbal, pelos jogos de palavras; a variedade e a flexibilidade como hábitos mentais indispensáveis e como formas de expressão (BATE, 1993, p. 3).

Bate (1993, p. 146) também nos fala de um arco no início da carreira de Shakespeare vindo desde as primeiras obras até a agridoce *Noite de Reis* [*Twelfth Night*], a última em que esse modo ovidiano predomina: o estilo elegante e despreocupado vindo de Ovídio despede-se ao som do vento e da chuva da última canção da peça. Colin Burrow (2013, p. 123) observa que, após 1600, as referências de Shakespeare a Ovídio tendem a funcionar mais como “dicas narrativas”, pequenas sugestões do que pode acontecer em cena, tornando-se menos explícitas verbalmente, e Bate refere-se às peças tardias como algumas das obras “mais *sutilmente* ovidianas da língua inglesa” (1993, p. viii, ênfase minha).

⁶ “Que os deuses / Livrem-me deste antro de pecado, / Mesmo para ser humilde passarinho, / Voando no ar puro!” (4.6.75-8).

⁷ Cf. *Noite de Reis* [*Twelfth Night*] (4.2.50) e *Como Gostais* [*As You Like It*] (3.2.172).

Em *A Tempestade*, peça, como dizia Harold Bloom (2013, p. 101), elíptica a ponto de deixar Samuel Beckett parecendo a objetividade em pessoa, quase nada é muito explícito, mas Ovídio continua presente ali. Dessa mesma peça, Augusto de Campos traduziu uma das canções de Ariel e, nela, tratou de sugerir as afinidades entre Shakespeare e Ovídio. Ao traduzir *sea-change* por *metamorfose*, Campos adiciona um pequeno índice crítico aproximando os dois autores (VILLA, 2004, s/p):

Full fathom five thy father lies,
 Of his bones are coral made;
 Those are pearls that were his eyes;
 Nothing of him that doth fade,
 But doth suffer a sea-change
 Into something rich and strange.
 Sea-nymphs hourly ring his knell.
 Hark, now I hear them. Ding-dong bell. (1.2.397-404)

Teu pai repousa em paz a trinta pés:
 De seus ossos coral se fez:
 Aquelas pérolas que vês
 Foram seus olhos uma vez;
 Nada que é dele se perdeu,
 Metamorfose o reverteu
 Em algo estranho e nobre.
 Sereias tagem o seu dobre:
 Dlin-dlão.
 Silêncio! o sino agora,
 Dlin-dlão, ora. (CAMPOS, 2013, p. 219)

Essa peça apresenta ainda a mais extensa imitação de Ovídio em todo o *corpus* shakespeariano (BATE, 2000, p. xlii). O monólogo em que Próspero renuncia a sua mágica é baseado na conjuração de Medeia no sétimo livro das *Metamorfoses* – tanto no original de Ovídio, quanto na tradução de Golding. Quando a fala ocorre, Ariel saiu de cena para buscar prisioneiros, Próspero está sozinho no palco e há a necessidade de se preencher o tempo, mas seria ingênuo reduzi-la a isso (BURROW, 2013, p. 130). Próspero começa a invocação com

Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves,
 And ye that on the sands with printless foot
 Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
 When he comes back; you demi-puppets that
 By moonshine do the green sour ringlets make
 Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
 Is to make midnight mushrooms, that rejoice
 To hear the solemn curfew;⁸ (5.1.33-40)

⁸ “Oh, elfos das colinas, rios, vales, / Que sem jamais deixar marcas na areia, / A fuga de Netuno perseguis / E cavalgais a glória do refluxo! / Oh, vós, semidemônios que talhais / O leite que não bebem as ovelhas, / E vós, cuja alegria à meia-noite / É fazer cogumelos que jubilam / Se a noite chega” (5.1.33-41).

As versões de Ovídio e de Golding começam assim:

auraeque et uenti montesque amnesque lacusque,
dique omnes nemorum dique omnes noctis, adeste!⁹ (7.197-8)

Ye airs and winds: ye elves of hills, of brooks, of woods alone,
Of standing lakes, and of the night approach ye everyone. (7.265-6)

Shakespeare adotou de Golding a ampliação de *lacus* em *standing lakes*, com o adjetivo a mais, além de ter tomado dele essa intromissão muito inglesa de elfos [*ye elves of hills*] no mundo de Ovídio – no original, eles são deuses [*di*] e estão associados a florestas, não a montanhas (BATE, 2000, p. xlii). Próspero continua na mesma veia localista, adicionando ao vocativo, muito mais longo em Shakespeare, uma série de detalhes que soam bastante ingleses (BURROW, 2013, p. 131). Em Shakespeare, esse vocativo não termina com um imperativo: ao contrário de Medeia, Próspero não está invocando, mas renunciando a sua magia; e, nesse sentido, chama atenção o fato de ele transpor para o passado o trecho que se segue (BURROW, 2013, p. 130-1):

by whose aid —
Weak masters though ye be — I have bedimmed
The noontide sun, called forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war; to the dread rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt; the strong-based promontory
Have I made shake, and by the spurs plucked up
The pine and cedar; graves at my command
Have waked their sleepers, oped, and let 'em forth
By my so potent art. But this rough magic
I here abjure.¹⁰ (5.1.40-51)

Golding:

I have compelled streams to run clean backward to their spring.
By charms I make the calm seas rough, and make the rough seas plain,
And cover all the sky with clouds and chase them thence again.
By charms I raise and lay the winds, and burst the viper's jaw.
And from the bowels of the earth both stones and trees do draw.
Whole woods and forests I remove: I make the mountains shake,

⁹ “brisas e ventos, montes, rios e lagos; / deuses todos da floresta; todos os deuses da noite, vinde!”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 375).

¹⁰ “por cuja arte – / Embora fosseis vós bem fracos mestres – / Escureci o sol do meio-dia, / O tumulto dos ventos conclamei, / Entre o verde do mar e o azul do céu / Criei a guerra, e ainda incendiei / O trovão que alucina, estraçalhando / De Júpiter o tronco do carvalho / Com o próprio raio – e o vasto promontório / Sacudi; e das bases arranquei / O pinho e o cedro; sob o meu comando / As tumbas libertaram seus defuntos. / Graças á minha arte. Mas tal magia / Aqui renego” (5.1.41-54).

And even the Earth itself to groan and fearfully to quake.
 I call up dead men from their graves: and thee, O lightsome moon,
 I darken oft, though beaten brass abate thy peril soon.
 Our sorcery dims the morning fair, and darks the sun at noon.¹¹ (7.267-77)

Um das imagens mais fortes em ambos os textos são as árvores sendo lançadas ao chão. Golding não especifica qual árvore [*trees do draw*], porém Shakespeare viu que no original de Ovídio a imagem referia-se a carvalhos [*robora*], daí “*rifted Jove’s stout oak*” (BATE, 2000, p. xlii). Golding também não tem uma imagem específica para as almas escapando do túmulo (*oped, and let ‘em forth*, em Shakespeare), mas Ovídio (7.205) fornece “*manesque exire sepulcris*”, “os manes sair[em] do sepulcro” (BATE, 2000, p. xlii). Em Ovídio, Medeia diz ter escurecido o dia com uma canção [*carmine*]; em Golding, com feitiços [*sorcery*]. Shakespeare combina os dois em *my potent art*, a “arte” sendo, ao mesmo tempo, o ofício do mago e do cantor/poeta (BATE, 2000, p. xlii).

E o que decorre de tudo isso? Em *A Tempestade*, coisa nenhuma. Próspero invoca esses seres, mas não os ordena a fazer nada, abdicando logo em seguida de tudo o que fez. Nisso, a estrutura do discurso mimetiza a estrutura da ação da peça: tudo se encaminha para uma vingança de Próspero, mas, nos momentos finais, nada disso acontece (BURROW, 2013, p. 131). No entanto, essa imitação tão extensa de Ovídio quase no fim da obra de Shakespeare demonstra que seu ovidianismo não era prerrogativa apenas das obras iniciais (BATE, 2000, p. xlii). Demonstra também o interesse de Shakespeare pelas *Metamorfoses* tanto na tradução de Golding quanto no original de Ovídio, e, assim, fornece uma pista para ajudar a responder esta pergunta:

Small Latin and Less Greek

O quão bem Shakespeare conhecia Ovídio? A pergunta pode parecer estranha, tendo em vista os exemplos que acabei de mostrar. Ovídio foi importante para Shakespeare, mas o que já se questionou foi em que medida ele o conhecia no original, e em que medida seu Ovídio não era, na verdade, a tradução de Golding. Nessa esteira, estão as concepções de Shakespeare como

¹¹ “Com a vossa ajuda, quando assim o quis, tornaram à nascente os rios, / com espanto das margens. Com meus encantamentos, / acalmo o mar encapelado e encrespo o mar calmo; / disperso as nuvens e volto a acumulá-las; disperso e convoco os ventos. / Com os meus conjuros e encantamentos anulo as fauces da víbora / arranco ao solo e ponho em movimento a rocha viva, / o carvalho e a floresta; abalo as montanhas / e faço a terra rugir e os mortos surgir do sepulcro. / Também a ti, Lua, te faço baixar, embora os bronzes de Têmesas / reduzam as tuas fadigas. Com meus encantamentos, até o carro / de meu avô empalidece; com meus feitiços, empalidece a Aurora”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 375).

gênio espontâneo, independente da influência de precursores, como considerava John Dryden: “Shakespeare aprendeu tudo naturalmente; ele não precisava dos espelhos dos livros para ler a Natureza; olhava para dentro, e a encontrava lá” (1971, p. 55).

Para a primeira edição das obras completas de Shakespeare, Jonson escreveu um panegírico dedicado à memória do amigo. Em determinado momento, ele parece se referir ao “pouco latim e menos grego” de Shakespeare:

And, though thou hadst small Latin and less Greek,
From thence to honour thee I would not seek
For names, but call forth thundering Aeschylus,
Euripides and Sophocles to us,
Pacuvius, Accius, him of Cordova dead,
To life again, to hear thy buskin tread
And shake a stage;¹² (31-7)

Burrow (2013, p. 2) observa haver duas leituras possíveis para o trecho. A primeira e mais ortodoxa parece reforçar a visão a respeito de Shakespeare de críticos como Dryden. Jonson estaria dizendo que, embora Shakespeare tivesse pouca proficiência nas línguas antigas, ainda assim os dramaturgos da Antiguidade, caso pudessem ter visto suas obras, iriam admirá-las muito – para Jonson, autor *livresco* a ponto de preencher as margens de sua peça *Sejanus* com comentários em latim, um grande elogio (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 2). A outra possibilidade seria considerar que aquele verbo está no conjuntivo: “mesmo que você tivesse pouco latim e menos grego”, aqueles dramaturgos ainda admitiriam sua superioridade. Não há como saber qual das alternativas Jonson tinha em mente, Burrow conclui, e essa ambiguidade deve ter sido proposital – um elogio, sim, mas temperado com um quê de mordaz.

A discussão sobre a familiaridade de Shakespeare com a literatura antiga inicia-se na segunda metade do século XVIII, quando ele começa a assumir seu *status* de autor canônico (BURROW, 2013, p. 21). Nesse contexto, não faltou quem quisesse demonstrar que a arte do novo autor central do cânone estava baseada num conhecimento amplo da literatura latina (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 4). Mas também não faltou quem quisesse demonstrar o contrário. Em 1767, Richard Farmer publica seu *Essay on the Learning of Shakespeare*, no qual argumenta que trechos supostamente derivados de autores antigos, eram, na verdade, rastreáveis a traduções inglesas dessas obras, concluindo daí que o repertório linguístico do dramaturgo estava confinado a sua língua materna apenas (BURROW, 2013, p.

¹² “E mesmo que tivesses pouco latim e menos grego / Para te honrar não procuraria ali / por nomes, mas chamaria o tempestuoso Ésquilo, / Eurípides e Sófocles até nós, / E Pacúvio, Ácio e Sêneca / Chamaria de volta à vida, para ouvir seu coturno pisotear / E sacudir a cena”.

21-2). Farmer não estava conduzindo uma pesquisa desinteressada: ele queria apresentar um Shakespeare que encarnasse um gênio inglês natural, nativo (e se, no caminho, pudesse mostrar que o dramaturgo e seus editores eram menos instruídos do que ele, respeitável tutor em Cambridge, melhor ainda) (BURROW, 2013, p. 22).

Embora a prova documental não tenha sobrevivido, é quase certo que Shakespeare frequentou a escola em Stratford (GREENBLATT, 2016, p. 17). Sabendo disso, T. W. Baldwin empreendeu uma reconstrução exaustiva do currículo das escolas elisabetanas a fim de saber o que ele teria aprendido lá. O estudo foi publicado em 1944 como *William Shakspeare's Small Latine & Less Greeke*, e é até hoje o mais extenso na área. Com seu livro, Baldwin conseguiu provar que Shakespeare havia lido muito da literatura romana nos seus tempos de estudante. Isso porque a língua latina era o cerne mesmo da educação básica na época. “A grade curricular”, conta-nos Greenblatt (2016, p. 22), “fazia poucas concessões à amplitude dos interesses humanos: nada de história ou literatura inglesa; nada de biologia, química ou física; nada de economia ou sociologia; apenas noções de aritmética”.

Educação significava basicamente aprender latim, e as funções do ablativo estavam longe de ser a parte mais desagradável do processo. Castigos corporais eram uma prática arraigada – “como parte de seu exame final de graduação em Cambridge, um formando em línguas na baixa Idade Média tinha de demonstrar sua habilidade pedagógica açoitando um menino recalcitrante ou estúpido” (GREENBLATT, 2016, p. 23) – e insistia-se muito no aprendizado via memorização (BATE, 1993, p. 19). Shakespeare refere-se a esse modelo de ensino na cena de *As Alegres Comadres de Windsor* [*The Merry Wives of Windsor*] em que testam o quão bem um garoto William se lembra das suas declinações. Um trecho da cena:

Evans What is your genitive case plural, William?
William Genitive case?
Evans Ay.
William Genitivo: ‘horum, harum, horum’.
Mistress Quickly Vengeance of Jenny’s case! Fie on her! Never name her, child, if she be a whore.
Evans For shame, ’oman!
Mistress Quickly You do ill to teach the child such words. He teaches him to hick and to hack, which they’ll do fast enough of themselves, and to call ‘whorum’. Fie upon you!
Evans ’Oman, art thou lunatics? Hast thou no understandings for thy cases, and the numbers of the genders? Thou art as foolish Christian creatures as I would desires.¹³
 (4.1.48-60)

¹³ “*Evans*: Qual é o caso genitivo plural, William? *William*: Caso genitivo? *Evans*: Isso. *William*: Genitivo *horum, harum, horum*. *Quickly*: Que vergonha! Nada de ora, ora, ora com a Geni! Não há motivo para dizer que ela é puta! *Evans*: Que vergonha, senhora! *Quickly*: O senhor faz mal em dar essas ideias a uma criança. Eles aprendem esse ora, ora, logo, logo sem ninguém ensinar. Que coisa feia! *Evans*: A mulher é lunática? Será que não entende nada de casos e os números dos gêneros? Não se pode nem imaginar cristã mais tola” (4.1.44-54).

Vê-se que, para desespero da senhora ao lado, o garoto já sabe seu genitivo de cor, mas ele ainda teria um longo percurso pela frente. Como registra Bate (1993, p. 20-1), os alunos começavam aprendendo esses rudimentos da gramática, progredindo então para as *sententiae*, pequenas máximas morais usadas para exercícios de tradução e, mais tarde, de ampliação. Nesse momento, já seriam apresentados a excertos de vários autores latinos. Mais tarde, passavam por um intenso treinamento em retórica baseado nos exercícios progressivos dos *Progymnasmata*, e começavam a estudar textos inteiros de autores como Virgílio, Cícero e Ovídio – incluindo aí a memorização de longas passagens das *Metamorfoses*.

Um dos exercícios rotineiros nas salas de aula da época ficou conhecido como *double translation* [tradução dupla]. O aluno recebia uma passagem em latim e a traduzia, em prosa, para o inglês. Retirava-se então o original e o aluno deveria, a partir da sua tradução, tentar replicá-lo o mais fielmente possível (BURROW, 2004, p. 13). Para os pupilos com excelente memória, a tarefa deve ter parecido mecânica, porém seu objetivo nunca foi esse. Uma vez que você se esquece da letra do texto, pode internalizar Ovídio e outros não como modelos para uma cópia automática, mas como princípios de estilo. A questão não era saber como Ovídio *escreveu* este dístico, mas como ele *escreveria* este dístico (BURROW, 2013, p. 40). De acordo com Bate,

os alunos não deveriam apenas verter outra vez para o latim, mas criar um arranjo retórico que correspondesse ao original de Ovídio; o exercício é análogo ao do estudante de música exortado a harmonizar uma melodia no estilo de algum compositor específico. *Não é exagero dizer que as primeiras lições de Shakespeare sobre poesia foram lições sobre como imitar Ovídio* (BATE, 1993, p. 22, ênfase minha).

Um dos textos fundamentais desse sistema de ensino era o *De Copia* [Da Copiosidade], de Erasmo de Rotterdam, um manual sobre como atingir um estilo copioso, prolixo, e que, por exemplo, “ensinava aos estudantes 150 maneiras diferentes de dizer ‘Obrigado por sua carta’ (em latim, é claro)” (GREENBLATT, 2016, p. 20). Falei há pouco de Holofernes, o personagem pedante de *Trabalhos de Amor Perdidos*. Ele é um mestre-escola cujos modos são “uma paródia de um estilo professoral que a maior parte dos integrantes da plateia teria reconhecido de imediato” (GREENBLATT, 2016, p. 20). Holofernes não chega ao fim de uma frase sem dizer um punhado de palavras em latim e depois adicionar sua copiosa lista de sinônimos ingleses:

The deer was, as you know, *sanguis*, in blood, ripe as the pomewater who now hangeth like a jewel in the ear of *caelo*—the sky, the welkin, the heaven, and anon falleth like a crab on the face of *terra*, the soil, the land, the earth.¹⁴ (4.2.3-6)

A peça quase inteira é uma paródia dessa retórica eufuística então em voga – a carta de Don Adriano no quarto ato (4.1.58-79) é um ponto alto. Shakespeare soube zombar desse “jogo de palavras maníaco”, como o define Greenblatt (2016, p. 20), mas também soube jogá-lo como ninguém. Veja-se a diferença de efeito que o uso desse mesmo artifício causa nas falas de Holofernes e, por exemplo, no soneto 129:

Most barbarous intimation! Yet a kind of insinuation, as it were *in via*, in way, of explication, *facere*, as it were, replication, or rather *ostentare*, to show, as it were, his inclination after his undressed, unpolished, uneducated, unpruned, untrained, or rather unlettered, or ratherest unconfirmed fashion, to insert again my ‘*haud credo*’ for a deer.¹⁵ (4.2.12-7)

lust
Is perjured, murd’rous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,
Enjoyed no sooner but despisèd straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated as a swallowed bait
On purpose laid to make the taker mad;¹⁶ (129.2-8)

Em algum lugar por trás desse rompante lexical febril, escondem-se as intermináveis horas que o garoto passou na escola, compilando listas enfadonhas de sinônimos latinos (GREENBLATT, 2016, p. 20). A esta altura, uma coisa é clara. Se, por um lado, a escola em Stratford provavelmente ministrou ao pequeno William sua quota diária de tédio, por outro, um currículo centrado no estudo da linguagem deve ter tido algum charme aos olhos de um jovem interessado em literatura e dotado de talentos verbais nada modestos. Burrow (2013, p. 39) até sugere que, para a pergunta de por que existiram tantos dramaturgos na Inglaterra do século XVI, uma resposta possível seria: “o sistema de ensino”.

E para uma geração de escritores treinada dessa forma, também não surpreende que os autores antigos fossem uma presença tão constante. No entanto, isso sugere um tipo de

¹⁴ “O cervo estava, como sabem, *sanguis*, sangrando; como uma maçã madura, mas agora pende como joia na orelha do *coelo*, o céu, o espaço, o firmamento; e logo cai como um caranguejo na cara da *terra*, o solo, o chão, o terreno” (4.2.3-6).

¹⁵ “Que sugestão bárbara! Mas uma espécie de insinuação, por assim dizer, *in via*, ao modo de explicação; *facere*, como se fosse uma replicação; ou, antes, *ostentare*, mostrando, por assim dizer, sua inclinação – segundo seu modo não elaborado, impolido, deseducado, impodado, destreinado, ou antes iletrado, ou mais antes inconformado – a fim de repor meu *haud credo* para um cervo” (4.2.11-6).

¹⁶ “a luxúria / É perjura, assassina, sanguinária, culpada, / Selvagem, extrema, rude, cruel, desleal, / Logo desfrutada, porém, em seguida, desprezada, / Perdida a razão, e logo esquecida, / Odiada razão, como isca lançada / De propósito para enlouquecer a presa”. Tradução de Thereza Christina Motta.

humanismo bem mais pragmático do que aquele normalmente associado à Renascença. Burrow (2013, p. 5) observa que “para Shakespeare e sua geração, ler e imitar literatura clássica não era uma coisa feita com temor e reverência”. “*It was just what you did*”: era uma prática corriqueira. De qualquer forma, você já teria passado anos dissecando a obra desses autores, então por que não tirar vantagem disso? Ovídio, Sêneca e companhia podiam fornecer material para sua escrita. Na visão dos leitores da época, o confronto com textos da Antiguidade era muito menos sobre “quais belezas esquecidas posso redescobrir aqui” e muito mais sobre “o que o texto pode fazer por mim, e, de preferência, agora” (BURROW, 2013, p. 5).

Quando colocado em perspectiva, o comentário de Jonson sobre o pouco latim de seu amigo é coerente com os resultados de Baldwin em sua investigação sobre o currículo elisabetano (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 11). Shakespeare não era tão versado na língua quanto seus colegas egressos de Oxbridge, mas, como nos lembra Bate (2019, p. 12), “o ‘pouco latim’ de um secundarista do interior na era elisabetana seria muito para os padrões de várias faculdades de letras clássicas hoje”. E se “menos grego”, para Jonson, era “menos” e não “nenhum”, então Shakespeare estaria bem acima da média, já que o idioma era estudado em poucos lugares e só depois de a língua latina estar aprendida do começo ao fim (BATE, 1993, p. 7).

“Shakespeare conhecia bastante literatura da Antiguidade. Dada a sua formação e o período em que ele viveu, seria estranho se fosse de outra forma”, sintetiza Burrow (2013, p. 2). Ele comenta ainda que seu conhecimento desses autores “seria o de um secundarista elisabetano extremamente inteligente” (2013, p. 20). Bem, se pensarmos nisso de um ponto de vista, digamos, filológico, toda evidência disponível mostra que Burrow está correto. Mas, do ponto de vista literário, é difícil imaginar que alguém tenha captado tanto de Ovídio quanto o dramaturgo. Eliot dizia, por exemplo, que Shakespeare possuía a habilidade, de forma alguma comum, de extrair o máximo de traduções (HIGHET, 2015, p. 205). Entre essas traduções, a que maior impacto teve em sua arte foram as *Metamorfoses* de Golding. No próximo capítulo, vamos considerar essa tradução quanto a alguns aspectos técnicos (especialmente ritmo, dicção e sintaxe), quanto à aclimação de Ovídio efetuada por Golding (no caráter localista de sua prática tradutória e nas interpretações alegóricas propostas por ele), e quanto às relações que tudo isso tem com a obra de Shakespeare.

2. O Ovídio de Golding

Golding e as *Metamorfoses*

“Na literatura, é raro traduções alcançarem a durabilidade dos originais; elas quase nunca atravessam o tempo como obras de arte independentes, ossificando-se, via de regra, como meros textos datados”. Mary Snell-Hornby (1995, p. 143-4) fez este comentário para explicar por que periodicamente sente-se necessidade de novas traduções de obras literárias. Com o tempo, ela diz, mudanças culturais e linguísticas removem o valor comunicativo pragmático da tradução mais antiga, que passa a estar à mercê dos próprios méritos para sobreviver. A história da sobrevivência de Arthur Golding, o mais famoso dos tradutores elisabetanos, é bem peculiar. Em 1567, ele publica sua tradução completa das *Metamorfoses* de Ovídio em *fourteeners*, velho metro inglês de quatorze sílabas em ritmo iâmbico. Recebida com entusiasmo pelos seus contemporâneos, ela fica esquecida por um bom tempo, até ser relançada em inícios do século XX como *Shakespeare’s Ovid* [O Ovídio de Shakespeare]. De fato, hoje a tradução é lembrada sobretudo pelo extenso uso que Shakespeare fez dela (MUIR, 2005, p. 3).

Este capítulo se aprofunda na leitura dessa tradução elisabetana das *Metamorfoses*, buscando pontos que, quer seja pela influência direta de Golding, quer seja pelo contexto comum aos dois, têm relação com o ovidianismo de Shakespeare. Como visto, há trechos do dramaturgo que tomam empréstimos verbais significativos – expressões, frases, ou versos quase inteiros – de Golding. Além de *A Tempestade*, críticos já as identificaram, por exemplo, em *Noite de Reis* (BATE, 1993, p. 148), em *Conto de Inverno* (MUIR, 2005, p. 277) e, não surpreendentemente, em *Sonho de Verão* (STATON, 1963, p. 169).

Além dos ecos verbais, há uma afinidade menos pontual e mais profunda na abordagem localista que tanto Shakespeare quanto Golding conferem a Ovídio. Cientes da sua distância histórica de Ovídio, os dois operavam um processo de transfiguração histórica, de modificação contextual nas *Metamorfoses*. A literatura da época apresenta uma profunda consciência da sua própria distância cronológica em relação aos tempos de Ovídio, e este capítulo argumenta que tal consciência está relacionada ao modo como Shakespeare e Golding aclimatavam Ovídio ao contexto elisabetano – em *Sonho de Verão*, por exemplo, Shakespeare mescla ao mesmo tempo mitologia ovidiana e folclore vernáculo.

Há também vários críticos que leem a adaptação canhestra do episódio de Píramo e Tisbe na peça dentro da peça em *Sonho de Verão* como uma paródia dos defeitos literários da tradução de Golding, apresentando um ponto de vista sintomático do quanto a reputação das suas *Metamorfoses* está em baixa hoje – em especial quando comparada ao entusiasmo com que foi recebida pelos elisabetanos (TAYLOR, 1990, p. 53-4). E, de fato, os juízos sobre o trabalho de Golding variam bastante. Pound (2013, p. 63) o considerava “o mais belo livro” na língua inglesa, dizendo ainda: “em minha opinião e, suspeito também, na opinião de Shakespeare”. O autor dos *Cantos* elogiava a “qualidade narrativa” (2013, p. 119), a linguagem direta e particular de trechos como este, do episódio de Ceres e Prosérpina:

Now while I underneath the earth the lake of Styx did pass,
I saw your daughter Proserpine with these same eyes. She was
Not merry, neither rid of fear as seemed by her cheer.
But yet a queen, but yet of great god Dis the stately feer:
But yet of that same droopy realm the chief and sovereign peer.¹ (5.627-31)

Poucos leitores, entretanto, compartilharam o entusiasmo de Pound. No início do século passado, estudiosos da literatura elisabetana referiam-se com frequência a Golding em termos bem menos elogiosos: E. I. Fripp (1930, p. 96) chegou a afirmar que sua tradução soava “farsesca”; para F. O. Matthiessen (1931, p. 5), ela “não preserva as qualidades do original, nem possui méritos poéticos excepcionais em contrapartida”. A impaciência deles era exagerada, mas não gratuita: há defeitos técnicos indisfarçáveis na escrita de Golding, como sua prolixidade, por exemplo. No trecho acima, quase dobra a extensão do original, usando cinquenta e nove palavras para o que Ovídio fez em trinta e quatro.

Isso possui relação direta com sua insegurança no manejo do *fourteener*. Talvez o maior problema das suas *Metamorfoses* seja que, quando tem dificuldades em manter o ritmo iâmbico, Golding lança mão de adjetivos ou de palavras-coringa como “do”, “did”, “for to”, “by and by” que não acrescentam nada, mas que são muito convenientes para encher um verso. Por exemplo:

This neighbourhood bred acquaintance first, this neighbourhood first did stir
The secret sparks, this neighbourhood first an entrance in did show,
For love to come to that to which it afterward did grow.² (4. 74-6)

¹ “Por isso, enquanto corria no golfo estígio, / debaixo da terra, vi lá com os meus olhos a tua Prosérpina. / Ela, na verdade, estava ainda triste e com o medo estampado na face. / Mas, contudo é rainha e soberana do mundo das trevas / e é esposa todo-poderosa do Senhor dos Infernos”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 303).

² “A vizinhança ocasionou o conhecimento e os primeiros avanços. / O amor foi crescendo com o tempo”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 219).

Pôr um auxiliar insípido para a marcação do passado (*did stir* ao invés de *stirred* e assim por diante) foi a única forma que Golding encontrou para manter não só o ritmo iâmbico, mas também o padrão de rimas. Pound (1968, p. 238) ainda tentava defender Golding dessa acusação: “seu constante uso de ‘*did go*’, ‘*did say*’ e afins não era um maneirismo empolado; era o inglês da época, embora num poeta de hoje isto seja definitivamente falta de técnica”. No entanto, uma breve espiada na prosa que Golding escreveu – agora livre das constrações do metro e da rima – revela a ausência de todos esses enfeites: aquilo não era o inglês da época; era justamente falta de técnica (NIMS, 2000, p. xxiv).

Tratando dessa carpintaria literária, o poeta norte-americano John Frederick Nims escreveu um excelente ensaio intitulado *Ovid, Golding, and the Craft of Poetry* [Ovídio, Golding e o Ofício da Poesia]. Embora não esconda seu apreço pela tradução, Nims (2000, p. xxii) reconhece que “ler Golding ao lado do original é decepcionar-se constantemente”. Ele mostra então várias passagens em que o virtuosismo de Ovídio desaparece na tradução de Golding. Quando Faetonte ambiciona guiar o carro do Sol, Apolo o adverte com

sors tua mortalis; non est mortale quod optas.³ (2.56)

Um verso memorável na sua concisão, na melancolia da sua música lacônica. Mas ninguém, prossegue Nims, faz muita questão de se lembrar da verborragia de

Thy state is mortal, weak and frail, the thing thou dost desire
Is such, whereto no mortal man is able to aspire. (2. 74-5)

Golding tem o hábito de dizer a mesma coisa várias vezes, e acaba transformando o *mortalis* de Ovídio em *mortal, weak and frail* [mortal, fraco e frágil]. Outro exemplo: apresentando a Idade de Ouro, Ovídio escreve

flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
flauaque de uiridi stillabant ilice mella.⁴ (1.111-2)

As repetições no primeiro verso enfatizam a ideia de fartura na Idade de Ouro, e o som de *fl*, que as repetições fazem estar associado a essa fartura, é retomado logo no começo da segunda linha em *flauaque* – tudo aqui sugere abundância (NIMS, 2000, p. xxviii). Esse *flaua*

³ “É de mortal a tua condição, não é de um mortal o que pedes”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 105).

⁴ “Corriam já rios de leite e rios de néctar, / e a verde azinheira destilava o flavo mel”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 51).

significa *amarelo* (flavo), e está adjetivando aquele *mella* (mel) lá no final da frase. Mas entre os dois, Ovídio interpõe o adjetivo *uiridi* (verde) modificando *ilice* (carvalho). A frase fica disposta de tal forma que temos a *ideia* de amarelo e verde – experiência cromática pura – antes de sabermos *o que* era amarelo e verde (NIMS, 2000, p. xxviii). E o que dizer das assonâncias em *a* e em *i*, dos ecos em *ibant / stillabant*, e da insistência nas consoantes líquidas em *ilice / mella*?

Já em Golding, o trecho fica assim:

Then streams ran milk, then streams ran wine, and yellow honey flowed
From each green tree whereon the rays of fiery Phoebus glowed. (1.137-8)

Ele até começa bem no primeiro verso, mas piora no segundo, no qual, exceto pelas vogais longas de *green tree*, quase só se ouvem tropeços (NIMS, 2000, p. xxix). O vocabulário também perde um pouco. Golding troca o concreto “carvalho” pelo abstrato “árvore”, além de incluir uma alusão mitológica desnecessária e ausente no original: “sem ter de mencionar Apolo”, Nims (2000, p. xxix) afirma, “o verso de Ovídio já é cheio de sol e luminosidade”. Ovídio às vezes é inventivo demais, tem tantos recursos que é normal que o tradutor esbarre com algumas dificuldades. Falando sobre o labirinto de Dédalo, Ovídio nos conta que ele

lumina [...] ducit in errorem uariarum ambage uiarum.⁵ (8.160-1)

“*Variarum, viarum* – as duas são tão semelhantes que uma parece a imagem distorcida da outra: o próprio vocabulário dramatiza as confusões do labirinto”, observa Nims (2000, p. xxvii). Golding traduz desta forma:

He confounds his work with sudden stops and stays,
And with the great uncertainty of sundry winding ways
Leads in and out, and to and fro, at divers doors astray. (8.213-5)

Embora seja difícil não apreciar por si mesma a sonoridade desses versos (VILLA, 2004, s/p), Golding deixa passar batida a sugestão visual armada por Ovídio. Comentando essas diferenças, Nims (2000, p. xxviii) escreve: “Ovídio sabe muito bem que não basta expressar ideias – o que o poeta tenta fazer é, tanto quanto for possível na língua, reproduzir o tema, ao invés de só falar dele. Ovídio se importa com essas coisas; e ele é um poeta; Golding não – e

⁵ “ludibria a vista / com o voltrear de caminhos sem conta”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 427).

ele é um senhor respeitável”. Nims não deixa de ter razão, muito embora também seja possível ver nas repetidas aliterações (*sudden stops and stays – sundry winding ways – divers doors*) e na insistência em “*in and out, and to and fro*” um esforço para recriar o efeito arquitetado por Ovídio.

Como visto há pouco, o verso da tradução de Golding são os *fourteeners*, o heptâmetro iâmbico (isto é, sete vezes o padrão de uma sílaba fraca seguida de uma forte) com rimas paralelas. Devido a sua extensão, o verso era popular entre tradutores do latim e do grego: era longo o bastante para ser considerado um equivalente do hexâmetro dactílico (TAYLOR, 1992, p. 207). Mas de tão longo, a tendência do *fourteener* é partir-se em dois, soar não como um verso de sete pés, mas – exatamente como o *ballad meter* – como um verso de quatro pés seguido por outro de três. Em contraste, um dos motivos de o pentâmetro iâmbico ter se tornado o veículo preferido no verso em língua inglesa é a quase impossibilidade de quebrá-lo em dois hemistíquios simétricos (WRIGHT, 1991, p. 4-5).

Por essa tendência, quem compõe ou declama *fourteeners* está sempre a um passo de despencar no tom “cantiga de roda” do *ballad meter*, e Golding às vezes comete esse deslize. Observe-se como neste trecho as cesuras caem sempre após a oitava sílaba:

Then first of all were furrows drawn, and corn was cast in ground.
The simple ox with sorry sighs, to heavy yoke was bound.
Next after this succeeded straight, the third and brazen age.⁶ (1.139-41)

Também por ser um metro longo, há ainda o risco de os iambos irem martelando pesadamente o caminho até o fim do verso. Por esses motivos, Pound (2013, p. 119) advertia que o *fourteener* “deveria ser lido como linguagem falada natural”, justificando sua recomendação deste modo:

o metro, admito-o, é passível de leitura defeituosa. Um mal leitor do verso de quatorze sílabas irá certamente aos trambolhões. O leitor andarà certo se ler de acordo com o sentido e a sintaxe, evitando a leitura martelada, observando a pausa da sintaxe e não se detendo no final dos versos salvo quando o exigir o sentido ou uma vírgula o indicar (POUND, 2013, p. 119).

Evitar a leitura martelada, seguindo mais a sintaxe e o sentido do que o metro, portanto. De fato, Taylor (1992, p. 210) mostra como Golding atinge os melhores resultados de sua

⁶ “Então, pela primeira vez, as sementes de Ceres foram enterradas / em longos sulcos, e os novilhos gereram sujeitos ao jugo. // A esta sucedeu a terceira, a geração de bronze”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 53).

tradução nos momentos em que (a) utiliza *enjambement*, e (b) deixa de fora a pausa após o quarto pé. O *enjambement* retira a ênfase da rima e alivia a pulsação iâmbica. Claro, se a frase não termina onde o verso termina, o ouvido vai perceber melhor o andamento da sintaxe, não o da métrica; e o fato de o verso não parar depois da rima tira bastante do destaque dela (nos melhores casos, mal se nota que ela está lá). Retirar a cesura após o quarto pé, por sua vez, não só confere mais variedade ao ritmo, como também evita aquele som de balada que vimos há pouco.

Quando as *Metamorfoses* de Golding estão nos seus melhores momentos, Taylor (1992, p. 215) conclui, os defeitos dos seus *fourteeners* quase passam despercebidos. Se, por um lado, considerar essa tradução o melhor livro em inglês é um claro exagero, por outro, focar exclusivamente em suas falhas significa correr o risco de subestimar seus méritos. Entre as duas opiniões, Dirceu Villa (2012, p. 99) assume um meio-termo prudente: “se se é estrito no aspecto objetivo da construção do verso, das proposições da concisão, num aspecto técnico por assim dizer ‘seco’, Golding parecerá desequilibrado, e certamente não é um sutil como John Donne, por exemplo”. No entanto, Villa prossegue, “nem todas as qualidades poéticas se restringem a isso: [...] lendo apenas aquilo que Golding fez com seu verso, sem compararmos a Ovídio, suas qualidades ainda assim parecem bastante salientes”. Vejam-se por exemplo estes versos do livro terceiro, na história de Acteão:

Now Thebes stood in good estate, now Cadmus might thou say
That when thy father banished thee it was a lucky day.⁷ (3.150-1)

Sobre os quais diz Villa que

qualquer leitor com algum vestígio de ouvido imediatamente tenderá a repetir apenas para ter o prazer de constatar de novo o maravilhoso engenho musical que articula no ritmo a distribuição de aliterações e assonâncias, que dão ao dístico, além disso, uma força moral e um poder mnemônico como de um mote, ou de uma passável bíblica especialmente notável, sentenciosa (VILLA, 2012, p. 99).

Golding trabalhava num passo bastante acelerado (Taylor conjectura isso porque alguns de seus erros de tradução provêm de ele ter corrido os olhos apenas pelo início das notas explicativas em sua edição das *Metamorfoses*), e esse ritmo de trabalho pode explicar por que seu verso está sujeito a variações tão bruscas de qualidade (TAYLOR, 1991, p. 209). Suas *Metamorfoses* parecem menos um sucesso contínuo do que uma série de acertos dispersos. Mas

⁷ “Tebas já era cidade. Já podias, Cadmo, eu teu exílio, / ser dito feliz”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 173).

o leitor que não se deixar abater pelos trechos medianos será recompensado ao encontrar passagens como

Of Athens valiant knight (quoth he) come underneath my roof,
And for to pass my raging stream as yet attempt no proof.
This brook is wont whole trees to bear and evelong stones to carry
With hideous roaring down his stream. I oft have seen him harry
Whole sheepecotes standing near his banks, with flocks of sheep therein.⁸ (8.710-14)

O som discreto do convite nos dois primeiros versos preparando para o *cantabile* de “*This brook is wont etc.*”, e sua trama sutilíssima de ecos e assonâncias, suas cesuras certeiras (mesmo no quarto pé) e suas rimas internas caindo em intervalos (ainda bem) irregulares. Ou então a força imagética em

Their hew is dusky as before, and now in shape of maid
They play among the waves of which even now they were afraid.⁹ (14. 630-1)

Ou o *portato* de

The Theban lady Crocale more cunning than the rest
Did truss her tresses handsomely which hung behind undressed.
And yet her own hung waving still. Then Niphe neat and clean
With Hyale glistening like the grass in beauty fresh and sheen,
And Rhanis clearer of her skin than are the rainy drops,
And little bibbling Phyale, and Pseke that pretty mops,
Poured water into vessels large to wash their Lady with.¹⁰ (3. 198-204)

Trecho que adiciona ao original toda essa riqueza de detalhes e particularização: Ovídio praticamente só nos dá os nomes. Consegue também saturar os versos de consoantes plosivas (*rainy drops / pretty Mops, etc.*) e ainda assim passar longe de qualquer aspereza (observe-se a sequência de vogais).

Às vezes o tom é quase causal, como aqui, no episódio de Ífis e Iante:

⁸ “‘Ilustre descendente de Cécrope’, lhe diz, “entra nos meus aposentos, não te exponhas / à violência das águas. Costumam arrastar árvores inteiras / e fazer rolar com grande ruído as pedras que colhem seu caminho. Vi grandes estábulos das suas margens serem levados com seus rebanhos”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 451-453).

⁹ “as antenas transformam-se / em braços, a cor fica azul tal como era antes. Náiades marinhas, / com seus juvenis jogos, provocam ondas num mar que antes / temiam”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 767).

¹⁰ “Mais hábil que elas, / Ismene Crócale apanha-lhe num nó os cabelos soltos / sobre os ombros, embora soltos estivessem os seus. Néfele, Híale, Rânis, Psécade e Fíale / colhem a água e derramam-na de volumosas urnas”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 175).

He dwelt in Dycitis. They were both of age and favour like,
And under both one schoolmaster they did for nurture seek.¹¹ (9. 845-6)

Talvez cause estranhamento essa inversão na segunda linha (*And under both one schoolmaster* ao invés de *And both under one schoolmaster*). Elas não são incomuns no texto, e é fácil deduzir o que estão fazendo lá. Trata-se de outra das deficiências no verso de Golding: assim como as palavras-coringa, essas inversões são um recurso um tanto quanto grosseiro para preservar o metro dentro da regularidade iâmbica. São isso sim, mas não só.

Sintaxe latina e hipérbatos ingleses

Como registra Taylor (1992, p. 206), escritores da época empregavam hipérbatos (o nome técnico dessas inversões) como forma de latinizar a sintaxe dos poemas. Devido ao seu minucioso sistema de declinações, a gramática do latim permite que as palavras assumam praticamente qualquer posição dentro de uma frase, prerrogativa que imitadores tentaram recriar em vernáculo. Como assim? Hoje, nas línguas neolatinas, quando dizem algo como “a mãe amava a filha” (é um exemplo rudimentar, mas deixa entrever o resto do assunto), sabe-se pela ordem dos termos que é a filha que era amada. Se dissessem “a filha amava a mãe”, significaria outra coisa. Pois bem, em latim era de outra forma. “Filha” dizia-se “*filia*” mesmo, mas as palavras mudavam um pouco de acordo com sua função. *Filia*, se fosse sujeito; mas *filiae*, para o objeto indireto; *filiam*, para o direto, e assim por diante. Como isso já informa a função gramatical de cada termo, o lugar que eles ocupam na frase não importa tanto. Você poderia dizer “*mater amabat filiam*”, ou “*filiam amabat mater*”, ou “*amabat filiam mater*”, ou pôr isso em qualquer outra disposição, e não haveria uma mudança no significado.

Há um trecho do *Paraíso Perdido* (5.611-2) em que John Milton escreve “*Him who disobey / me disobey*” [“A ele quem desobedece / a mim desobedece”], e o que ele está fazendo é experimentar com essas inversões da sintaxe latinizada – “*Who disobey him / disobey me*” não ficaria nada bem; posto desta forma, o trecho perde toda assertividade, soa tímido, até. São famosas as críticas de Pound (2013, p. 56) a esse procedimento: “Milton assim fez porque era unha e carne com o latim. Ele estudou o seu inglês não como uma língua viva, mas como algo subordinado a teorias”. Ou ainda: “ele tentou transformar o inglês em latim, tentou usar o inglês como se fosse uma língua declinável [...], fazendo traduções colegiais de

¹¹ “Iguais em idade, eram iguais em beleza, / e dos mesmos mestres tinham recebido os primeiros / ensinamentos, rudimentos próprios da infância”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 519-521).

frases latinas: ‘*Him whom disobeys me disobeys*’” (1968, p. 238). Bem, toda veia polemista à parte, a ousadia gramatical de Milton não parece inadequada no contexto do poema, e o inglês dos tradutores elisabetanos tampouco estava imune a tais influxos latinizantes.

E isso vem de longe. Quando os alunos elisabetanos iam à escola ensaiar as primeiras frases em latim, seus manuais preconizavam dois modos de construção sintática: a ordem natural, ou gramatical [*grammatical or natural order*]; e a ordem artificial, ou retórica [*artificial or rhetorical order*]. Colocar adjetivos logo após os substantivos correspondentes era usar a “ordem natural”, por exemplo, mas antepor os objetos aos verbos já era da alçada da “ordem artificial” (TAYLOR, 1992, p. 208). Entre outros preceitos da “ordem artificial”, recomendava-se escrever frases com os casos oblíquos no início, o nominativo no meio e o verbo no fim, o que resultaria em construções como “*munitissimam hostium ciuitatem Caesar occupauit*” [literalmente, “a muniidíssima dos inimigos cidade César ocupou”] (TAYLOR, 1992, p. 208-9). Para nós, falantes de línguas modernas, pode parecer um malabarismo sintático, mas, para os ouvidos de um falante nativo não teria, como visto, causado esse estranhamento.

Em 1558, Thomas Phaer inaugurou o movimento tradutório elisabetano com sua versão da *Eneida* em *fourteeners* (TAYLOR, 1992, p. 207). Taylor chama atenção para o modo como Phaer atem-se aos preceitos da “ordem artificial” escolar. Compare-se com a estrutura descrita acima certas linhas de Phaer como “*The salt sea waves before them fast they shoven*” [“As ondas do mar salgado frente a eles depressa impeliam”] ou “*And side by side in dragons wise, to shore their way they make*” [“E lado a lado, como dois dragões, para a orla o caminho eles tomam”], e ficará claro o tamanho da influência da sintaxe e da preceptiva latina no seu trabalho (TAYLOR, 1992, p. 209). A mesma tendência latinizante explica outras peculiaridades em Phaer, como em “*he his father’s mind obeyed*” [“ele ao arbítrio de seu pai obedeceu”], ou o impagável “*Who shall us lead?*” (TAYLOR, 1992, p. 209), que desafia qualquer tradutor a exprimir o quão sintaticamente desconfortável esse pronome fora do lugar pode ser.

No entanto, o importante aqui é que Phaer imita a “ordem artificial” tomada de empréstimo ao latim, usando o inglês como se fosse uma língua declinada, para, com a estranheza dessa sintaxe, tentar conferir ao seus *fourteeners*, já de andamento arrastado e solene, uma elevação estilística associável ao épico (TAYLOR, 1992, p. 209). E isso deu certo? Para mostrar como alguns dos exemplos acima funcionam, não isolados, mas no contexto do poema, Taylor cita este trecho, retirado do início do episódio de Laocoon no segundo livro:

For as by chance that time a priest to Neptune chosen new,
Laocoon a mighty bull on the offering altar slew:
Behold from Tenedos aloof in calm seas through the deep

(I quake to tell) two serpents great with foldings great do sweep.
 And side by side in dragons wise, to shore their way they make.
 Their heads above the stream they hold, their feared manes they shake.
 The salt sea waves before them fast they shoven, and after trails
 Their ugly backs, and long in links behind them drag their tails.¹² (2.199-206)

O efeito geral é de um *andante maestoso*, de um verso grave, imponente. Phaer alcança isso por meio da regularidade metronômica do verso, das rimas que, colocadas ao fim de linhas resistentes ao *enjambement*, acabam por reforçar o peso do andamento iâmbico; além disso, sua tendência de preencher as posições acentuadas com vogais longas contribui para deixar o andamento ainda mais lento (TAYLOR, 1992, p. 208). Os versos de Phaer soam muito duros hoje, mas, no início da era elisabetana, conseguiam se passar por um grande feito, pela definitiva encarnação do verso heroico latino em inglês. Taylor, novamente:

com sua cadência arrastada e regularidade inexorável, os *fourteeners* “épicas” de Phaer parecem, para os ouvidos modernos, um maneirismo empalhado. Mas, para seus contemporâneos, ainda a décadas de distância da música de Spenser, Marlowe e Shakespeare, e acostumados a padrões poéticos módicos, eles foram uma revelação (TAYLOR, 1992, p. 209).

Golding, como vimos, por vezes adota essas inversões latinizantes, em particular quando sente a necessidade de estabelecer um tom épico (TAYLOR, 1992, p. 213). No trecho a seguir, Taylor (1992, p. 210) aponta o contraste entre o som casual dos dois primeiros versos e o que ocorre quando as inversões começam a aparecer:

No sooner had the Tyrian folk set foot within this thick
 And queachy plot, and dipped down their bucket in the well,
 But that to bustle in his den began this Serpent fell,
 And peering with a marble head right horribly to hiss.¹³ (3.40-3)

No entanto, e para o bem da sua tradução, Golding foi moderado no uso desse recurso, quase sempre dando preferência à sintaxe comum, nativa, do inglês (TAYLOR, 1992, p. 213). E, de fato...

¹² A tradução de Odorico Mendes para o mesmo trecho: “À sorte eleito / O antiste Laocoon sacrificava / A Netuno com pompa um touro enorme. / De Tênedos (refiro horrorizado) / Juntas, direto à praia, eis duas serpes / De espigas cento ao pélagos se deitam: / De fora o peito e as vermelhas cristas / Entonam; sulca o resto o mar tranquilo, / E encurva-se engrossando o imenso tergo” (2.201-09).

¹³ “Quando, com passo infausto, chegaram ao bosque / os que partiram da nação tíria, e ressoou a urna / baixada à água, do fundo do antro ergueu a cabeça / a azulada serpente, que soltou um horrendo silvo”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 167).

Traduções domesticadoras

...de fato, a tradução de Golding é toda marcada por um forte caráter localista. No prefácio das suas *Metamorfoses*, ele escreve justamente sobre ter conseguido acomodar Ovídio na língua inglesa:

And now I have him made so well acquainted with our tongue
As that he may in English verse as in his own be sung.¹⁴ (177-8)

O comentário de Golding sugere a abordagem domesticadora da sua tradução: o que lhe permitiu recriar as *Metamorfoses* em inglês não foi um influxo latinizante no idioma, mas, pelo contrário, foi Ovídio ter sido aclimatado à língua inglesa. Num texto de 1813, Friedrich Schleiermacher diferencia esses dois métodos da atividade tradutória, que pode privilegiar a língua-fonte (o idioma do qual se traduz) ou a língua-alvo (o idioma para o qual se traduz). Schleiermacher observa que “ou o tradutor deixa o escritor tão à vontade quanto possível e leva o leitor ao seu encontro, ou deixa o leitor tão à vontade quanto possível e leva o escritor ao seu encontro” (1813, s/p). Uma alternativa: não deixar o público esquecer que está frente a um texto de uma outra língua e de uma outra cultura; assumir os influxos da língua-fonte; helenizar, latinizar, galicizar a língua-alvo. Outra alternativa: não deixar o público sentir o estranhamento da outra língua e da outra cultura; domesticar os hábitos da língua-fonte; deixar que o texto estrangeiro fale a língua-alvo sem sotaque. São, respectivamente, abordagens pró-fonte e pró-alvo (OUSTINOFF, 2011, p. 54).

Entre as duas, Golding privilegia a abordagem pró-alvo. Conforme registra Nims (2000, p. xxxi), “Golding não preserva a qualidade ou o tom das histórias, mas sempre as transporta para um contexto inglês”, e esse localismo é, segundo o crítico, um dos pontos fortes da tradução. Mais do que levar seus leitores ao mundo de Ovídio, as *Metamorfoses* de Golding aclimatam Ovídio às referências culturais e às tradições literárias da Inglaterra. Ainda segundo Nims (2000, p. xxxi), “antes de mais nada, Golding metamorfoseia Ovídio: transforma o romano sofisticado num senhor rústico com uma baita verve, um olhar atento à vida ao seu redor, um ouvido afiado para a linguagem buliçosa e um dom para as riminhas marotas”. Toda sutileza e elegância de Ovídio são transplantadas numa linguagem telúrica, robusta, e de feição marcadamente inglesa. Algo como Mozart na gaita de foles, talvez.

¹⁴ “E agora o deixei tão familiar a nossa língua / Que ele pode ser cantado em inglês como em seu próprio verso”.

Essa tendência pró-alvo manifesta-se em sua dicção, isto é, suas escolhas lexicais. Apesar de estar traduzindo do latim, Golding evita um vocabulário latinizado, dando preferência a palavras inglesas comuns, de origem saxã e normalmente monossilábicas. Esse era um dos aspectos que Pound (1968, p. 239) apontava em seus elogios ao tradutor. Golding, ele observa, “denomina os objetos do original pelos nomes mais vernáculos, mais comuns e familiares à sua audiência. Ele está preocupado em transmitir o sentido, não em entretê-la com um mar de sons”. Pound (1968, p. 232) comparava favoravelmente esse vocabulário ao que ele denominava “um dialeto engessado na tradução dos clássicos”, que, ao contrário de Golding, investiria num léxico repleto de latinismos para a tradução de Ovídio e outros autores romanos.

Um pouco de contexto: apesar de pertencer à família das línguas germânicas, o inglês, com o passar do tempo, assimilou grande quantidade de vocabulário latinizado, seja por via do francês ou do próprio latim. Isso deixou o léxico do idioma com dois registros diferentes: um provindo desses empréstimos de fora, e outro derivado do vocabulário saxão nativo. Por exemplo, se o português tem só “tempestade”, e o alemão só “*Sturm*”, o inglês tem “*tempest*” e “*storm*”; ou ainda “*invernal*” e “*wintry*”; “*difficult*” e “*hard*”, e assim por diante. Até hoje, o registro derivado do latim é percebido como mais formal, como uma dicção mais elevada do que seus sinônimos de raiz saxã. As críticas de Pound eram então ao uso exagerado desse registro, contrastado por ele com o vocabulário mais direto de Golding.

E, de fato, Eliot (1934, p. 102) observa que o *fourteener*, o metro usado por Golding, não se adequa bem a um vocabulário muito latinizado, funcionando melhor quando predominam palavras curtas e monossílabos de origem saxã. Caberia a Marlowe, Eliot prossegue, descobrir as possibilidades musicais da dicção latinizada no inglês moderno, mais tarde aperfeiçoadas por Milton – tudo isso já em pentâmetro iâmbico e pelo menos algumas décadas após Golding, quando a obsolescência do *fourteener* nem sequer era novidade.

Também na descrição de ambientes fica clara a abordagem localista de Golding. Suas *Metamorfoses* não tentam apresentar os leitores ao mundo mediterrâneo de Ovídio, mas o transporta para cenários abertamente ingleses, como se vê neste trecho:

And men themselves contented well with plain and simple food,
That on the earth of nature's gift without their travail stood,
Did live by raspis, hips and haws, by cornels, plums and cherries,
By sloes and apples, nuts and pears, and loathsome brambleberries,
And by the acorns dropped on ground, from Jove's broad tree in field.¹⁵ (1.117-21)

¹⁵ “Satisfeitos com alimentos criados sem esforço, / colhiam medronhos e morangos silvestres, / pilritos e as amoras pendentes da espinhosa silva / e as bolotas que caíam da frondosa árvore de Júpiter”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 51).

A tradução amplia para doze as cinco frutas mencionadas no original, adicionando por conta própria uma série delas que, embora não fossem comuns para Ovídio, teriam parecido muito familiares para os leitores ingleses (LYNE, 2003, p. 253).

Em duas ocasiões, Golding até mesmo modula seu registro para um dialeto rural, sem que haja qualquer mudança correspondente em Ovídio. Aqui está uma delas:

So Mercury did seem to go his way.
Anon he comes me back again, and altered both in speech
And outward shape, said: Countryman Ich heartly bezeech,
And if thou zawest any kie come roiling through this ground,
Or driven away, tell what he was and where they may be vound.
And I chill gethee vor thy pain an heifer and her match.¹⁶ (2.867-72)

O uso dessa fala rural não teria, na época, as conotações negativas que pode despertar hoje: o idioma ainda não possuía uma variante padronizada, não havendo, portanto, um modelo a partir do qual se julgassem (e condenassem) os dialetos locais (HOPE, 2010, p. 120). Porém, muito mais do que a representação da fala de algum lugar específico, esse dialeto em particular era uma convenção literária, utilizado como marcador geral de rusticidade e colocado em oposição à linguagem sofisticada e sofística da corte (HOPE, 2010, p. 116). Seu caráter convencional é atestado pela ocorrência em várias outras obras do período, inclusive no *Rei Lear*:

Edgar Good gentleman, go your gate; let poor voke pass. An ch'ud have been swaggered out of my life, it would not have been so long by a vortnight. Nay, come not near the old man. Keep out, che vor' ye, or I'll try whether your costard or my baton be the harder. I'll be plain with you.¹⁷ (4.6.219-23)

Diversas vezes, Golding procura equivalentes em seu contexto elisabetano para alguns objetos e referências que aparecem nas *Metamorfoses*. Se Ovídio menciona uma “lira” (10.205), ela reaparece em Golding como “viola” (10.216); em sua apoteose, Eneias é recebido como “um santo no céu” [*a saint in heaven*] (14.677); e Golding deixa escapar até um “os lordes e os comuns” [*the Lords and Commons*] (8.682). Este, não restam dúvidas, é um Ovídio muito inglês e muito elisabetano. No trecho a seguir, além de traduzir “templo” por “igreja”, Golding, como

¹⁶ “O filho de Júpiter fingiu partir, / mas logo voltou e, alterado o aspecto e a voz, disse: / ‘Ó homem destas terras, se viste passar por este caminho / algumas vacas, ajuda-me e descobre-me o roubo. / Ser-te-á dada uma vaca com o seu touro’”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 151).

¹⁷ “*Edgar*: Bom sinhô, segue em frente e deixa a gente simples passá. E se eu pudesse ser morrido por palavrão, ele já teria acabado faz umas duas semana. Num chega perto do velho, não, senão juro que nós vai ver qual é o mais duro, seu coco ou o meu cacete. Tô falando bem claro” (4.6.225-9).

em vários momentos do texto, ainda atribui títulos de nobreza às personagens das *Metamorfoses*, e parece não achar isso nem um pouco estranho:

They
 With offerings went to church again, and there their vows did pay.
 They also set a table up, which this brief metre had:
The vows that Iphis vowed a wench he hath performed a lad.
 Next morrow over all the world did shine with lightsome flame,
 When Juno, and Dame Venus, and Sir Hymen jointly came
 To Iphis' marriage, who as then transformed to a boy
 Did take Ianthe to his wife, and so her love enjoy.¹⁸ (9.930-37)

Esse processo de transfiguração histórica tem seus precedentes. Tradutores medievais não concebiam a fidelidade da tradução apartada do contexto no qual ela era produzida (STAPLETON, 2000, p. 8). Há uma passagem da *Ars Amatoria* em que Ovídio recomenda os lugares mais propícios aos flertes na sua cidade: pórticos, templos, e, principalmente, teatros. Em sua versão para o francês, um certo tradutor medieval não perdeu a chance e tratou de inserir suas próprias dicas para a Paris da época (HIGHET, 2015, p. 62). No *Roman d'Eneas* (c. 1160), vemos o herói de Virgílio, mas ele está de armadura e lança, segue à risca as regras da cavalaria e conduz seu caso com Dido de acordo com todas convenções do amor cortês (STAPLETON, 2000, p. 8). Anacronismo? De certa forma, mas há algumas nuances.

Thomas Greene, em *The Light in Troy* (1982), o estudo incontornável sobre a imitação no Renascimento, aponta a *Comédia* de Dante como talvez o primeiro texto do milênio a apresentar alguma autoconsciência histórica: “ninguém antes de Dante poderia ter descrito um Virgílio rouco devido ao silêncio prolongado porque ninguém poderia ter medido sua própria distância anacrônica em relação a Virgílio” (1982, p. 17). Ao *Roman d'Eneas* e outros textos da época, Greene conclui, “lhes falta autoconsciência histórica da mesma forma que à *Ilíada* lhe falta isso”, e essa falta pode explicar a transfiguração histórica operada por esses textos.

Mas e Golding? O humanismo renascentista estava consciente da sua distância dos tempos de Ovídio a ponto de apresentá-la com um grande senso de perda (GREENE, 1982, p. 8-9); então não se pode dizer de sua época que lhe faltava autoconsciência histórica. No entanto, como visto na discussão sobre o currículo escolar elisabetano, esses autores eram usados de modo pragmático; como registra Stapleton (2000, p. 8), tradutores elisabetanos viam os

¹⁸ “Aos templos levam oferendas e juntam-lhes uma inscrição. / A inscrição era um pequeno poema: / IFÍS, RAPAÇ, FEZ A ENTREGA DOS PRESENTES QUE PROMETEU EM MULHER. / O dia seguinte iluminara com seus raios a extensão do universo, / quando Vênus, Juno e Himeneu juntos convergem / para as tochas nupciais, e Ífis, o jovem, possui a sua Iante”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 525). A caixa alta no epigrama não se trata de ênfase: é como está no original, pois assim eram feitas as inscrições à época.

escritores antigos como “presenças funcionais a serem apropriadas poeticamente para sua própria época”. Nesse caso, é justamente a consciência dessa distância histórica que permite a aposta nas modificações contextuais.

Levada ao limite, essa abordagem permite traduzir um contexto histórico em outro, uma tradição literária em outra. Segundo Bate (1993, p. 29), o procedimento de Golding em “traduzir não só as palavras, mas também a atmosfera do texto de Ovídio é um precedente importante para as combinações shakespearianas de elementos nativos e clássicos”. Em *Sonho de Verão*, por exemplo, Shakespeare combina folclore vernáculo e mitologia ovidiana num bosque a princípio localizado nos arredores de Atenas, mas que parece tão inglês quanto qualquer bosque em Golding. Oakley-Brown (2017, p. 34) também destaca esse nativismo em *Vênus e Adônis*, poema no qual toda a ambientação – os pássaros, as plantas, o grito de caçadores ao fundo – é reminescente de um mundo próximo não de Ovídio, mas de Shakespeare; e no qual até o detalhe de um gorro colocado na cabeça de Adônis no início do texto aponta para a domesticação das próprias noções antigas de beleza do corpo jovem. Pode-se ver o mesmo localismo na ambientação dos trechos mais líricos de *Sonho de Verão*:

Oberon I know a bank where the wild thyme blows,
Where oxlips and the nodding violet grows,
Quite overcanopied with luscious woodbine,
With sweet musk-roses and with eglantine.
There sleeps Titania sometime of the night,
Lulled in these flowers with dances and delight¹⁹ (2.1.249-254)

Em *Vênus e Adônis*, Oakley-Brown (2017, p. 34) destaca ainda este símile no qual o eco do bosque é comparado a atendentes num bar que “berram a um chamado”:

For who hath she to spend the night withal
But idle sounds resembling parasites,
Like shrill-tongued tapsters answering every call,
Soothing the humour of fantastic wits?
She says, ‘’Tis so,’ they answer all, ‘’Tis so,
And would say after her, if she said ‘No.’²⁰ (847-52)

Não fosse seu puritanismo, seria fácil imaginar Golding fazendo essa comparação. O texto pode ser derivado de Ovídio, mas tudo isso é transportado para um contexto elisabetano,

¹⁹ “*Oberon*: Conheço um campo onde dança a cravina, / Onde crescem a violeta e a bonina, / Que a madressilva cobre com seu manto, / Junto à rosa-moscada e o agapanto. / Titânia dorme ali, de vez em quando, / Com o acalanto de flores dançando” (2.1.253-59).

²⁰ “Pois, quem possui que passe a noite ao lado, / Senão sons vão lembrando parasitas, / Taberneiros que berram a um chamado, / Calmando o humor das mentes esquisitas? / ‘É assim’, diz ela, e ‘É assim’, diz o som vão, / Que a imitaria, se dissesse ‘Não’”. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto (847-52).

de modo que o acréscimo desses *tapsters* [é uma palavra antiga para “taberneiro”] ao mundo das *Metamorfoses* não surpreende. Oakley-Brown (2017, p. 32) fala ainda de um ambiente comum compartilhado por Shakespeare e Golding em que prevalece essa abordagem localista: o dramaturgo não precisa estar fazendo isso devido à influência do tradutor, porque da mesma forma que permeia as *Metamorfoses* de Golding, essa mentalidade domesticadora comum à época também permeia *Vênus e Adônis*. Charles Martindale e Sarah Annes Brown (1992, p. 67) até sugerem ser possível diferenciar a influência de Golding e a de Ovídio em Shakespeare, com Golding predominando nas peças de ambientação mais propriamente inglesa, como é o caso de *Sonho de Verão*. Porém, antes de tratarmos dessa comédia, há um último ponto em Golding, de certa forma também relacionado ao seu localismo, a ser abordado.

Interpretações alegóricas

A seção anterior começa com um trecho do prefácio de Golding às suas *Metamorfoses*. Além desse prefácio, Golding também antepôs ao livro uma epístola na qual dedica seu trabalho a Robert Dudley, o conde de Leicester. Já se falou da Reforma como um impulso tradutório, mas há um outro lado do problema: como conciliar o paganismo de Ovídio com os dogmas cristãos? Nesses dois textos anexados às *Metamorfoses*, Golding tenta resolver o impasse ao propor uma série de interpretações alegóricas e moralizantes para os episódios de Ovídio (WALLACE, 2012, p. 731). Quase no final da epístola, o tradutor escreve que

The readers therefore earnestly admonished are to be
To seek a further meaning than the letter gives to see.²¹ (540-1)

Ou seja, para Golding, haveria, por trás da letra do texto, um outro sentido mais profundo à espera de quem soubesse procurar por ele. Como pontua Villa (2012, p. 176), o significado das *Metamorfoses* estaria, portanto, oculto “naquele disfarce alegórico para a sabedoria cristã que é capaz de ler a escrita divina mesmo sob o agradável – mas espesso – velame pagão”. Nisso, Golding está seguindo a tradição do *Ovide moralisé* (texto francês anônimo do século XIV que também alegoriza as imorais *Metamorfoses* até transformá-las em leitura edificante) e de outros intérpretes medievais interessados em leituras cristianizadas de Ovídio. Nessa peculiar forma de hermenêutica, Narciso era visto como alegoria da vaidade;

²¹ “Os leitores fiquem então seriamente admoestados / A procurar um sentido além do que a letra deixa ver”.

Faetonte, da ambição, e assim por diante, o que permitia encontrar piedosos ensinamentos mesmo nos trechos mais mundanos de Ovídio.

Veja-se o que Golding tem a dizer sobre o episódio de Acteão, caçador metamorfoseado em cervo como castigo por haver visto Diana nua e que, irreconhecível na nova forma, termina morto por seus próprios cães de caça:

All such as do in flattering freaks, and hawks, and hounds delight,
And dice, and cards, and for to spend the time both day and night
In foul excess of chamberwork, or too much meat and drink:
Upon the piteous story of Acteon ought to think.
For these and their adherents used excessive are indeed
The dogs that daily doo devour their followers on with speed.²² (97-102)

É uma abordagem muito arbitrária e muito questionável, mas ela gozou de certa voga mesmo bem depois do seu surgimento na Idade Média. Já em meados do século XVII, George Sandys também adicionaria interpretações alegóricas à sua tradução das *Metamorfoses*, por exemplo (VILLA, 2012, p. 175). Ainda no período elisabetano, Acteão é usado como imagem da luxúria no *Choice of Emblems*, livro de emblemas publicado em 1586 por Geoffrey Whitney. Esses livros de emblemas eram populares na Renascença, deixando marcas mesmo na obra de Shakespeare (cf. GREEN, 1866), e consistiam numa série de motes, ou inscrições, acompanhados de um emblema que os simbolizasse e de um texto explicativo. Em Whitney, a imagem da morte de Acteão aparece sob o *motto* “*Voluptas aerumnosa*” – “a volúpia dolorosa” – e acima de um poema que, após apresentar a história, fornece a mesma alegoria encontrada em Golding (figura 1).

Na primeira cena de *Noite de Reis*, Shakespeare também alude a essa interpretação:

Curio Will you go hunt, my lord?
Orsino What, Curio?
Curio The hart.
Orsino Why so I do, the noblest that I have.
O, when mine eyes did see Olivia first
Methought she purged the air of pestilence;
That instant was I turned into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.²³ (1.1.16-22)

²² “Todos aqueles que se regozijam em caprichos ilusórios, e em cães e caças / E dados e baralhos, e em passar tempo dia em noite / Em vil excesso de lascívia, ou em muita comida e bebida, / Sobre a piedosa história de Acteão devem refletir. / Pois estes e seus sequazes usados em excesso são, de fato, / Os cães que todos os dias devoram com rapidez seus seguidores”.

²³ “Cúrio: Quereis caçar, senhor? Duque: O quê, Cúrio? / Cúrio: O coração da corça. / Duque: Vivo caçando o que mais nobre tenho! / Desde a primeira vez que vi Olívia / Pareceu-me que o ar tornou-se puro; / Meu coração tornou-se logo em corça / E meus desejos, cães cruéis e feros, / Desde então me perseguem” (1.1.16-23).

A referência à metamorfose de Acteão vem acompanhada da referência à prática exegética alegórica dessa história. Não é que Shakespeare tenha lido Ovídio nos termos moralizantes propostos por Golding, mas apenas que, como o trecho acima demonstra, ele conhecia essa vertente de leitura das *Metamorfoses* e soube extrair algo dela. Conforme ressaltam Martindale e Brown (1992, p. 58), “quando um escritor elisabetano lia as *Metamorfoses*, sua leitura não se dava num vácuo desprovido de contexto, mas era parte de um complexo de recepções, incluindo aí a exegese alegórica”. Ou seja, isso era parte do imaginário ligado às *Metamorfoses* na época, e mesmo em Shakespeare é comum que alusões mitológicas pressuponham conhecimento do público sobre a interpretação alegórica relativa a cada mito (BATE, 1993, p. 11).

Voluptas aerumosa.



Figura 1 - *Voluptas aerumosa*, do *Choice of Emblemes* (1586), de Whitney. Fonte: Whitney (1866, p. 15).

Highet (2015, p. 62) escreve que “talvez só a Idade Média poderia ter combinado elementos tão díspares como as lendas de Ovídio (em toda sua beleza, cinismo e distanciamento emocional) e a piedosa moralidade cristã”, mas, como visto, essa tendência ainda se manifesta em Golding e até em textos posteriores. É verdade que Shakespeare viveu num momento no qual a leitura de Ovídio passava por grandes transformações à medida que o interesse estilístico pelas *Metamorfoses* suplantava as práticas alegóricas predominantes na Idade Média, porém, como adverte Bate (1993, p. 25), isso não quer dizer que essas práticas tenham desaparecido na era elisabetana. O medieval Chaucer abordava Ovídio pela facilidade estilística do verso (BATE, 1993, p. 25), enquanto o elisabetano Golding ainda associa as *Metamorfoses* a ensinamentos morais, numa inversão das posturas associadas a cada época.

Mas, se nesse aspecto Golding dá continuidade à interpretação medieval de Ovídio, por outro lado ele se afasta dela ao não permitir que seus comentários alegóricos interfiram diretamente no texto das *Metamorfoses*. Salvo os pequenos e escassos erros propositais de tradução (TAYLOR, 1994, p. 195), essa abordagem fica restrita aos prefácios, sem obstruir o poema de Ovídio como fizeram os precursores de Golding. Fosse de outra forma, seria difícil imaginar que a tradução pudesse ter tido a influência que teve não só sobre Shakespeare, mas sobre outros autores elisabetanos de vulto. Quem sabe Golding não tirasse daí alguma alegoria sobre a virtude recompensada?

Shakespeare e Golding

Estaria Pound exagerando quando especulou que Shakespeare talvez considerasse as *Metamorfoses* de Golding o mais belo dos livros disponíveis em inglês? Não é improvável. Mas, apesar dos problemas no trabalho de Golding, Shakespeare parece sim ter tido uma boa opinião sobre ele, o que já é um elogio significativo. Taylor observa que

embora isto possa ser soar estranho para os leitores modernos, que não sem motivos implicam com sua dureza rítmica e com seu jeito desengonçado, Shakespeare parece ter gostado do Ovídio de Golding pela sua vivacidade, vigor, e caráter localista, mesmo tendo plena consciência também dos seus defeitos (TAYLOR, 2000, p. 3).

Já obtive alguma voga o mito de que Shakespeare só teria dado atenção a Golding porque suas *Metamorfoses* seriam lidas nas escolas da época ou porque ele teria sido incapaz de ler o original (TAYLOR, 1991, p. 218). No entanto, a tradução também foi usada por autores como Barnabe Rich (1542-1617) e George Gascoigne (1535-1578), que já teriam deixado o

colégio há muito tempo quando Golding a publicou, e também por autores como Marlowe e Edmund Spenser, cuja competência com o idioma de Ovídio está muito bem atestada (TAYLOR, 1991, p. 218). E, como vimos, também já se relativizou a suposta imperícia de Shakespeare com o original – e ele ter baseado *Lucrecia* nos *Fastos*, que só foram traduzidos para o inglês anos depois de sua morte, é evidência bem conclusiva, aliás (BATE, 1993, p. 13). Ou seja, nenhuma daquelas justificativas consegue explicar o interesse de Shakespeare pelo trabalho de Golding: ele parece mesmo ter considerado que as virtudes da tradução compensavam seus defeitos.

Como visto, além dos ecos verbais, Shakespeare e Golding também têm em comum uma abordagem domesticadora das *Metamorfoses*, que será importante para o estudo de *Sonho de Verão* e, em grau bem menor, também certa influência da tradição das interpretações alegóricas de Ovídio. Além disso, o mau uso daquelas inversões influenciadas pela sintaxe latina também aparece no interlúdio de Quince para efeito cômico. Vários críticos chegaram até a considerar que esse interlúdio parodia as deficiências técnicas de Golding, o que torna importante estudar sua tradução para se compreender os argumentos desses críticos – e também o porquê de eles serem questionáveis. Mas isso é assunto para o próximo capítulo, que irá discutir a adaptação malsucedida de Ovídio no interlúdio de *Sonho de Verão* a fim de compará-la com o ovidianismo da camada principal.

3. A peça dentro da peça

O interlúdio espelha a ação principal

Birdemic: Shock and Terror (2008), de James Nguyen, é um grande candidato à façanha de pior filme já produzido, mas ainda assim consegue divertir o público. Produção amadora de baixo orçamento, comete tantos atentados aos fundamentos do cinema e do bom senso que, malgrado suas pretensões como suspense, faz desfilar diante do público sequências inacreditáveis de humor involuntário. Uma apoteose do *bathos*, talvez. É parecido com algo que Shakespeare arquitetava em *Sonho de Verão*: a camada “baixa”, em prosa, da peça mostra Peter Quince, Nick Bottom e outros artesões preparando e encenando uma adaptação teatral do episódio de Píramo e Tisbe das *Metamorfoses* (4.55-166). Com suas várias gafes estilísticas e teatrais, a encenação de *The Most Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and Thisbe* [*A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe*] é um dos momentos mais cômicos em Shakespeare.

Como *Sonho de Verão* não mostra apenas a performance final, mas também os ensaios da companhia amadora, podemos acompanhar o processo de transformação do texto narrativo para o palco à medida que os atores discutem cortes e alterações necessários à peça. Nisso, Shakespeare destaca, para usar os termos de Hutcheon (2013, p. 29), a adaptação enquanto processo quase como um dos temas em *Sonho de Verão*. De fato, não só o enredo do interlúdio espelha a ação da camada principal, como também Taylor (1990, p. 63) lê Quince enquanto um duplo do próprio Shakespeare, que estaria fazendo uma piada com suas práticas como recriador de textos ovidianos. O dramaturgo havia usado o mesmo episódio das *Metamorfoses* como base para *Romeu e Julieta* (MUIR, 2005, p. 68), peça da mesma época de *Sonho de Verão* (é bem possível que ele tivesse tido as duas ao mesmo tempo sobre a mesa de trabalho) e que é praticamente a contraparte trágica dessa comédia (FRYE, 2011, p. 50). Ou seja, a narrativa dramatizada por Quince é bastante familiar. Píramo e Tisbe

eram o casal mais belo do Oriente, e viviam na Babilônia, cidade da multicolorida Semíramis. Seu amor, diz a história, nasceu de uma amizade na infância; ele é recíproco e visa ao casamento. Porém [...] seus pais proíbem a união. [...]. Então os dois decidem: vão se encontrar à noite nos arredores da cidade. Chegando ao lugar combinado, Tisbe se assusta com uma leoa; ao fugir, deixa caído seu véu, que a leoa mancha de sangue. Quando Píramo encontra o véu, comete suicídio com sua espada. Tisbe retorna apenas para encontrá-lo às portas da morte, e tem a mesma reação que

ele: sente-se culpada e resolve segui-lo. Assim, os amantes alcançam união na morte. (RUDD, 2000, p. 113).

Além da prosa dessa camada metateatral, *Sonho de Verão* apresenta outros três núcleos, cada um deles com sua paleta rítmica particular. Frente a essa dispersão, convém lembrar que o drama inglês sempre teve uma tendência à miscelânea (GAY, 2008, p. 6): os antigos ciclos medievais de peças bíblicas, com sua estrutura episódica, por exemplo, eram “impossíveis teoricamente – uma monstruosidade aristotélica” (COOPER, 2010, p. 44). É uma tradição diferente daquele modelo aristotélico de um enredo concentrado, no qual cada evento é indispensável ao funcionamento da trama, que o dramaturgo conduziria com objetividade até o clímax e a resolução, certificando-se de não deixar arestas soltas pelo caminho.

Na *Poética* (8.30-35), Aristóteles preconiza que, para o bom funcionamento da ação dramática, interessa que ela “seja una e integral e que as partes sejam estruturadas de tal maneira que, se uma ou outra delas for deslocada ou removida, o todo será modificado e abalado, uma vez que aquilo cuja presença ou ausência carece de uma clara significação não constitui parte integrante do todo”. Muito pelo contrário, no drama elisabetano é comum a trama principal vir acompanhada de um subenredo, paralelo e mais ou menos independente, com o qual, ainda assim, guarda algumas afinidades (LEVIN, 1967, passim). Por exemplo, no início do *Fausto*, de Marlowe, o protagonista aparece para conjurar seus demônios:

Faustus How pliant is this Mephastophilis,
Full of obedience and humility,
Such is the force of magic and my spells.
Now Faustus, thou art conjuror laureate
That canst command great Mephastophilis.
Quin redis, Mephastophilis, fratris imagine

Mephastophilis Now Faustus, what would'st thou have me do?¹ (3.29-35)

Então a cena seguinte, em prosa, confere tratamento burlesco ao mesmo tema:

Wagner Well, I will cause two devils presently to fetch thee away. [*Calls*] Baliol and Belcher!

Clown Let your Baliol and your Belcher come here, and I'll knock them, they were never so knocked since they were devils! Say I should kill one of them, what would folks say? Do ye see wonder tall fellow in the round slop, he has killed the devil! So I should be called 'Killdevil' all the parish over.

¹ “*Fausto*: Que dócil se apresenta Mefistófeles, / De obediência e de humildade cheio!... / Tal a força de encantos e magia! / Laureado conjurante és, Fausto, agora / Que podes Mefistóf'les dirigir: / *Quin redis, Mephastophilis, fratris imagine*. / *Mefistófeles*: Então que me querias, Fausto? Diz”. Tradução de A. de Oliveira Cabral (2011, p. 44).

[Enter two Devils, and the Clown runs up and down crying]² (4.42-48)

Já em *Sonho de Verão*, o que guarda semelhanças com a ação principal não é bem o subenredo dos diletantes que encenam uma peça, mas, antes, a própria peça que eles encenam. O episódio das *Metamorfoses* e a camada de Lisandro e Hérnia compartilham o mesmo tema da interdição paterna ao casamento e a consequente fuga aos arredores da cidade. Schlegel ([1815] 1999, p. 83) escreve que “Píramo e Tisbe não foi uma escolha fortuita para a parte burlesca da peça; é exatamente como a parte séria da obra, com o encontro secreto dos dois amantes no bosque e sua separação por acasos infelizes”. Assim como no episódio de Ovídio, ambos os amantes “são notavelmente jovens. Hérnia é pouco mais do que uma jovem às portas da vida adulta, rememorando com nostalgia o ‘paraíso’ perdido de sua infância” (TAYLOR, 2004, p. 51). Assim como em Ovídio, Lisandro suplica a Hérnia:

*Steal forth thy father's house tomorrow 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,
There will I stay for thee.*³ (1.1.164-168, ênfase minha)

Como observa Niall Rudd (2001, p. 186), Lisandro está ecoando o episódio na tradução de Golding:

Where after much complaint and moan they covenanted to get
Away from such as watched them and *in the evening late*
To steal out of their fathers' house and eke the city gate.
And to th'intent that in the fields they strayed not up and down
They did agree at Ninus' tomb to *meet without the town*,⁴ (4.104-108, ênfase minha)

Do mesmo modo, aqui está o dramaturgo e diretor Peter Quince falando aos seus atores:

But masters, here are your parts, and I am to entreat you, request you, and desire you to con them *by tomorrow night*, and *meet me in the palace wood a mile without the*

² “Wagner: Bom, vou mandar imediatamente que dois diabos te levem embora... Baliol! Belcher! *Bobo*: Eles que venham, o teu Baliol e o teu Belcher, que lhes prego a maior sova que apanharam desde que são diabos!... E se matasse um deles, que diríeis, oh, gentes? ‘Vês ali aquele valentão dos calções grandes? Pois matou o diabo!’ E em toda a freguesia me haviam de chamar o “Mata-Diabos”! (*Entram dois diabos. O Bobo corre para trás e para diante aos gritos*)”. Tradução de A. de Oliveira Cabral (2011, p. 52).

³ “Foge amanhã da casa de seu pai / E à noite, já bem fora da cidade, / Na floresta (onde a encontrei um dia / Junto com Helena nos festins de maio) / Espero por você” (1.1.167-71).

⁴ “Então, depois de muitos queixumes, / em surdina murmurados, decidem que, pelo silêncio da noite, /vão ludibriar os vigias e tentar transpor as portas e, depois de sair / de casa, saírem também da cidade. E, para não se perderem, / errando por campos infindos, combinam encontrar-se junto / ao sepulcro de Nino”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 221).

town by moonlight. There will we rehearse; for if we meet in the city we shall be dogged with company, and our devices known.⁵ (1.2.77-79, ênfase minha)

O local de encontro acordado entre os atores é o carvalho do Duque [*at the Duke's oak*] (1.2.85), um substituto para a amoreira que aparece em Ovídio, Rudd prossegue (2001, p. 187), e então conclui: “se neste ponto pensamos em questionar a relevância da narrativa de Ovídio, precisamos apenas lembrar que Bottom e Flute são Píramo e Tisbe no interlúdio”. Observando os trechos citados, percebe-se também que Shakespeare emprega as semelhanças verbais a fim de sugerir as afinidades das duas camadas da peça entre si e com o episódio ovidiano. Temos uma disposição orgânica dos elementos no texto: quando termos-chave da escapada de Píramo e Tisbe reaparecem nas instruções de Quince, fazem ressoar na memória da audiência também sua aparição durante a fala de Lisandro na cena anterior.

Em sua produção da peça para o *Globe Theatre* em 2013, o diretor Dominic Dromgoole montou, para o interlúdio de Quince, um palco com colunas iguais às do próprio *Globe*, chamando atenção para o espelhamento entre as duas camadas da peça (figura 2). É um exemplo de como, assim como a leitura em voz alta de um poema já pode ser uma forma de crítica (“isto deve ser forte ou fraco? Rápido ou lento?”), a montagem do texto dramático também pode ser uma interpretação – não apenas no sentido performático, mas hermenêutico do termo (cf. ZAIDENWERG, 2020, p. 17). Este capítulo estuda a camada dos artesãos em *Sonho de Verão*, considerando como a peça dentro da peça reflete, de modo burlesco, a ação principal e os processos de recriação de Ovídio operados por Shakespeare.



Figura 2 – O palco da peça dentro da peça. Fonte: frame da gravação da peça disponível na plataforma no YouTube do *Shakespeare's Globe* (2013).

⁵ “Mas, seus mestres, aqui estão seus papéis e eu vou pedir a vocês, implorar a vocês, e solicitar a vocês que decorem tudo até amanhã; e me encontrem na floresta do palácio, um quilômetro pra fora da cidade, ao luar. Lá é que nós vamos ensaiar, porque se nos reunirmos na cidade vemos ser aperreados por um bando de gente, e nossos golpes de teatro acabam descobertos” (1.2.75-81).

A escrita do interlúdio

Em um ensaio de 1954, Kenneth Muir aponta como possíveis alvos da zombaria de Shakespeare na peça dentro da peça, além da tradução de Golding, uma série de textos elisabetanos que contêm a história de Píramo e Tisbe. Entre eles, estão referências obscuras como *Of the Silkwormes, and their Flies* (1599) [*Dos Bichos-da-Seda e suas Pragas*], poema didático de um certo Thomas Mouffet, ou uma versão anônima da história publicada na antologia *The Gorgeous Gallery of Gallant Inventions* (1578) [*A Esplêndida Galeria de Galantes Invenções*]. Os poemas são produções amadoras e apresentam tropeços estilísticos e disparates vários que Shakespeare teria utilizado para compor a tragédia de Quince. Contudo, os argumentos de Muir às vezes baseiam-se em semelhanças tão capilares – como uma mesma palavra aparecendo nos dois textos – que podem não ser tão convincentes. Sobre essa questão, Northrop Frye relata o seguinte:

Há um tempo atrás, quando eu estava dando uma aula sobre *Sonho de uma Noite de Verão*, perguntaram-me: “Do que Shakespeare estava tentando troçar na peça de Peter Quince?” Independente da formulação – Shakespeare não tenta fazer as coisas, ele as faz –, era uma questão perfeitamente sensata. Mas observem: se ele estivesse troçando de algo, este algo estaria fora da obra, juntamente com uma questão ou uma tese ou uma atitude que ele estaria “tentando” propor através da peça. Uma coisa parece clara em Shakespeare: nunca há alguma coisa externa às suas peças que ele queria “dizer” ou sobre a qual queria falar dentro das peças. Nesse caso, ele não estava ridicularizando alguém ou alguma coisa, certamente não as pessoas da classe operária em luta com a dramaturgia. O fato de Teseu comparecer à peça e não humilhar os atores confirma isso. Ridicularizar poetas incompetentes e imperitos é um jogo muito trivial para Shakespeare. Não, ele não estava absolutamente ridicularizando, estava simplesmente permitindo que a audiência se divertisse (FRYE, 2011, p. 14, ênfase no original).

De modo similar, Bate argumenta que

quando Ovídio é uma fonte óbvia, faz pouco sentido propor fontes mais obscuras. Píramo e Tisbe é um exemplo clássico: a peça em *Sonho de Verão* é para ser a tradução de Ovídio feita por Quince, porém críticos já insistiram em relacioná-la a obras obscuras como o poema de Thomas Mouffet *Of the Silkwormes, and their Flies*, que, quando a peça foi encenada pela primeira vez, ainda não tinha sido publicado e talvez nem tivesse sido escrito (BATE, 1993, p. 23-4).

Como observa Taylor (2003, p. 64), “a abordagem tradicional para o interlúdio concentrou-se em identificar quais obras menores do período elisabetano estavam sendo ridicularizadas”; no entanto, ele prossegue, “toda essa empreitada mostrou-se uma grande pista falsa” (p. 65). Para o estudioso, o que temos no interlúdio não são referências a obras quase desconhecidas, mas uma autorreferência de Shakespeare a suas práticas como recriador de

textos ovidianos. Considerando que o enredo da peça dentro da peça tem afinidades com a camada principal, pode-se dizer que o interlúdio representa uma variação burlesca do ovidianismo da própria peça.

Taylor mostra como vários momentos cômicos na peça de Quince provêm de sua dificuldade em traduzir o texto de Ovídio. O fato de ele estar trabalhando com o original das *Metamorfoses* ao lado explica alguns latinismos do seu vocabulário, como “*juvenile*” (2.2.238) ou “*sinistrer*” (5.1.161) (TAYLOR, 1990, p. 61). Algumas passagens do interlúdio são traduções palavra por palavra de trechos das *Metamorfoses*: se Ovídio escreve “*dumque fugit [...] uelamina lapsa reliquit*”⁶ (4.101), Quince nos dá “*And as she fled, her mantle she did fall*”⁷ (5.1.141); “*conueniant ad busta Nini*”⁸ (4.88) reaparece como “*to meet at Ninus’s tomb*”⁹ (5.1.137), e assim por diante (TAYLOR, 2003, p. 56). Durante os ensaios, os atores parecem achar este último trecho particularmente difícil:

Flute [as Thisbe] I’ll meet thee, Pyramus, at Ninny’s tomb.
Quince ‘Ninus’ tomb’, man!—Why, you must not speak that yet. That you answer to Pyramus. You speak all your part at once, cues and all.¹⁰ (2.2.240-242)

A correção de Quince não ajuda muito. Na performance final, Flute ainda aparece dizendo *Ninny’s tomb* (5.1.248): “*Ninny*” era uma gíria da época, e significava algo como “estúpido”; na peça, faz um trocadilho com a forma genitiva de “*Ninus*”, que ocorre em Ovídio – “*busta Nini*” – (RUDD, 2001, p. 183). Rudd (2001, p. 183) conjectura que “por ser tão próxima do latim, a frase talvez preserve uma piada interna de colegas elisabetanos”. Mas os atores não são os únicos a cometer deslizes cômicos: como visto, o dramaturgo Quince talvez tenha mais confiança na sua compreensão de Ovídio do que deveria. Numa passagem da peça, ele dá a Píramo a fala “*Sweet moon, I thank thee for thy sunny beams*” (5.1.257).¹¹ O equivalente nas *Metamorfoses* é *lunae radios* [raios da lua] (4.99), mas, como observa Taylor (1990, p. 61-2), a expressão é problemática quando se segue a definição genérica de *radius* apenas como “raio de sol”, como dada por dicionários da época, o que explicaria o deslize.

⁶ “Ao fugir, deixa atrás de si, caído, o véu”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 221).

⁷ “Perdendo na corrida a sua manta” (5.1.137).

⁸ “combinam encontrar-se junto / ao sepulcro de Nino”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 221).

⁹ “A se ver e se amar no cemitério” (5.1.133).

¹⁰ “*Sanfona*: Vou encontrar-vos na tumba da Nina. *Quina*: Tumba de Ninius, homem! Mas você não pode dizer isso ainda; isso é a resposta que você dá a Píramo. Você está dizendo todo o seu papel de uma vez só, deixas e tudo (2.2.83-7).

¹¹ “Lua, obrigado pelo sol que trazes” (5.1.247).

Porém, o erro mais cômico de Quince é o momento no qual Tisbe refere-se a Píramo como “*most lovely Jew*” (2.2.238, ênfase minha).¹² Em Ovídio, Píramo aparece como “*juvenum pulcherrimus*” (4.55, ênfase minha), isto é, o mais belo dos jovens [*most lovely young man*], e a semelhança entre os substantivos seria responsável pela referência disparatada a Píramo como “belo judeu” (TAYLOR 1990, p. 61). Pode-se perceber ainda mais o humor desse trecho quando se nota o anacronismo que insere na peça de Quince. Em Shakespeare, a palavra “judeu” remete inevitavelmente às posições antissemitas comuns à época (como em *Mercador de Veneza*), porém as pessoas no mundo de Ovídio não poderiam ser antissemitas – ao menos não da mesma forma que os elisabetanos eram – uma vez que nem sequer eram cristãos.

Além dos equívocos de tradução, outros efeitos cômicos provêm do próprio estilo usado por Quince no interlúdio. Aqui, Shakespeare cria um pastiche de um estilo comum nos primeiros anos do período elisabetano, mas que, nos anos 1590, já teria soado bastante antiquado (BURROW, 2013, p. 121-2). Como assinala Eliot (1934, p. 85), “a versificação anterior a Marlowe é competente, mas extremamente monótona”, e Burrow (2013, p. 6-7) observa que “entre a ascensão de Elizabeth I em 1558 e a morte de Philip Sidney em 1586, a poesia inglesa passou por transformações mais rápidas do que em qualquer outro período de trinta anos”. Ou seja, a escrita do interlúdio contrasta com o restante de *Sonho de Verão* também porque é delineada como um pastiche de um estilo já obsoleto à época.

Em sua taxonomia das práticas hipertextuais, Genette inclui o pastiche no segundo dos dois polos da hipertextualidade, isto é, a imitação. Ao contrário da transformação, que transpõe a *matéria* de uma obra em outra (na *Odisseia de Penélope* Margaret Atwood narra o mesmo material da *Odisseia*, por exemplo), a imitação deriva uma obra de outra, mas concentrando-se em aspectos estilísticos (como a *Eneida*, que trata de um assunto diferente do da *Odisseia*, mas o faz à maneira de Homero). Como explica Genette (1982, XV, p. 89), quem escreve uma transformação “lida essencialmente com um texto, e acessoriamente com um estilo; pelo contrário, o imitador lida essencialmente com um estilo e acessoriamente com um texto”. Dentro da imitação, os *Palimpsestos* diferenciam três categorias: a *forgerie* [imitação séria], que não nos ocupará aqui, a imitação satírica e o pastiche, embora a fronteira entre os dois últimos seja muitas vezes turva (GENETTE, 1982, VII, p. 40).

Mas como funciona a imitação? Genette (1982, XIV, p. 82) nos recorda que ela “não é uma figura, mas a função mimética concedida a uma figura qualquer”, ou seja, é toda reutilização de traços do idioleto de algum autor, texto ou estilo feita de modo a reproduzi-los

¹² Literalmente, “mais belo judeu”. Heliodora traduz como “juvenoso judeu” (3.2.81).

em outra obra. Pressupõe também a transferência de um código ou de um texto a outro: “a rigor”, Genette (1982, XIV, p. 83) escreve, “só se identifica um anglicismo quando em contato com outra língua, no momento em que deixa a língua inglesa”, assim como um ovidianismo só o é quando sai da obra de Ovídio, e assim por diante. A esses elementos que podem ser transferidos e assumir função mimética, Genette (1982, XIV, p. 87-8) denomina “mimetismos”, isto é, “todo traço pontual de imitação”. Esta, por sua vez, seria constituída por “uma rede de mimetismos” (1982, XV, p. 90). Quais deles podemos encontrar no interlúdio de *Sonho de Verão*?

O mais simples é a inclusão indiscriminada de adjetivos com único intuito de preencher o pentâmetro ou conseguir uma rima (BURROW, 2013, p. 120). Outro é o constante uso dos auxiliares “*did*” e “*do*” para esses mesmos propósitos, o que pode nos remeter às *Metamorfoses* de Golding. O tradutor “por certo oferecia um vasto estoque para comédia com uma linguagem arcaica, inapropriada e canhestra do tipo que funcionaria em ‘Píramo e Tisbe’”, Peter Holland (2008, p. 87) observa. E então conclui: “Shakespeare não precisa estar trivializando ou desvalorizando o seu dileto Golding para ver, por exemplo, que seu repetido uso de ‘*did*’ é um tique estilístico digno de ser imitado para representar os solavancos do estilo de Quince” em trechos como:

Quince [as Prologue] This grizzly beast, which ‘Lion’ hight by name,
The trusty Thisbe coming first by night
Did scare away, or rather did affright;
And as she fled, her mantle she did fall,
Which Lion vile with bloody mouth did stain.¹³ (5.1.138-142)

O uso de “*Lion vile*”, ao invés da ordem natural do inglês, com o adjetivo antecedendo o nome, é mais um caso daquelas inversões utilizadas para latinizar a sintaxe dos versos, como visto no capítulo dois. Isso é recorrente no texto de Quince: além de “*Lion vile*”, temos ainda “*lion rough*” (5.1.215) ou “*mantle good*” (5.1.267), por exemplo. Em 1904, George Cascoigne (1904, p. 52), num breve tratado sobre a composição de versos em inglês, comentava que “o latim muitas vezes coloca o adjetivo após o substantivo, como em ‘*femina pulchra*’, ou ‘*aedes altae*’, etc.; mas se disséssemos em inglês ‘*a woman fair*’, ‘*a house high*’ e coisas assim, não ficaria muito bem”, concluindo então: “por certo rio-me da simplicidade desses engenhos que poderiam ter dito o mesmo em bom inglês e agradado a todos os ouvidos, ao invés de satisfazer seus caprichos com tais exageros”. Encontramos outro tipo de exagero em:

¹³ “*Bobina*: Esse monstro, que chamam de leão, / Assustou certa noite a pobre Tisbe, / Que chegou antes, mas saiu correndo, / Perdendo na corrida a sua manta, / Que o leão deixou toda ensanguentada” (5.1.134-8).

Quince [as Prologue] Anon comes Pyramus, sweet youth and tall,
And finds his trusty Thisbe's mantle slain;
Whereat with blade—with bloody, blameful blade—
He bravely broached his boiling bloody breast;¹⁴ (5.1.143-146)

O efeito é o mesmo *rim ram ruf* ridicularizado por Chaucer nos *Contos da Cantuária* [*Catenbury Tales*]. Na esteira do antigo verso aliterativo anglo-saxão, o excesso de aliterações permanecia em voga entre poetastros da época que queriam estabelecer um tom imponente em suas linhas. Pouco antes da época de Shakespeare, o mesmo Cascoigne (1904, p. 52) ainda podia criticar seus contemporâneos que, “desconhecendo outra figura que não aquela de repetir várias palavras começando com a mesma letra”, ocupavam-se de “caçar uma letra até a morte”. E já que falamos da morte, eis a reação de Bottom como Píramo pouco antes de seu suicídio:

Bottom [as Pyramus] But stay, O spite!
But mark, poor knight,
What dreadful dole is here?
Eyes, do you see?
How can it be?
O dainty duck, O dear!
Thy mantle good,
What, stained with blood?
Approach, ye furies fell.
O Fates, come, come,
Cut thread and thrum,
Quail, crush, conclude, and quell.
Theseus This passion—and the death of a dear friend—would go near to make a
man look sad.¹⁵ (5.1.261-274)

Os excessos aliterativos continuam aí, mas, dessa fala, Burrow destaca a expressão “*furries fell*”, observando que ela

é amiúde usada na poesia da segunda metade do século XVI para descrever as Parcas. Normalmente ocorre em momentos de grande drama emocional. É um intensificador estilístico que teria soado banal para uma audiência sofisticada em 1595, mas por certo não era o tipo de expressão que esperavam encontrar ao lado do vocabulário técnico de “*thrums*” e “*threads*”. Este é o discurso de um tecelão que, de forma geral, leu uma narrativa ovidiana e que tem algumas noções dos clichês do discurso trágico elevado (BURROW, 2013, p. 121).

¹⁴ “Chega depois o belo e jovem Píramo / E encontra, assassinada, a manta dela; / E então, com horrenda e cabulosa espada / Ele varou seu peito efervescente” (5.1.139-42).

¹⁵ “*Píramo*: Oh, que desgraça! / O que se passa? / Que tragédia espantada! / Não quero ver, / Não posso crer. / Ai, querida, ai amada! / O xale achei; / Sangue encontrei? / Fúria, vem me matar! / Venha, fado / Excomungado, / Me bater e amassar! / *Teseu*: Uma tal paixão, aliada à morte de um ente querido, já quase que dá para deixar qualquer um entristecido” (5.1.251-64).

Nims (2000, p. xxi) é um dos críticos segundo os quais o interlúdio, nesse ápice de *bathos*, usaria versos que, na verdade, são *fourteeners*, como os Golding. Quando se observa o padrão de rimas, a ideia fica clara. É fácil reescrever o trecho como:

But stay, O spite! But mark, poor knight, what dreadful dole is here?
Eyes, do you see? How can it be? O dainty duck, O dear!
Thy mantle good, what, stained with blood? Approach, ye furies fell.
O Fates, come, come, cut thread and thrum, quail, crush, conclude, and quell.¹⁶

Então, na prática, o que teríamos seriam os *fourteeners* da tradução de Golding. Compare-se com:

She ment her weeping with his blood, and kissing all his face
(Which now became as cold as ice) she cried in woeful case:
Alas what chance, my Pyramus, hath parted thee and me?
Make answer O my Pyramus: it is thy Thisb', even she¹⁷ (4.170-173)

No entanto, o efeito das duas formas, mesmo que semelhante, não é igual: reescrita em *fourteeners*, a estrofe de Bottom ganha uma quantidade de pausas e rimas internas ausente em Golding. Taylor (1990, p. 60) também argumenta que, se a proposta de Shakespeare era satirizar os *fourteeners* de Golding, por que iria escondê-los sob o disfarce de outro metro? Além do mais, a forma estrófica usada por Bottom aparece num outro poema da época sobre Píramo e Tisbe. No texto de John Thomsom incluído na antologia *A Handful of Pleasant Delites* (1584), temos:

In Babylon
not long agone,
a noble Prince did dwell:
whose daughter bright
dimed each one's sight,
so far she did excel.¹⁸ (in MUIR, 1954, p. 144)

O lamento de Tisbe ao encontrar o corpo segue no mesmo compasso:

Flute [as Thisbe] Asleep, my love?
What, dead, my dove?

¹⁶ Trata-se da mesma passagem traduzida na nota anterior. Apenas redistribuí os versos em *fourteeners* de modo a explicitar sua semelhança com este outro metro.

¹⁷ “banha de lágrimas as feridas / e ao sangue mistura o choro. Beijando o rosto gelado, grita: / ‘Píramo, que desgraça te roubou a mim? / Responde, Píramo! É a tua Tisbe, meu querido, / quem te chama!” Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 223).

¹⁸ “Na Babilônia / não faz muito / um nobre príncipe morava, / cuja esplêndida filha / ofuscava todos / por tanto os exceder”.

O Pyramus, arise.
 Speak, speak! Quite dumb?
 Dead, dead? A tomb
 Must cover thy sweet eyes.
 These lily lips,
 This cherry nose,
 These yellow cowslip cheeks
 Are gone, are gone.
 Lovers, make moan
 His eyes were green as leeks.
 O sisters three,
 Come, come to me
 With hands as pale as milk.
 Lay them in gore,
 Since you have shore
 With shears his thread of silk.
 Tongue, not a word.
 Come, trusty sword,
 Come, blade, my breast imbrue.¹⁹ (5.1.307-327)

Alguns leitores viram nesse trecho final de Tisbe um registro mais sério, contrastante com o ridículo das outras partes do interlúdio. Para Penny Gay (2008, p. 3), a cena “encerra o interlúdio com um drama tão autoconfiante (Flute nunca sai do papel para explicá-lo) que muitas vezes silencia a audiência condescendente dentro da peça e arranca algumas lágrimas”. Curiosamente, Pound e Marcella Spann (1964, p. 154-5) incluem o trecho na antologia de poesia que organizaram juntos. Na versão fílmica de Michael Hoffman, o ator interpretando Tisbe abandona de repente a voz aguda e a má atuação nessa passagem, modulando para um tom mais grave e trágico. Com efeito, posto ao lado da canastrice óbvia de Bottom, o trecho parece, no mínimo, bastante aceitável, e a justaposição de tons inclusive ajuda a realçar o burlesco da peça: estaremos de volta a ele no final da fala de Tisbe, com suas três repetições de “adeus” servindo apenas para preencher o verso – e isto, lembremos, vem de alguém que está morrendo.

Por tudo isso, pode-se dizer, nos termos de Genette, que mais do que uma imitação satírica de algum texto em particular, o interlúdio de Quince apresenta um pastiche de um estilo que seria comum no início do período elisabetano, ao mesmo tempo em que configura, devido à forma como espelha o ovidianismo em *Sonho de Verão*, uma espécie de humor autorreferencial de Shakespeare sobre suas práticas de recriador de textos ovidianos, como ainda veremos em maior detalhe. Como observa Holland (2008, p. 85), a plateia quase sempre ri de Píramo e Tisbe, mesmo sem ter lido Golding, muito menos Mouffet ou outros autores

¹⁹ “*Tisbe*: Dormiu, amado? / Meu bem, matado? / Meu Píramo, desperta! / Mudo, sem fala? / Morto, na vala? / Lábios de lírio, / Nariz vermelho, / Face de flor de ouro. / Tudo vai embora, / O amante chora, / Tinh’ olhos verde-louro. / Trio do fado, / Vem pro meu lado, / Com mãos brancas de leite, / Sangue a molhou, / Já que cortou / Sua vida com um estilete. / Língua, calada! / Vem, cara espada, / Entra nos peitos meus” (5.1.297-314).

menores da época, o que também sugere que, mesmo havendo semelhanças pontuais com outros textos elisabetanos, seria melhor vê-los como fontes de disparates verbais específicos do que objetos de imitação satírica direta (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 69).

“Já houve debates, mais ou menos improdutivos, sobre qual seria o real objeto da zombaria de Shakespeare na peça [...]. Tais questões nunca poderão ser resolvidas com certeza pelo simples motivo de que o pastiche estilístico não necessita ter um único alvo específico”, Burrow sintetiza (2013, p. 121). Genette vai além: para o estudioso, não apenas o pastiche, mas toda imitação nunca é de um texto específico, mas de um estilo geral. Em suas palavras, “o pastiche, em geral, não imita um texto por uma razão simples que exprimirei de forma voluntariamente provocadora: *é impossível imitar um texto*, ou, o que dá no mesmo, *só se pode imitar um estilo, isto é, um gênero*” (1982, XV, p. 89, ênfase no original). Por quê? Porque a imitação de um texto pressupõe a constituição prévia de um modelo de competência do qual cada imitação específica será apenas uma das materializações possíveis (GENETTE, 1982, XV, p. 89). Genette explica:

pois imitar precisamente, em sua eventual singularidade, um texto em particular, significa em primeiro lugar constituir o idioleto desse texto, isto é, identificar seus traços estilísticos e temáticos próprios, e *generalizá-los*, isto é, constituí-los numa matriz de imitação, ou rede de mimetismos, que pode servir indefinidamente (GENETTE, 1982, XV, p. 90, ênfase no original).

Muito bem, o estilo da peça de Quince é menos uma questão de satirizar algum texto específico (Golding, ou que quer que seja) e mais a imitação de um estilo que ajuda a compor o efeito burlesco do interlúdio. Quanto a esse efeito e suas implicações, há mais algumas coisas a se observar – e é para isso que voltamos nossa atenção agora.

Adaptação e autorreferência

A seção anterior foi a respeito do polo da hipertextualidade que Genette entende por imitação. Vamos agora ao outro lado: a transformação. Isso porque a peça de Quince é, como já vimos, uma dramatização do episódio de Píramo e Tisbe das *Metamorfoses*, e, ao final da comédia, os atores apresentam sua adaptação de Ovídio. Dramatização, disse uma vez; adaptação, disse agora. Além do fato de induzirem ao vício da prosa rimada, o que os dois conceitos teriam em comum? Bem, ambos estão inclusos na categoria das práticas hipertextuais que Genette (1982, VII, p. 37) denomina transposição, ou seja, a transformação em modo sério,

oposta à paródia (modo lúdico) e ao travestimento (modo satírico).²⁰ Aqui, os dois conceitos sobrepõem-se de certa forma, e é possível dizer que a adaptação de Quince é, mais especificamente, uma dramatização.

Esse processo de dramatização configura o que Genette (1982, LVII, p. 323) denomina transmodalização, isto é, a passagem do modo dramático para o narrativo, ou, como é o caso aqui, do narrativo das *Metamorfoses* para o dramático da peça de Quince. Tal passagem já incita adaptações no texto fonte: afinal, nem tudo que funciona na página irá funcionar no teatro. Os artesãos sabem disso, mas não quer dizer que suas soluções sejam as mais acertadas. Em duas cenas anteriores à performance no último ato, vemos as preparações e ensaios da trupe amadora preocupada em adaptar Ovídio para o palco. É curioso que os ensaios sejam bem diferentes do que acaba acontecendo na peça, e já se propuseram explicações engenhosas para isso (e.g. EMDEN, 1975), mas talvez não seja preciso ir tão longe. A encenação final evita monotonia e torna-se mais engraçada se for diferente do que já vimos nos ensaios das cenas anteriores.

Colocadas dentro da moldura geral de *Sonho de Verão* – uma comédia que reimagina ela mesma Ovídio para o palco – pode-se dizer que esses trechos dos ensaios desenvolvem o *processo* de adaptação cênica como um de seus temas principais. As adições e cortes que Quince e sua companhia julgam necessários ao texto fonte relacionam-se, principalmente, com seu receio ingênuo de assustar a audiência da peça (a presença do leão e os suicídios) e com sua necessidade, também ingênua, de reproduzir literalmente no palco as indicações do texto de Ovídio (a presença do muro e o luar). Nesses dois polos, os atores do interlúdio mostram-se inconsistentes em seu tratamento da ilusão dramática, tendendo a “super- e / ou subestimar a capacidade imaginativa da plateia. Por um lado, temem que a plateia irá pensar que o que vê é real; [...] por outro, duvidam que os espectadores conseguirão imaginar o que não veem” (CAMATI, 2017, p. 108). Aqui, por exemplo, estão as objeções de Bottom à cena do suicídio e seu artifício para contornar o problema:

Bottom Peter Quince?
Quince What sayst thou, bully Bottom?
Bottom There are things in this comedy of Pyramus and Thisbe that will never please. First, Pyramus must draw a sword to kill himself, which the ladies cannot abide. How answer you that?
Snout By'r la'kin, a parlous fear.
Starveling I believe we must leave the killing out, when all is done.
Bottom Not a whit. I have a device to make all well. Write me a prologue, and let the prologue seem to say we will do no harm with our swords, and that Pyramus is

²⁰ “Modo sério” porque, por mais burlesco que seja o efeito da peça, os artesãos a fazem como uma transposição de Ovídio para o palco apenas, sem as intenções lúdicas da paródia ou satíricas do travestimento. É importante não confundir as duas instâncias.

not killed indeed; and, for the more better assurance, tell them that I, Pyramus, am not Pyramus, but Bottom the weaver. This will put them out of fear.²¹ (3.1.168-179)

E, aqui, Snug explicando que veio representar o muro, com direito a argamassa e todo o resto:

Snout [as Wall] In this same interlude it doth befall
That I, one Snout by name, present a wall;
And such a wall as I would have you think
That had in it a crannied hole or chink,
Through which the lovers Pyramus and Thisbe
Did whisper often, very secretly.
This loam, this roughcast, and this stone doth show
That I am that same wall; the truth is so.
And this the cranny is, right and sinister,
Through which the fearful lovers are to whisper.²² (5.1.153-162)

Nas *Metamorfoses* (4.73-77), Ovídio aproveita a presença do muro separando Píramo de Tisbe para desenvolver um brevíssimo *paraklausithyron* (KENNEY, 2002, p. 257), *tópos* elegíaco no qual o eu-lírico queixa-se, à porta da amada, por ela negar sua entrada, deixando-o do lado de fora da casa. Na peça, ele reaparece desta forma:

Bottom [as Pyramus] And thou, O wall, O sweet O lovely wall,
That stand'st between her father's ground and mine,
Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
Show me thy chink, to blink through with mine eyne.
[Wall shows his chink]
Thanks, courteous wall. Jove shield thee well for this.
But what see I? No Thisbe do I see.
O wicked wall, through whom I see no bliss,
Curst be thy stones for thus deceiving me.
Theseus The wall methinks, being sensible, should curse again.
Bottom [to Theseus] No, in truth, sir, he should not. 'Deceiving me' is Thisbe's cue.
She is to enter now, and I am to spy her through the wall. You shall see, it will fall pat
as I told you.²³ (5.1.171-182)

²¹ “*Bobina*: Pedro Quina! *Quina*: O que foi, meu Bobinão? *Bobina*: Tem umas coisas nessa comédia de Píramo e Tisbe que nunca vão conseguir agradar. Primeiro, Píramo tem de puxar da espada para se matar, coisa que as madames não suportam. O que é que você me diz disso? *Bicudo*: E palavra que vão ter um medo muito perigoso. *Fominha*: Eu acho que, pensando bem, temos que deixar as matanças de fora. *Bobina*: Nada disso; eu tenho uma ideia para dar jeito em tudo. É só me escreverem um prólogo, e no prólogo avisamos todo mundo que não vamos fazer mal a ninguém com nossas espadas e que Píramo não é matado de verdade; e, para maior garantia, fica dito a eles, também, que eu, Píramo, não sou Píramo, mas sim Zé Bobina, o tecelão. Isso tira todo o medo deles” (3.1.6-19).

²² “*Muro*: Neste interlúdio acontece, aqui juro, / Que eu, Bicudo, represento o muro. / E esse muro que eu sou, fiquem sabendo, / Tinha uma fresta ou buraquinho horrendo / Por onde Píramo e Tisbe, amantes / Vinham sempre falar por uns instantes. / A pedra e a argamassa que eu aperto / São provas de que eu sou um muro certo; / E esta frestinha aqui é o lugar / Onde os mortais amantes vão falar” (5.1.149-68).

²³ “*Píramo*: E tu, ó muro, ó doce e lindo muro, / Tu separas as terras do meu pai / Das do pai dela, doce muro lindo. / Quero espiar por esse buraquinho (*O muro estica os dedos, separados*) / Muito obrigado, muro: Zeus te guarde! / Mas o que vejo? Tisbe é que não vejo. Muro mau, que não mostra o paraíso. / Maldigo as tuas pedras, que me enganam! / *Teseu*: Parece-me que o muro, tão sensível, devia, por sua vez, maldizê-lo também. *Píramo*: Não,

Temos aí mais um dos deslizos que ajudam a transformar o interlúdio de Quince numa “antologia de catástrofes teatrais” (GREENBLATT, 2016, p. 49). Os atores têm dificuldades em compreender os princípios mais básicos do teatro, e, não satisfeitos em interromper a encenação para explicá-la em prólogos, tendem a sair do papel mesmo *durante* a ação para reagir a comentários da audiência. Seus prólogos e explicações, aliás, tornam-se ainda supérfluos porque, da sua audiência aristocrática, “familiarizada como era com pantomimas, música e números dramáticos, podia-se pressupor que entendesse convenções literárias” (FOREY, 1998, p. 328). Ou seja, a inépcia de Quince e dos outros atores deixa marcas não apenas na escrita da peça, com seus erros de tradução e problemas de estilo, estendendo-se também sobre a operação propriamente teatral de transpor o episódio de Ovídio para o palco, feita com adições particularmente infelizes e encenada sem destreza alguma.

Baseado em todos esses elementos, Taylor (1990, p. 63-4) lê o personagem de Quince como um duplo do próprio Shakespeare: ambos são oriundos da classe trabalhadora, atuam em papéis menores nas peças que escrevem para sua companhia e recriam material ovidiano em suas obras, apesar de saberem “pouco latim”, como disse Jonson sobre Shakespeare. Bate (1993, p. 41) sugere que uma das coisas que Shakespeare está fazendo no interlúdio é uma paródia dos seus próprios hábitos como adaptador de textos de Ovídio. De fato, pelos registros que temos, seu pouco latim parece ter sido uma espécie de piada interna em seus círculos, e Robert Greene, na primeira menção impressa a Shakespeare, refere-se a ele como um “Johannes Factotum”, um “João-faz-tudo” do interior (TAYLOR, 1990, p. 63), em alusão às suas atividades como dramaturgo, ator e empresário. Em concordância com Taylor, pode-se ver em Quince uma caricatura do próprio Shakespeare e uma resposta irônica a comentários dessa espécie.

Nisso, é preciso levar em conta também aquilo que Burrow (2013, p. 45) denomina “um contexto de esnobismo educacional” no cenário elisabetano. A autorreferência irônica em *Sonho de Verão* se relacionaria também a esse esnobismo, e, ao criar no interlúdio algo que é ao mesmo tempo péssimo e brilhante, Shakespeare mostra sinais de grande autoconfiança. De acordo com Burrow,

o desvio, paródia e canalização do esnobismo cultural desempenham papel importante na recepção shakespeariana da Antiguidade. Se ele cita uma frase banal, tende a marcá-la explicitamente como banal. Quando receia mostrar o nível de entendimento de Ovídio que seus contemporâneos teriam esperado do filho de um artesão do interior (como na reescrita cômica de Píramo e Tisbe em *Sonho de uma Noite de Verão*), ele

senhor, não devia, não. “Que me enganam” é a deixa de Tisbe: agora ela tem de entrar e eu tenho de espiar pelo muro. Vão ver como vai sair tudo como eu disse: lá vem ela” (5.1.166-77).

tem o cuidado de o colocar na boca de artesões rurais. Um secundarista provinciano da época estaria ansioso para usar o conhecimento que adquiriu na escola, mas tinha de fazê-lo de um modo que não o fizesse soar como um secundarista provinciano. Por isso, essas coisas tendem a ser apresentadas de forma irônica em Shakespeare (BURROW, 2013, p. 47).

Há a possibilidade muito real de Shakespeare ter assumido o papel de Quince nas produções da época (CHAUDHURI, 2017, p. 280), o que dá ainda mais força à leitura de Taylor. Se procurarmos por momentos semelhantes em sua obra, encontraremos Hamlet, interpretado pelo principal ator trágico da companhia, admoestando contra excessos no palco um ator da peça dentro da peça, possivelmente interpretado pelo próprio Shakespeare, numa piada interna com essa inversão dos papéis (BLOOM, 2013, p. 83). Ou ainda as autorreferências em *Cimbelino*, peça mais conhecida por *Fear no more the heat o' the sun*, talvez a melhor das canções shakespearianas, na opinião de Bloom (1998, p. 629) e de Villa (2011, s/p). Na peça, caso exemplar de estilo tardio, Shakespeare revisita boa parte de suas produções anteriores: temos um pequeno Iago, como em *Otelo*; a filha banida pelo rei, como em *Lear*; a mesma briga da cena de reconhecimento em *Péricles*, e assim por diante, sem parar, durante a peça inteira.

No entanto, o maior paralelo com o interlúdio em *Sonho de Verão* está certamente em *Trabalhos de Amor Perdidos*. Também ao final desta comédia um grupo amador tenta, sem sucesso, apresentar uma peça de tema pretensamente erudito, interpolando aos seus erros de encenação algumas respostas aos comentários galhofeiros da audiência. Um trecho:

Costard [as Pompey] I Pompey am—
Biron You lie, you are not he.
Costard [as Pompey] I Pompey am—
Boyet With leopard's head on knee.
Biron Well said, old mocker; I must needs be friends with thee.
Costard [as Pompey] I Pompey am, Pompey surnamed the Big.
Dumaine 'The Great'!
Costard It is 'Great', sir. [*as Pompey*] Pompey surnamed the Great²⁴ (5.2.540-544)

Pode-se ver Shakespeare afixando a mesma piada que usaria pouco tempo depois. Mas a companhia amadora em *Sonho de Verão* tem uma peculiaridade – o fato de os atores serem todos artesãos remete à tradição medieval dos *mystery plays*. Na Inglaterra, o teatro na Idade Média foi praticado sobretudo por guildas que encenavam anualmente produções amadoras de episódios bíblicos: “cada guilda escolhia um episódio da Bíblia, e o episódio em geral deveria ser adequado à profissão ou comércio praticado. O quanto elas se adequavam – às vezes de

²⁴ “*Melão*: Eu sou Pompeu... *Berowne*: Mentira, não é não. / *Melão*: Eu sou Pompeu... *Boyet*: Com tigre no brasão. / *Berowne*: Bem dito; precisamos ser amigos. / *Melão*: Eu sou Pompeu, e por tamanho, grande. / *Dumain*: O Grande. / *Melão*: Sou grande, sim. Assim eu sou chamado (5.2.537-42).

maneira engraçada – pode ser visto na lista das peças apresentadas pelas guildas de Chester” (BURGESS, 1996 p. 65):

A queda de Lúcifer, pelos Curtidores.
A criação, pelos Comerciantes de tecidos.
O dilúvio, pelos Tintureiros.
Os três reis magos, pelos Comerciantes de Vinho.
A última ceia, pelos Padeiros.
A paixão e a crucificação de Cristo, pelos Fabricantes de flechas, Tanoeiros e Ferramenteiros.
A descida aos infernos, pelos Cozinheiros (BURGESS, 1996 p. 65).

Em *Sonho de Verão*, o tema do interlúdio não é religioso e as profissões responsáveis por ele são mais variadas. Temos o carpinteiro Quince, o tecelão Bottom, o remenda-foles Flute, o funileiro Snout, o marceneiro Snout e o alfaiate Starveling. Mas todas as profissões atribuídas por Shakespeare têm a ver com a materialidade do teatro: a construção de plataformas, figurinos, instrumentos musicais e assim por diante (GREENBLATT, 2016, p. 49-51), o que ressalta a reflexão metateatral envolvida no interlúdio de Píramo e Tisbe.

“Será que certos tipos de histórias e seus mundos são mais facilmente adaptáveis que outros?”, Hutcheon (2013, p. 38) indaga. O que nos leva à pergunta: por que Shakespeare escolheu justamente Píramo e Tisbe para o interlúdio em *Sonho de Verão*? Mencionei o comentário de Schlegel sobre como o episódio espelha a ação séria da peça, e esse espelhamento é, por certo, o motivo principal. Mas há outros pontos a se notar. Mesmo em Ovídio – e especialmente na tradução de Golding – a história já mostra uma propensão ao absurdo, com as conversas pela fenda do muro e a rapidez com a qual os amantes precipitam-se ao suicídio (MUIR, 1954, p. 142), o que a torna adequada ao efeito cômico que Shakespeare vislumbrou para a peça de Quince. Nas *Metamorfoses*, as mudanças de forma costumam acontecer no clímax das narrativas, mas, em Píramo e Tisbe, a metamorfose ocorre *após* o clímax, e isso torna possível deixá-la de fora – evitando assim todas dificuldades teatrais que encenar uma metamorfose implicaria – sem que se comprometa o funcionamento da ação.

A peça de Píramo e Tisbe é também “uma alternativa trágica ao final alegre” de *Sonho de Verão* (HALIO, 2010, p. 55). “A boa comédia é uma tragédia evitada por um triz”, escreve Bate (2000, p. xlv), e, por mais cômico que seja, o interlúdio de Quince sugere as possibilidades sombrias latentes no núcleo central em *Sonho de Verão* – possibilidades estas já exploradas por Shakespeare em *Romeo e Julieta*. Ao final da peça, os quatro jovens têm diante de si uma variante dos eventos nos quais se envolveram durante a noite, mas que desta vez conduz a uma

resolução sombria – mesmo que Shakespeare a dissolva ao inseri-la na ilusão dentro de uma ilusão implicada na metateatralidade do interlúdio (HALIO, 2010, p. 55).

A metamorfose de Bottom

A metamorfose envolvida no episódio de Píramo e Tisbe é a das amoras, que, antes brancas, passam a ser rubras com o sangue derramado pelos amantes. Na sua dramatização do episódio, Quince escolhe deixar de fora essa metamorfose – é em outra parte de *Sonho de Verão* que ela aparece, como veremos mais tarde. Os artesãos preparam uma peça ovidiana que não inclui uma metamorfose, quando, durante os ensaios, uma metamorfose acontece com um deles (BATE, 1993, p. 142): Bottom é transformado por Puck em um asno, e Titânia, sob efeito do *love-in-idleness*, irá encontrá-lo e apaixonar-se por ele nessa forma. No original, o termo usado para “asno” é “*ass*”, que, assim como “*bottom*”, também pode significar “nádegas”. Ou seja, em inglês, um personagem com esse nome está apenas a um trocadilho de distância de transformar-se em asno.

Na peça, a transformação de Bottom é uma metamorfose ovidiana, inserindo, no entanto, elementos também do romance antigo *O Asno de Ouro* (c. 160 d.C.), de Apuleio, (COOPER, 2010, p. 220), que tem ainda o título alternativo de *Metamorfoses*. A narrativa de Apuleio gira em torno das andanças de Lúcio após sua transformação em asno. Aqui está o trecho da metamorfose, na tradução de Ruth Guimarães:

Porém, meus pelos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu a divisão dos dedos, que se ajuntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eisme agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se eriçaram de pelos. Miserável transformação, que me oferecia como consolo único, impedido como estava, de agora em diante, de ter Fótis entre os braços, o desenvolvimento de minhas vantagens naturais (3, 24).

Escatologias à parte, o fato é que uma tradução de Apuleio para o inglês foi publicada em 1566, e é improvável que Shakespeare desconhecesse a obra (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 64). Como assinalam Charles e Michelle Martindale (1994, p. 65), em Ovídio, é comum que as metamorfoses confirmem o caráter fundamental da pessoa transformada, como no episódio de Licáon (1.163-252), convertido em lobo como punição por sua ferocidade. De modo similar, o caráter de Bottom como tolo é também confirmado por sua mudança em asno. Não obstante, eles prosseguem, “Bottom é caracterizado de forma rica

demais para ser apenas uma encarnação da asnice. Durante seu período metamorfoseado (que ele não chega a compreender), Bottom permanece magnificamente ele mesmo” (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 65). Bottom passa por uma metamorfose física, mas não psicológica, enquanto a experiência das vítimas do *love-in-idleness* é o contrário: sua forma se mantém inalterada, mas passam por uma transformação mental.

Helen Cooper (2010, p. 220) sugere que talvez a máscara de asno não tenha sido feita para a transformação de Bottom, mas que, pelo contrário, a metamorfose tenha sido incluída para aproveitar um objeto cênico já em posse da companhia. Isso porque, do ponto de vista prático, é difícil justificar a confecção de algo tão elaborado somente para algumas cenas, “e que ela era elaborada, e não uma máscara apenas para a face”, a autora escreve, “é indicado pelo fato de que ela tem de contrastar com a máscara de leão usada por Snug tanto quanto a evocação da Lua na camada principal da peça contrasta com Starveling interpretando o papel da Lua”. Então, a fim de rastrear a máscara de asno usada como objeto cênico para a metamorfose de Bottom, Cooper lança-se às artes detetivescas:

a única outra ocasião na qual sabemos que uma cabeça de asno foi usada em performance é na peça *Balaam and the Ass*, do ciclo de Chester [...]. A peça era encenada pelos chapeleiros, um ofício que, devido a mudanças na moda, tinha problemas financeiros grandes o bastante para haver recebido auxílio governamental. Os Homens da Rainha atuaram diversas vezes em Chester por volta de 1590, e é possível que a guilda empobrecida tenha vendido a cabeça de asno para apurar algum dinheiro ou apenas para se livrar dela, já que a proibição de peças religiosas a havia tornado inútil. Os Homens da Rainha desintegraram-se em 1595, e os Homens do Lorde Camerlengo [a companhia de Shakespeare] herdaram algumas de suas peças teatrais; teriam herdado também a cabeça de asno, dando a deixa para Shakespeare usá-la na peça? (COOPER, 2010, p. 220).

Se a resposta for sim, temos em *Sonho de Verão* um curioso elo com os antigos *cycle plays* – e isso na camada que, ao mostrar uma guilda preparando sua peça amadora, remete a essa tradição teatral. Mas, de onde quer que a máscara tenha saído, Bottom, em seu encontro com Titânia, é o único a circular entre os quatro grupos da obra. É, por isso, uma boa escolha para nos despedirmos deste capítulo sobre a camada da peça dentro da peça e adentramos no próximo, acerca do ovidianismo nas demais camadas em *Sonho de Verão*.

4. A Camada Principal

Metamorfoses psicológicas

A *Viola tricolor* é uma planta da família das *Violaceae*. Em português, é conhecida como “amor-perfeito”. Em inglês, acumula nomes sugestivos: *heart’s ease*, *meet-me-in-the-entry*, *kiss-me-in-the-garden-gate*, e a lista continua. Mas em *Sonho de Verão* ela aparece com o nome de *love-in-idleness* e como um elixir amoroso: untada nos olhos da vítima, é capaz de fazê-la enamorar-se da primeira pessoa que encontre. Por isso, mais do que para as mensagens de amor cifradas, é de grande conveniência para movimentar os desencontros da ação numa comédia, e será o *love-in-idleness* o responsável por boa parte dos eventos ao redor dos quatro jovens durante as cenas no bosque em *Sonho de Verão*. Como vimos, essa camada da peça remete em vários pontos ao episódio de Píramo e Tisbe, mas não é uma adaptação dele, como o interlúdio de *Quince* o é. Bem, para Genette (1982, II, p. 16-7), essa hipertextualidade parcial pertence menos à hipertextualidade e mais à intertextualidade.

Intertextualidade: o termo foi cunhado nos anos 1960 por Julia Kristeva a partir dos seus estudos sobre Mikhail Bakhtin. Mas, que pese o uso do mesmo termo, Kristeva e Genette não se referem bem à mesma coisa – Kristeva trata de um fenômeno constituído na própria natureza da linguagem, anterior a qualquer texto específico, e ao qual alguns autores preferem, portanto, reservar o nome de dialogismo, ao invés de intertextualidade (SAMOYAULT, 2008, p. 28-32). Aqui, a taxonomia das práticas transtextuais empreendida por Genette ajuda a compreender uma peculiaridade em *Sonho de Verão*: devido ao espelhamento entre o interlúdio de *Quince* e a ação principal, a peça estabelece duas relações de transtextualidade com as *Metamorfoses*: a *hipertextualidade* da peça dentro da peça, diretamente derivada de Ovídio, em oposição à hipertextualidade parcial, *intertextualidade*, portanto, do enredo principal. Vamos a ela.

Num de seus últimos comentários sobre Shakespeare, Bloom (2013, p. 128) escreveu que, “ovidiano até a alma, o dramaturgo amava a mudança”. Bate observa (1993, p. 3) que, de Ovídio, Shakespeare herdou o interesse pelas transformações suscitadas por momentos emocionais extremos. Em Ovídio, as metamorfoses costumam acontecer no clímax da narrativa; elas podem ser “uma recompensa, um castigo, ou pelo menos uma resolução para um dilema intolerável” (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 65), mas sempre envolvem

esse ápice emocional de que fala Bate. Por exemplo, o primeiro livro das *Metamorfoses*, Daphne fugindo de Apolo (1.545-554):

“Pai! Socorro! Se é que vós, os rios, tendes algum poder divino,
destrói e transforma esta aparência pela qual agradei tanto.”
Mal havia acabado a prece, invade-lhe os membros pesado torpor,
seu elegante seio é envolvido numa fina casca, cresce-lhe a ramagem
no lugar dos cabelos e os ramos no lugar dos braços.
O pé, tão veloz ainda agora, fica preso qual forte raiz.
A sua cabeça é copa de árvore. Só o brilho nela se mantém.
E Febo ainda a ama. Pousando-lhe no tronco a mão,
sente ainda o palpitar do coração sob a nova casca.¹

A velocidade da cena: ele toca a casca do loureiro e ainda sente trepidar o coração da jovem metamorfoseada há um instante. Como fazer uma metamorfose assim no teatro? O drama, é claro, tem aqui seus limites (BATE, 1993, p. 143). Esses experimentos ovidianos podem ser possíveis na página, mas seria difícil transformar a atriz em árvore no meio do palco – num dos poucos exemplos de transformação física em Shakespeare, Bottom convenientemente sai de cena antes de voltar usando a cabeça de asno (BURROW, 2003, p. 306). Mesmo assim, Ovídio é a influência central de Shakespeare, em particular nesses primeiros anos que culminariam em *Sonho de Verão*.

Bate (1993, p. 37) assinala que “as metamorfoses shakespearianas acontecem dentro da mente: mesmo quando impostas de fora, como na flor mágica em *Sonho de uma Noite de Verão*, a mudança tem caráter psicológico”. E Bloom (1998, p. xvii) destaca a *mudança interna* como o motivo pelo qual os personagens de Shakespeare são mais vívidos do que os de seus precursores: “antes de Shakespeare, o personagem literário era relativamente imutável; mulheres e homens apareciam envelhecendo e morrendo, mas não mudando porque sua relação consigo mesmo [...] mudou”. Assim, é possível relacionar as transformações internas pelas quais os personagens de Shakespeare passam, e que foram uma de suas maiores descobertas, à sua leitura e assimilação de Ovídio.

As transformações operadas pelo *love-in-idleness* são, portanto, a variação teatral de Shakespeare sobre o tema das *Metamorfoses*. Bem, sobre dois temas das *Metamorfoses*, na verdade. Além das transformações corporais, o poema de Ovídio também mostra interesse pelo tema do amor físico. Antes das *Metamorfoses*, Ovídio havia se notabilizado compondo elegias amorosas, e, segundo Bate (2019, p. 198), a popularidade de suas obras entre os elisabetanos foi uma das principais causas da centralidade do desejo como tema na poesia e no drama inglês

¹ Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 83).

dos anos 1590 (*Sonho de Verão* c. 1595). E, de fato, com o *love-in-idleness* Shakespeare aponta mais uma vez para o episódio ovidiano encenado na peça dentro da peça. A metamorfose envolvida na história de Píramo e Tisbe é a das amoras que, antes brancas, tornam-se, segundo a etiologia de Ovídio, rubras com o sangue derramado pelos amantes. Deixada de lado por Quince em sua dramatização, essa metamorfose reaparece na camada principal com o *love-in-idleness* (BATE, 1993, p. 138). Nas palavras de Oberon:

Yet marked I where the bolt of Cupid fell.
It fell upon a little western flower—
Before, milk-white; now, purple with love's wound—
And maidens call it love-in-idleness.
Fetch me that flower; the herb I showed thee once.
The juice of it on sleeping eyelids laid
Will make or man or woman madly dote
Upon the next live creature that it sees.² (2.1.165-172)

Assim como na etiologia das *Metamorfoses*, a flor na peça transforma-se de branca em rubra, mas a relação entre os dois trechos é mais profunda do que isso. Shakespeare está seguindo Ovídio também na imagem do rompimento do hímen que a descrição do *love-in-idleness* sugere de forma não muito sutil (*before, milk-white; now, purple with love's wound*). Nas *Metamorfoses*, a linguagem usada para narrar o suicídio de Píramo sugere um orgasmo, com seu sangue sendo “ejaculado” [*ejaculatur* (4.124)] em direção às amoras após a penetração da espada (NEWLANDS, 1986, p. 143). Sobre a morte de Tisbe, Taylor (2004, p. 55) observa que, dadas as associações fálicas da imagem, seu suicídio com a espada de Píramo continua carregado com as mesmas conotações, e conclui que “Ovídio adiciona uma série de imagens sexuais à sua narrativa a fim de sugerir contornos da união física e da realização sexual pela qual seus jovens amantes anseiam, mas que nunca alcançam”. Assim, o *love-in-idleness*, que opera as transformações psicológicas da peça e impulsiona sua “filosofia do amor e da mudança”, relacionada ela mesma a Ovídio (BATE, 1993, p. 132), faz também referência a uma das metamorfoses das *Metamorfoses*.

Bastante sutil, Ovídio destaca os temas do episódio com um jogo anagramático entre suas palavras-chave: *amor-mora-mors-mora* [amor, amoras, morte, demora] (KEITH, 2001, p. 310-1). Ainda mais sutil, Shakespeare faz Bottom, no papel de Píramo, deduzir, ao ver o lenço manchado de sangue, que um leão “deflorou” [*deflowered*] (5.1.277) Tisbe. Por um lado, é só mais um de seus vários malapropismos – o que Bottom quer dizer é “devorou” [*devoured*] –;

² “Eu reparei onde caiu a flecha: / Numa pequena flor, outrora branca, / Que as feridas do amor fizeram roxa – / As moças chamam-na de amor-perfeito. / Busque-me uma flor dessas, cujo suco, / Pingado em pálpebras adormecidas, / Faz aquele que dorme apaixonar-se / Pelo primeiro ser vivo que vir” (2.1.169-76).

por outro, Shakespeare está remetendo às conotações sugeridas por Ovídio no texto das *Metamorfoses* (TAYLOR, 2004, p. 56). Mas às vezes as referências a Ovídio são bem menos discretas na peça, inclusive com uma alusão direta ao episódio que vimos acima:

Helena The wildest hath not such a heart as you.
Run when you will. The story shall be changed:
Apollo flies, and Daphne holds the chase.³ (2.1.229-31)

Vimos que a peça dentro da peça espelha os acontecimentos do enredo principal, com o impedimento paterno à união dos jovens e a decorrente fuga da cidade. Taylor (2004, p. 52) associa também Lisandro e Hérnia aos heróis do episódio de Ovídio: “seu profundo afeto um pelo outro, somado à sua juventude e às suas concepções trágicas do amor explicam sua identificação com Píramo e Tisbe, amantes ovidianos que eram também pouco mais do que crianças”. Esse “pouco mais do que crianças” reflete-se na imaturidade do comportamento deles: na primeira cena, Lisandro, nada diplomático, sugere que, sendo Demétrio o preferido de Egeu, os dois se casem e lhe deixem Hérnia (1.1.93-94); logo depois, revela sua fuga secreta para Helena, a primeira pessoa que vê pela frente (1.1.208-213).

Lisandro e Demétrio não são muito interessantes; são quase indistinguíveis, tão neutros quantos os *adulescentes* de Plauto e Terêncio, de onde derivam (FRYE, 2014, p. 303). Os dois fazem o esperado para que, no fim, juntem-se àquilo que Bloom (1998, p. 619) denomina “a larga companhia shakespeariana de maridos totalmente indignos de suas esposas”, mas eles serem tão intercambiáveis adiciona uma camada de ironia à insistência de Helena e Hérnia por um ou por outro. Os papéis femininos, por outro lado, recebem mais destaque na comédia shakespeariana (SMITH, 2007, p. 94). E eles costumam ser dobrados: temos Rosalinda e Célia, Hero e Beatriz, Olívia e Viola, Júlia e Silvia, o que sugere que a companhia de Shakespeare dispunha de dois garotos hábeis nesses papéis (FRYE, 2011, p. 53). Em *Sonho de Verão*, há um contraste caricato entre as heroínas: “Helena é alta e serena, Hérnia, baixa e tempestuosa” (FRYE, 2011, p. 53), o que se vê com clareza aqui:

Lysander Ay me, for aught that I could ever read,
Could ever hear by tale or history,
The course of true love never did run smooth,
But either it was different in blood—
Hermia O cross!—too high to be enthralled to low.
Lysander Or else misgrafted in respect of years—
Hermia O spite!—too old to be engaged to young.

³ “Seu coração é bem pior que o delas. / Pode ir; eu só vou mudar a lenda: / Apolo foge e Dafne corre atrás” (2.1.233-5).

Lysander Or merit stood upon the choice of friends—
Hermia O hell!—to choose love by another's eyes.⁴ (1.1.132-40)

Samuel Taylor Coleridge ([1836] 1999, p. 109) recomendava omitir as duas primeiras exclamações de Hérnia, o que conferiria maior brilho à terceira pela variação inesperada na última resposta. Pode funcionar melhor na página, mas, ao mesmo tempo, enquanto texto para o palco, o excesso de exclamações joga com esse caráter tempestuoso de Hérnia. Outra palavra-chave está no início da fala de Lisandro: *read* [ler]. De acordo com Taylor (2004, p. 51), ela sugere outra vez a imaturidade dos dois: eles têm referências literárias, mas pouca experiência de mundo. E, de fato, Lisandro e Demétrio expressam-se através dos lugares-comuns *literários* do petrarquismo e do amor cortês:

Demetrius So should the murdered look, and so should I,
 Pierced through the heart with your stern cruelty.
 Yet you, the murderer, look as bright, as clear
 As yonder Venus in her glimmering sphere.⁵ (3.2.58-61)

Demetrius [awaking] O Helen, goddess, nymph, perfect, divine!
 To what, my love, shall I compare thine eyne?
 Crystal is muddy. O, how ripe in show
 Thy lips, those kissing cherries, tempting grow!
 That pure congealèd white—high Taurus' snow,
 Fanned with the eastern wind—turns to a crow
 When thou hold'st up thy hand. O, let me kiss
 This princess of pure white, this seal of bliss!⁶ (3.2.138-45)

Neste segundo exemplo, Demétrio desenvolve um lugar-comum, típico da lírica petrarquista, conhecido como *blazon*, uma descrição elaborada de parte a parte do corpo da amada – “*superpraise my parts*”, como diz Helena (3.2.154). Shakespeare inverte esse lugar-comum no soneto 130 (*My mistress' eyes are nothing like the sun*), mas o anti-*blazon* é um *tópos* quase tão antigo e convencional quanto o próprio *blazon* (BATE, 1998, p. 52). A questão mais importante aqui, porém, é outra vez ovidiana. A retórica do amor cortês, e, derivada dela, a do petrarquismo, surge sob influência da elegia erótica de Ovídio (HIGHET, 2015, p. 57-8). Então começa a parecer que estamos percorrendo um círculo. Burrow (2013, p. 92) registra que

⁴ “*Lisandro*: Em tudo aquilo que até hoje eu li, / Ou em lendas e histórias que eu ouvi, / O amor nunca trilou caminhos fáceis; / Seja por desavenças de família – / *Hérnia*: Ó cruz, grande demais para ser leve – / *Lisandro*: Ou por um desacerto nas idades – / *Hérnia*: Ó ódio, que separa velho e jovem – / *Lisandro*: Ou por interferência dos amigos – / *Hérnia*: Ó inferno, ver o amor com olhos de outros” (1.1.134-42).

⁵ “*Demétrio*: A sua ingratidão / Cortou e destruiu meu coração. / E no entanto, você, que é assassina, / É bela como a Vênus que a ilumina” (3.2.58-61).

⁶ “*Demétrio [despertando]*: Helena! Deusa! Beleza sem-par! / A que seus olhos hei de comparar? / Cristal é opaco. E cerejas sem-par / São os seus lábios, feitos pra beijar! / A alvura da colina mais gelada / É negra como um corvo, comparada / Com a sua mão. Princesa da brancura! / Deixe eu selar com um beijo a minha jura!” (3.2.136-44).

o ovidianismo elisabetano deve-se, em parte, à popularidade de Francesco Petrarca: “as elegias de Ovídio [...] ajustavam-se perfeitamente às sensibilidades poéticas e eróticas de jovens poetas urbanos escrevendo sob a influência da lírica amorosa de Petrarca”. É um caso de influência reversa, similar àquela descrita por Jorge Luis Borges: em retrospecto, o ovidiano Petrarca modifica a ideia que se faz de Ovídio, ao menos num contexto de recepção específico.

A influência da elegia romana está presente em *Sonho de Verão*, portanto, não só na temática das decepções amorosas – no *De Vulgari Eloquentia* (2.4.5-6), Dante referia-se ao gênero como “o estilo dos miseráveis”, o que não deixa de ser muito engraçado. Entre os elisabetanos, Ovídio era sinônimo de elegância estilística (BATE, 1993, p. 2), e isso se reflete na construção dos versos na peça: os dísticos rimados que Shakespeare usa para as falas dos jovens atenienses são reminiscentes dos dísticos elegíacos⁷ de Ovídio e do estilo que tradutores da época elaboraram para recriar em inglês essa forma de verso (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 71). Vejam-se, por exemplo, estes trechos da tradução de Marlowe dos *Amores*, publicada como *All Ovid's Elegies*:

I ask but right: let her that caught me late
Either love, or cause that I may never hate.⁸ (1.3.1-2)

Unwilling lovers love doth more torment
Than such as in their bondage feel content.
Lo, I confess, I am thy captive, I,
And hold my conquered hands for thee to tie.⁹ (1.2.17-20)

E em *Sonho de Verão*:

O, why rebuke you him that loves you so?
Lay breath so bitter on your bitter foe.¹⁰ (3.2.43-4)

Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.
Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is winged Cupid painted blind.¹¹ (1.1.233-5)

⁷ Sequência de um hexâmetro dactílico seguido de um pentâmetro dactílico.

⁸ “Peço o que é justo: essa moça que me espoliou / ou que me ame ou me faça amá-la sempre!”. Tradução de Luiza Souza Santos (1.3.1-2) a partir do original.

⁹ “Urge mais acre e forte sobre quem reluta / Amor, que sobre os servos já confessos. / Confesso! Sou tua nova presa, ó Cupido; / estendo as mãos vencidas às tuas leis”. Tradução de Luiza Souza Santos (1.2.17-20) a partir do original.

¹⁰ “Por que condena quem lhe tem amor? / Reservo pro inimigo esse furor” (3.2.43-4).

¹¹ “Às coisas vis, que não têm qualidade, / O amor empresta forma e dignidade: / Porque não vê com os olhos, mas com a mente, / Cupido é alado e cego, à nossa frente” (1.1.234-7).

Além de funcionar para afirmações, como as acima, generalizantes e quase sentenciosas, embora sintéticas e equilibradas, o dístico elegíaco “presta-se especialmente bem a um recurso de ‘tema com variação’ [...], o pentâmetro reafirmando e dando uma nova nuance ao que foi expresso no hexâmetro” (KENNEY, 2002, p. 50). Entre os exemplos da peça, pode-se ver com clareza esse princípio em ação nesta sequência, em que o segundo verso de cada dístico sempre expande e varia a ideia do primeiro:

Lysander O, take the sense, sweet, of my innocence!
 Love takes the meaning in love’s conference—
 I mean that my heart unto yours is knit,
 So that but one heart we can make of it.
 Two bosoms interchainèd with an oath;
 So, then, two bosoms and a single troth.
 Then by your side no bed-room me deny;
 For lying so, Hermia, I do not lie.¹² (2.2.51-68)

Os Martindale (1994, p. 71) observam que esses dísticos “podem ser vistos como parte da criação de uma perspectiva ovidiana, ao mesmo tempo bela e cômica. Mas Ovídio dedicou grande parte da vida a aperfeiçoar o dístico elegíaco, então não surpreende que, ao seu lado, Shakespeare pareça quase um aprendiz”, concluindo, provavelmente com razão, que “a influência de Ovídio se mostrou mais bem-sucedida no verso branco e nas partes líricas da peça”, das quais poderíamos destacar as falas de Oberon e Titânia na terceira cena, por exemplo. No entanto, em defesa dos dísticos dos quatro jovens pode-se dizer que nem tudo ali é síntese e equilíbrio, havendo espaço também para algumas asperezas, como neste trecho, ele mesmo relacionado a uma passagem das *Metamorfoses*:

Hermia [awaking] Help me, Lysander, help me! Do thy best
 To pluck this crawling serpent from my breast!
 Ay me, for pity. What a dream was here?
 Lysander, look how I do quake with fear.
 Methought a serpent ate my heart away,
 And you sat smiling at his cruel prey.
 Lysander—what, removed? Lysander, lord!—
 What, out of hearing, gone? No sound, no word?
 Alack, where are you? Speak an if you hear,
 Speak, of all loves. I swoon almost with fear.
 No? Then I well perceive you are not nigh.
 Either death or you I’ll find immediately.¹³ (2.2.151-162)

¹² “*Lisandro*: Não interprete mal minha inocência; / Meu coração falou por conveniência. / Eu quis dizer que os nossos corações / São como um só nas minhas intenções. / O nosso peito e o nosso pensamento / ‘Stão ligados por nosso juramento. / Não me negue ficar hoje ao seu lado; / Não serei falso por estar deitado” (2.2.44-51).

¹³ “*Hérmia [acordando assustada]*: Socorro, meu Lisandro! Sou tão fraca! / Salva-me da serpente que me ataca! / Que pavor! Foi um horrível pesadelo! / ‘Stou tremendo de medo de não vê-lo. / Sonhei que me atacava uma serpente / E que você sorria de contente. / Lisandro? Foi-se? Onde está, querido? / Não ouve? E eu não escuto

O ritmo sintático convulsivo dos primeiros versos acompanha o pânico sentido por Hérnia. As frases passam a coincidir com os versos quando ela percebe só ter tido um pesadelo, porém voltam à agitação do início quando descobre que Lisandro não está mais por perto. Taylor (2004, p. 53-4) percebe que essa passagem é derivada de um trecho impressionante das *Metamorfoses* de Golding. Existem alguns ecos verbais e a mesma ideia da serpente rastejando pelo colo da vítima, “sem causar dano físico, mas deixando-a em profunda angústia mental”:

from amid her hair two snakes with venom'd hand she drew
Of which she one at Athamas and one at Ino threw.
The snakes did crawl about their breasts, inspiring in their heart
Most grievous motion of the mind: the body had no smart
Of any wound: it was the mind that felt the cruel stings.¹⁴ (4.611-15)

O pesadelo de Hérnia é um ponto liminar na peça. Ela acorda num mundo ovidiano completamente transformado, regido pela música das metamorfoses tocada pelo *love-in-idleness*. Pouco antes, Hérnia havia descrito sua infância como “paraíso” (1.1.205), e a intromissão da serpente nesse Éden perdido carrega a cena com simbolismo para a perda da inocência. Daí também as conotações fálicas da imagem (TAYLOR, 2004, p. 54). Antes de dormir, Hérnia pede a Lisandro que se deite um pouco mais longe dela, e o pesadelo é explicável pelo temor da moça virgem frente à ideia da penetração (TAYLOR, 2004, p. 53) – a ida ao bosque como rito de passagem desses jovens. Segundo os Martindale (1994, p. 65), para os quatro jovens “a metamorfose mostra-se um processo restaurador, uma exploração de sua identidade e sexualidade como preparação para o casamento”, que encerra essas comédias.

Shakespeare já havia inserido presságios do pesadelo de Hérnia em menções a serpentes nas cenas anteriores (2.1.255 e 2.2.9), então quando ele aparece a audiência já está inconscientemente preparada. Ou seja, Shakespeare sugere uma imagem para, pouco a pouco, carregar as cenas com seu simbolismo, e, no decorrer do terceiro ato, Hérnia continua mencionando serpentes, talvez por associar os conflitos da ação ao seu pesadelo (CHAUDHURI, 2017, p. 198). *Sonho de Verão* foi a primeira de suas peças a apresentar esse tipo de coesão interna das imagens, com os padrões imagéticos de uma cena ressonando nas seguintes para compor um todo orgânico (CHAUDHURI, 2017, p. 115). Há uma imagem na

um só ruído! / Onde está? Diga, se está escutando; / Fale amor! Eu ‘stou quase desmaiando. / Silêncio! Ele então não está por perto; / Vou busca-lo – ou à morte – no deserto” (2.2.144-55).

¹⁴ “Depois, dos cabelos arranca duas, atira-as / com sua pestífera mão. Elas erram pelo regaço / de Ino e de Átamas, exalam pestíferos odores, / mas não provocam nos corpos ferida alguma. / É a mente que sofre os duros golpes”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 249).

qual a peça insiste ainda mais do que na da serpente, como veremos mais tarde. Mas, por ora, o mundo feérico.

O mundo feérico

Um dos trechos mais memoráveis da peça é a fala de Titânia no segundo ato sobre a pestilência causada por suas brigas com Oberon. Walter F. Staton Jr (1963, p. 69) nota as semelhanças dessa passagem com um trecho no sétimo livro das *Metamorfoses* sobre a epidemia em Egina, provocada por Juno em retaliação às infidelidades de Júpiter. Shakespeare:

Therefore the winds, piping to us in vain,
As in revenge have sucked up from the sea
Contagious fogs which, falling in the land,
Hath every pelting river made so proud
That they have overborne their continents.
The ox hath therefore stretched his yoke in vain,
The ploughman lost his sweat, and the green corn
Hath rotted ere his youth attained a beard.
The fold stands empty in the drownèd field,
And crows are fatted with the murrain flock.¹⁵ (2.1.88-97)

E nas *Metamorfoses* de Golding:

First the air with foggy stinking reek
Did daily overdrip the earth: and close calm clouds did make
The weather faint: and while the moon four times her light did take
And filled her empty horns therewith, and did as often slake:
The warm south winds with deadly heat continually did blow.
Infected were the springs, and ponds, and streams that ebb and flow.
And swarms of serpents crawled about the fields that lay untilled,
Which with their poison even the brooks and running waters filled.
In sudden dropping down of dogs, of horse, sheep and kine,
Of birds and beasts both wild and tame as oxen, wolves, and swine,
The mischief of this secret sore first outwardly appears.
The wretched ploughman was amazed to see his sturdy steers
Amid the furrow sinking down ere half his work was done.
Whole flocks of sheep did faintly bleat, and therewithal begun
Their fleeces for to fall away and leave the naked skin,
And all their bodies with the rot attainted were within.¹⁶ (7.678-693)

¹⁵ “Por isso os ventos, que em vão cantavam, / Por vingança assopraram, lá dos mares, / Miasma doentio, que, na terra, / Inchou de orgulho todos os riachos / E os transbordou pra fora dos seus leitões. / Por isso os bois em vão fizeram força, / E só perda alcançou o lavrador / Quando suou no arado; e o milho verde / Apodreceu sem ver crescida a barba; / O aprisco sob as águas ‘stá vazio / E os gaviões comem ovelhas mortas” (2.1.90-100).

¹⁶ “A princípio, o céu cobriu a terra de uma densa nuvem negra / e encerrou nela um calor sufocante. / E enquanto a lua completou o disco quatro vezes, juntando / seus cornos, e por quatro vezes, mingando, reduziu o disco completo, / os cálidos Austros sopravam uns calores de morte. / A epidemia chegou, sabe-se, a fontes e lagos. / Pelos campos, incultos, erravam muitos milhares de serpentes / que, com seu veneno, contaminavam os rios. / Foi na morte de cães, aves, ovelhas, bois e animais selvagens / que primeiro se detectou a violência dessa repentina praga. / Espanta-se o infeliz lavrador de que seus possantes bois / sucumbam em pleno trabalho e

É notório como as linhas ganham em agilidade com a mudança do *fourtenner* para o pentâmetro iâmbico. Mas, apesar desses cortes, podem-se ainda rastrear as afinidades entre ambos os trechos. De acordo com Staton (1969, p. 169), “os elementos que Shakespeare e Ovídio compartilham aqui, e que ocorrem na mesma ordem nas duas passagens, são estes: (1) os ventos sopram pestilência sobre a terra, (2) os rios se infectam, (3) agricultores e bois são afetados e (4) os rebanhos morrem com a doença”. Mais importante do que a semelhança verbal entre os trechos, o estudioso prossegue, é a semelhança entre os distúrbios causados pelos confrontos entre Oberon e Titânia e entre Júpiter e Juno, concluindo que, em *Sonho de Verão*, Oberon, Titânia e Puck têm entre si uma relação muito similar à de Júpiter, Juno e Mercúrio nas *Metamorfoses*. Como no processo de aclimação dessas referências ovidianas discutido no segundo capítulo, as figuras antigas reaparecem em Shakespeare como seres do folclore inglês. Essa associação entre os deuses antigos e criaturas feéricas já era comum na Inglaterra, como se vê neste trecho dos *Contos da Cantuária* de Chaucer (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 72):

in that gardyn, in the ferther syde,
Pluto, that is kyng of faïerye,
And many a lady in his compaignye,
Folwyng his wyf, the queenè Proserpyna,
Ech after oother, right as one lyne,—
Whil that she gadered flourès in the mede—
In Claudyan ye may the stories rede,
How in his grisely cartè he hire fette.¹⁷ (E. 2266-33)

“Assim como a tradução de Golding em seus melhores momentos, a peça é ao mesmo tempo antiga e moderna”, observa Bate (1993, p. 133) sobre *Sonho de Verão*. A figura de Oberon possivelmente foi baseada no *Huon de Bordeaux*, uma canção de gesta francesa do século XIII traduzida para o inglês em 1540, na qual um Oberon também aparece como rei do seu mundo feérico (MUIR, 2005, p. 67). Já o nome “Titânia”, por sua vez, remete de volta às *Metamorfoses*, ocorrendo diversas vezes em Ovídio para designar certas deusas, e o fato de ele não ocorrer em Golding é mais uma evidência de que Shakespeare se lembrava do texto também no original (BATE, 1993, p. 136). A respeito de Puck, Bate chama atenção para este trecho, no qual Oberon lhe relata a origem do *love-in-idleness*:

fiquem estendidos / com o rego a meio. Soltam os ovinos balidos de dor, / cai-lhes por si só a lã, os corpos ficam em chaga”. Tradução de Domingos Lucas Dias (2017, p. 395-7).

¹⁷ “Plutão, que é rei dos elfos e das fadas, / Estava do outro lado do jardim / Em gracioso e plácido festim / Junto à sua soberana, Proserpina/ — Que um dia, ao colher flores na campina, / Junto ao Etna, por ele foi roubada / (Por Claudiano essa história é relatada: / Plutão, com sua biga aterradora / Ao reino oculto arrebatou a moça)”. Tradução de José Francisco Botelho.

Oberon That very time I saw—but thou couldst not—
 Flying between the cold moon and the earth
 Cupid, all armed. A certain aim he took
 At a fair vestal thronèd by the west,
 And loosed his love-shaft smartly from his bow
 As it should pierce a hundred thousand hearts.¹⁸ (2.1.155-160)

Esse “*but thou couldst not*” pode parecer difícil de explicar, mas Bate observa que “durante toda a noite, Puck faz as vezes de Cupido; pode-se quase dizer que, na etiologia de Oberon para o *love-in-idleness*, Puck não pode ver Cupido porque ele *era* Cupido” (1993, p. 136, ênfase no original), concluindo que “assim, o bosque nos arredores de Atenas torna-se um bosque inglês habitado por fadas da tradição vernacular”. Quanto a essa tradição vernacular, Frye (2014, p. 311) nota como a função dramática exercida por Puck é associável também à figura do Vício, das antigas peças de moralidade. Frye observa ainda que o Vício, enquanto personagem-tipo, é “muito útil para o dramaturgo cômico porque age por puro amor à trapaça e pode dar partida a uma ação cômica com o mínimo de motivação”, o que não poderia se aplicar melhor à função de Puck:

Robin Captain of our fairy band,
 Helena is here at hand,
 And the youth mistook by me,
 Pleading for a lover’s fee.
 Shall we their fond pageant see?
 Lord, what fools these mortals be!¹⁹ (3.2.110-115)

Em sua introdução à peça, Sukanta Chaudhuri (2017, p. 55) escreve que “Shakespeare transforma o folclore de seu tempo numa extensa criação poética que combina elementos clássicos, medievais e o contemporâneos; distantes e próximos; populares e elitizados”. Assim como Golding fez em sua tradução, o dramaturgo aclimata as referências de Ovídio a um contexto doméstico. Nisso, seguia uma tradição que, no drama elisabetano, foi iniciada por John Lyly, em cuja *Gallathea* deuses ovidianos aparecem operando metamorfoses num bosque nos arredores de Hull (SCRAGG, 1977, *passim*). Em *Sonho de Verão*, pouco depois de Puck haver operado a metamorfose de Bottom em asno, Shakespeare o mostra alardeando justamente sua capacidade ovidiana de assumir ele mesmo várias formas:

I’ll follow you, I’ll lead you about a round,

¹⁸ “*Oberon*: Naquele dia eu vi (mas você não), / Flutuando entre a terra e a lua fria / Cupido todo armado: ele mirou / Numa vestal que vive no ocidente, / E disparou a flecha do seu arco / Com amor para matar cem corações” (2.1.159-64).

¹⁹ “*Puck*: Capitão de nosso bando, / Helena está aqui chegando, / junto com o rapaz trocado / Que se diz apaixonado. Vamos ver que fazem mais? / Que tolos esses mortais!” (3.2.110-15).

Through bog, through bush, through brake, through brier.
 Sometime a horse I'll be, sometime a hound,
 A hog, a headless bear, sometime a fire,
 And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn,
 Like horse, hound, hog, bear, fire, at every turn.²⁰ (3.1.249-254)

Aqui, temos mais um exemplo da insistência de *Sonho de Verão* em imagens de mutabilidade e metamorfose. Esses temas vão implícitos também na mais recorrente das imagens da peça, e é para lá que voltamos nossa atenção agora.

This dark philosophy of turned shapes

Em um conto de Borges, o professor emérito Hermann Soergel herda toda a memória de Shakespeare, desde as recordações mais primevas até a enfermidade final no abril de 1616. Ele se lembra da voz de Ben Jonson, dos sons ásperos do inglês elisabetano, do rosto de um vizinho, desconhecido, mas que Shakespeare via com frequência. Também fica sabendo que, para o dramaturgo, a lua “era menos a lua que Diana e menos Diana que aquela obscura palavra que se arrasta: *moon*” (BORGES, 2018, p. 99). E aqui está ela, logo na primeira fala da peça, com a assonância nos obscuros sons que arrastam de /o/ sublinhando o langor da impaciência de Teseu:

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
 Draws on apace. Four happy days bring in
 Another moon—but O, methinks how slow
 This old moon wanes! She lingers my desires
 Like to a stepdame or a dowager
 Long withering out a young man's revenue.²¹ (1.1.1-6)

As cenas de abertura, como essa, não estabelecem apenas a situação dramática. Através da linguagem, também sugerem algum aspecto dos temas que a peça vai explorar depois (GAY, 2008, p. 14). Em suas aulas sobre Shakespeare, Frye comparava essas peças a uma partitura que insinua discretamente um tema nos baixos antes de fazê-lo soar em primeiro plano:

ao ouvir uma peça num palco ou num filme, vocês têm que ouvir tão cuidadosamente quanto fazem com a música, porque, assim como na música, alguns temas são introduzidos, geralmente de forma bastante casual, para serem desenvolvidos

²⁰ “Isso! Venham comigo passear! Por bosque, pântano ou selva espessa; / Por cão ou por cavalo eu vou passar, / Ou fogo-fátuo, ou mula-sem-cabeça; / Com latido e grunhido, ou relinchando, / Em cão, urso ou corcel eu vou mudando” (3.1.92-7).

²¹ “Aproxima-se a hora, bela Hipólita, / De nossas núpcias. Quatro alegres dias / Trarão a lua nova; mas, pra mim, / Como é lento o minguante! Ao meu desejo / Ele lembra a madrasta ou tia velha / Que custa dar ao jovem sua herança” (1.1.1-6).

posteriormente. No começo de *Rei Lear*, Edmundo nos diz confidencialmente que vai atuar com um “suspiro como os de Tom o’Bedlam”. Não sabemos, teoricamente, que Tom o’Bedlam vai ser bastante importante na peça, mas nosso ouvido registra o nome (FRYE, 2011, p. 27).

Em *Sonho de Verão*, é a influência da lua que Shakespeare sugere desde os primeiros versos. Ela nunca chega a ser um tema principal, mas recebe tantas menções que é difícil não intuir alguma relação com o que acontece em cena. Sem contar as didascálias, a palavra “*moon*”, com suas derivadas (*moonlight*, *moonshine*, *moonbeam*), aparece quarenta e cinco vezes durante a peça, e há ainda a ocorrência de “*lunatic*” [lunático], no famoso discurso de Teseu na abertura do quinto ato. No imaginário ovidiano, a divindade associada à Lua podia aparecer em várias formas: Phoebe, no céu; Diana, na terra; Hécate, no submundo (FRYE, 2011, p. 63-4). Em *Sonho de Verão*, todos esses nomes são mencionados ao menos uma vez cada, um deles num dos melhores momentos de imaginação fanopáica da peça:

Lysander Tomorrow night, when Phoebe doth behold
Her silver visage in the wat’ry glass,
Decking with liquid pearl the bladed grass—
A time that lovers’ flights doth still conceal—
Through Athens’ gates have we devised to steal.²² (1.1.209-13)

Mas não temos que esperar tanto para a lua ganhar mais menções. À fala de Teseu citada acima, a resposta de Hipólita é – sonoramente tão contrastante, com a regularidade das duas orações coincidindo exatamente com o pentâmetro, junto à anáfora e ao paralelismo nos dois primeiros versos transmitindo rapidez e assertividade – esta:

Four days will quickly steep themselves in night,
Four nights 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.²³ (1.1.7-11)

Essa imagem da lua nova como um arco prata no céu é bastante ambígua, pois arco e flecha são atributos ao mesmo tempo de Cupido, o amor erótico, e de Diana, a deusa virgem que era também uma caçadora (BROWN, 1987, p. 23). A imagem é um epítome de duas forças antagônicas na peça. De um lado, o bosque, regido pelo desgoverno de Eros, e a fuga de Hérnia, motivada pelo amor físico, a esse espaço “erótico, não virginal”, como diz Frye (2011, p. 64).

²² “*Lisandro*: Amanhã, quando a Lua for olhar / Nos reflexos das águas o seu semblante, / Para orvalhar a folha tremulante / (Hora que esconde o amante foragido), / Nós dois de Atenas vamos ter fugido” (1.1.211-16).

²³ “Quatro dias em breve serão noites; / Quatro noites do tempo farão sonhos: / E então a lua nova, arco de prata / Retesado no céu, verá a noite / De nossas bodas” (1.1.7-11).

Do outro, a pena que ameaça a jovem por essa fuga é, anacronismos à parte, tornar-se freira no convento de Diana:

Theseus 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.
 [...]
 Or else to wed Demetrius, as he would,
 Or on Diana's alter to protest
 For aye austerity and single life.²⁴ (1.1. 69-73, 88-90)

Chama atenção as sugestões de frieza e esterilidade no verso setenta e três, citado acima. São conotações assim que vão associadas à lua no resto do texto. Um bom exemplo está na etiologia de Oberon para o *love-in-idleness* (2.1.155-74), na qual a flecha de Eros que por fim atinge a planta era, a princípio, destinada a uma certa vestal no ocidente – normalmente entendida como referência à própria rainha Elisabeth –, mas termina arrefecida pelos “raios castos” da lua (CHAUDHURI, 2017, p. 73). Ou ainda neste trecho do encontro entre Titânia e Bottom, embora as conotações aqui de certa forma acenem de volta à ambiguidade inicial:

Titania [to the Fairies] Come, wait upon him, lead him to my bower.
 The moon, methinks, looks with a wat'ry eye,
 And when she weeps, weeps every little flower,
 Lamenting some enforced chastity.
 Tie up my lover's tongue; bring him silently.²⁵ (3.1.326-30)

Um contraste entre desejo e virgindade, com a lua tomando o partido desta, portanto. Mas na meticulosa orquestração imagética de Shakespeare, há algo mais a se notar. Taylor (2004, p. 51) escreve que “ambientando sua peça num mundo em permanente mudança dominado pela inconstância da lua, Shakespeare repetidamente volta-se ao poema ovidiano das formas mudadas, no qual nada pode manter-se como está”. A mutabilidade é o tema central das *Metamorfoses*, e Bloom (2013, p. 86) afirma que “entre outros precursores, foi Ovídio quem transmitiu a Shakespeare seu amor pelo fluxo e pela mudança”. Essa insistência de *Sonho de Verão* em imagens relacionadas à lua está semanticamente ligada ao tema ovidiano da

²⁴ “Teseu: Pra saber se, negando a voz paterna, / Vai suportar o hábito de freira, / Presa para sempre em obscuro claustro, / Vivendo irmã estéril toda a vida, / Cantando, à lua fria, frias loas. [...] / Ou obedece e casa com Demétrio, / Ou no altar de Diana vai jurar / Viver pra todo sempre casta e austera” (1.167-73,89-91).

²⁵ “*Titânia*: Levem-no agora para o meu recanto / A lua em seu olhar está orvalhada / E quando choram, as flores dão seu pranto, / Lamentando a pureza violada. / Que ele venha em silêncio, a língua atada” (3.1.175-9).

mutabilidade e às metamorfoses ocorridas no bosque, tanto a transformação física de Bottom, quanto as transformações psicológicas dos jovens conduzidas pelo efeito do *love-in-idleness*.

Por suas mudanças de fase, não é preciso muita inventividade para associar a Lua ao amor inconstante, como o de Lisandro e de Demétrio, que passam a peça quase toda trocando o alvo de seus afetos. A associação é, portanto, bastante comum. Por exemplo, Julieta a Romeu, no início do segundo ato:

O swear not by the moon, th' inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.²⁶ (2.1.151-3)

No imaginário elisabetano, a Lua vai associada à mutabilidade também porque marca o início deste mundo melancólico, sublunar, de formas decaídas e cambiáveis. A cosmologia aristotélica, ainda em voga na época, propunha um universo geocêntrico dividido em várias esferas que se separavam em duas regiões contrastantes. Abaixo da esfera da Lua, temos a região *sublunar*, este nosso mundo onde a matéria seria composta da mescla volátil de elementos, e por isso suscetível à mudança. A região *supralunar* abarca desde a esfera da Lua até os confins do universo e seria composta de uma quinta essência, o éter, matéria sutilíssima, de comportamento nobre e regular, mais afim ao divino. Em contraste com a mutabilidade sublunar, no mundo supralunar tudo seria perene, estável e definitivo (BOTTERI; CASAZZA, 2015, p. 26-9).

Por meio de Aristóteles e da ciência medieval, os elisabetanos herdaram essa teoria cosmológica marcada pela divisão entre as esferas supra e sublunar (FEERICK, 2017, p. 172); durante toda a Idade Média, e ainda durante o Renascimento, esse modelo teórico era a principal matriz do debate científico (BOTTERI; CASAZZA, 2015, p. 26). O período elisabetano estava imerso nessas teorias devido à influência de Aristóteles, dos diálogos platônicos e de uma onda de interpretações sincréticas desses autores, propostas por filósofos que se apresentavam como magos, místicos ou ocultistas (FEERICK, 2017, p. 172).

Tudo isso aparece com muita clareza nos *Mutabilitie Cantos* [*Cantos da Mutabilidade*], de Edmund Spenser, aparentemente um esboço de um sétimo livro, inacabado, de *The Faerie Queene* [*A Rainha das Fadas*]. O primeiro dos *Mutabilitie Cantos* começa com uma exposição do argumento do poema, mas que também explicita essa relação entre a mutabilidade e a esfera sublunar:

²⁶ “Não jure pela Lua, que é inconstante / E muda, todo mês, em sua órbita, / Pro seu amor não ser também instável” (2.2.108-10).

Proud Change (not pleased, in mortal things,
beneath the Moon, to reign)
Pretends, as well of Gods, as Men,
to be the Sovereign.²⁷ (6.1-4)

A mutabilidade, personificada, aparece como uma personagem do texto e irá elencar provas de sua onipotência no mundo sublunar para defender sua pretensão de reger também o mundo dos deuses. O poema mostra esse confronto entre ela e Júpiter, interpolando ainda uma narrativa etiológica ovidiana sobre o surgimento dos bosques na Irlanda, que incorpora elementos do episódio de Acteão das *Metamorfoses*. Por fim, a exigência da mutabilidade é recusada, e o poema termina com uma prece cristã ansiando pelo dia em que ela tampouco terá poder sobre os mortais:

Then gin I think on that which Nature said,
Of that same time when no more Change shall be,
But steadfast rest of all things firmly stayd
Upon the pillars of Eternity,
That is contrary to Mutability:
For, all that moveth, doth in Change delight:
But thenceforth all shall rest eternally
With Him that is the God of Sabbaoth hight:
O! thou great Sabbaoth God, grant me that Sabaoths sight.²⁸ (8.2.10-18)

No começo do texto, esse último dos *Mutabilitie Cantos* está assinalado como *vnperfitte* [imperfeito]. Isso pode ser só um acidente ou ser uma indicação de Spenser; pode só dizer que o canto está inacabado, ou sugerir a fragilidade das formas deste mundo frente às do divino mundo das ideias apresentado no canto (BULGER, 1996, p. 137). É o uso do platonismo, com suas afinidades com a doutrina das formas supralunares imutáveis, a fim de conciliar o pensamento pagão com a teologia cristã (BULGER, 1996, p. 127).

Essa conciliação era também o que preocupava Golding quando antepôs às suas *Metamorfoses* aquela epístola com interpretações alegóricas e moralizantes de Ovídio. Nela, Golding refere-se ao tema das metamorfoses como “*this dark philosophy of turned shapes*” [esta escura filosofia das formas mudadas], porque, como observa Villa, ela é “de um domínio sublunar, domínio da especulação melancólica, em que tudo está oferecido à mudança, nada permanece, e por isso as formas em *permanente* mudança” (2012, p. 176, ênfase no original).

²⁷ “Soberba Mudança (não contente em reinar / nas coisas mortais, sob a Lua) / Pretende dos Deuses, como dos Homens, / ser a Soberana”.

²⁸ “Então penso naquilo que a Natureza disse / Sobre o tempo em que não haverá mais Mudança / Mas constante repouso de todas as coisas firmemente fixadas / Sobre os pilares da Eternidade, / Que é o oposto da Mutabilidade: / Pois tudo que se move deleita-se na Mudança: / Mas então descansará tudo eternamente / Com Ele que é o Deus do sétimo dia: / Ó Deus do Sabat, conceda-me esta visão sabática”.

A leitura de Golding na epístola enfatiza ainda esse caráter cosmogônico das *Metamorfoses* (FEERICK, 2017, p. 176):

Four kind of things in this his work the Poet doth contain.
That nothing under heaven doth ay in steadfast state remain.
And next that nothing perisheth: but that each substance takes
Another shape than that it had. Of this two points he makes
The proof by showing through his work the wonderful exchange
Of gods, men, beasts, and elements, to sundry shapes right strange.²⁹ (9-14)

“*That nothing under heaven doth ay in steadfast state remain*”, é uma das chaves de leitura que Golding propõe para o poema de Ovídio: “que nada *sob os céus* permanece em estado fixo”. “*Tem de mudar é a lei de Shakespeare e da vida*”, escreveu Bloom (2013, p. 169, ênfase no original) – o excesso de referências à lua em *Sonho de Verão* tem associações semânticas profundas com o tema ovidiano da mutabilidade e com as metamorfoses, físicas e mentais, que ocorrem no bosque.

O labirinto e o bosque

*Explorer, you tell yourself this is not what you came for
Although it is good here, and green.*
Gwendolyn MacEwen

No terceiro ensaio da *Anatomia da Crítica*, Frye (2014, p. 302) aponta que, em muitas comédias de Shakespeare, o conflito da primeira parte surge de alguma lei absurda, cruel ou irracional, como a que obriga Hérnia a escolher entre a morte e o claustro caso recuse o noivo preferido pelo pai. Essa lei faz os jovens protagonistas fugirem do ambiente onde acontece a primeira parte, normalmente a corte, em direção a um outro, mais livre, que Frye denomina “mundo verde”. Lá, a ação avança até atingir o desenlace cômico, permitindo que os heróis voltem à corte, já sanada pela ação restauradora desse outro mundo:

o tipo de comédia romântica de Shakespeare segue uma tradição estabelecida por Peele e desenvolvida por Greene e Lyly, que tem afinidades com a tradição medieval da peça de ritual sazonal. Podemos chamá-lo de drama do mundo verde, estando seu enredo incorporado ao tema ritual do triunfo da vida e do amor sobre a terra devastada. [...] Assim, a ação da comédia inicia-se em um mundo representado como um mundo

²⁹ “Quatro coisas o Poeta nesta obra abarca. / Que nada sob os céus permanece em estado fixo. / E segundo, que nada perece: mas que cada substância toma / Uma forma diferente da que tinha. Estes dois pontos / Ele prova ao mostrar no curso desta obra a espantosa mudança / De Deuses, homens, feras e coisas em várias formas estranhas”.

normal, entra no mundo verde, passa ali por uma metamorfose em que o desenlace cômico é atingido e retorna para o mundo normal (FRYE, 2014, p. 321).

Frye (2014, p. 321) prossegue dizendo que esse mundo verde pode aparecer, por exemplo, como o bosque feérico em *Sonho de Verão*; a Floresta de Arden em *Como Gostais*, ou de Windsor, em *As Alegres Comadres*; ou ainda o “mundo pastoral da mítica e litorânea Boêmia”, em *Conto de Inverno*; e conclui: “em todas essas comédias, há o mesmo movimento rítmico de mundo normal, mundo verde e de volta, novamente”. Mas no momento em que se está de volta, aquele mundo não é mais o mesmo, alguma mudança decisiva sempre acontece depois de ultrapassados os limiares do mundo verde.

Muitos episódios das *Metamorfofes* ocorrem em bosques ou outros ambientes semelhantes. Em *Sonho de Verão*, o mundo verde é o bosque de Atenas, ponto de encontro dos jovens na noite em que escapam da cidade à procura de alguma realização amorosa. Na avaliação de Taylor (2004, p. 51), o início dessa peça “surpreende por não apresentar nenhuma influência direta do seu principal subtexto, as *Metamorfofes*, que, de resto, está presente em toda parte desta que é talvez a mais ovidiana das peças de Shakespeare”. Ocorreu-me que esse início ao qual Taylor se refere coincide com a primeira parte no “mundo normal” da corte, nos termos de Frye. Ou seja: nesta peça, o mundo verde é o mundo ovidiano. O bosque de Atenas é o local da inconstância e da mutabilidade – lá, temos a transformação de Bottom em asno, mas também as metamorfofes psicológicas dos quatro heróis, além de outros elementos relacionando o bosque ao mundo das *Metamorfofes* nesta peça que instaura um profundo contraste entre seus dois ambientes.

Essa oposição entre cidade e campo é o princípio básico da pastoral, um dos gêneros mais populares na Inglaterra elisabetana (GAY, 2008, p. 83), e suas convenções ainda guardam afinidades com o drama do mundo verde, o que *Como Gostais* deixará claro poucos anos depois de *Sonho de Verão*. Mas aqui, ao invés do mundo bucólico, Shakespeare nos apresenta esse lugar como um espaço labiríntico. Quase no final da peça, o *trickster* Puck aparecerá desorientando Lisandro e Demétrio pelos caminhos do bosque a fim de afastar um do outro e impedir um potencial duelo (3.2.401-30). Um pouco antes, havendo se perdido de Lisandro, Hérnia diz que o reencontrou seguindo o som da sua voz, já que o escuro inutilizava a percepção visual (3.2.178-84). Na verdade, a primeira coisa que vemos Lisandro fazer nesse bosque é confessar que está perdido e sugerir a Hérnia esperar o amanhecer para continuarem o percurso. Esse trecho utiliza uma forma estrófica regular, algo incomum no teatro (WRIGHT, 1991, p. 93). O fato de eles dividirem a estrofe, o dístico de Hérnia completando o que o

quarteto de Lisandro deixou suspenso, faz soar a nota da cumplicidade existente entre eles naquele momento:

Lysander Fair love, you faint with wand'ring in the wood
And, to speak truth, 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 you out a bed;
For I upon this bank will rest my head.³⁰ (2.2.41-6)

Então, quando Lisandro usa a mesma estrofe para cortejar Helena; e Helena, para repreender Lisandro, nosso ouvido acusa haver algo estranho ali:

Lysander Why should you think that I should woo in scorn?
Scorn and derision never come in tears.
Look when I vow, I weep; and vows so born,
In their nativity all truth appears.
How can these things in me seem scorn to you,
Bearing the badge of faith to prove them true?

Helena You do advance your cunning more and more,
When truth kills truth-O devilish holy fray!
These vows are Hermia's. Will you give her o'ver?
Weigh oath with oath, and you will nothing weigh.
Your vows to her and me put in two scales
Will even weigh, and both as light as tales.³¹ (3.2.122-33)

Comentei que o bosque onde ocorrem esses desencontros amorosos é labiríntico em sua configuração espacial. De fato, o labirinto enquanto “figuração do *furor amatorius*”, do Eros que subjuga a razão, é um *tópos* da poesia amorosa e já foi desenvolvido de diversas maneiras (VILLA, 2012, p. 136). Um exemplo:

In this strange labyrinth how shall I turn?
Ways are on all sides, while the way I miss:
If to the right hand, there in love I burn;
Let me go forward, therein danger is;

If to the left, suspicion hinders bliss,
Let me turn back, shame cries I ought return,

³⁰ “*Lisandro*: Amor, você está quase sem sentidos, / E eu confesso que nós ‘stamos perdidos. / Vamos deitar aqui, pra descansar, / E esperemos o dia recomçar. / *Hermia*: Está bem, Lisandro; encontre onde deitar / Que eu, neste canto, vou me recostar” (2.2.34-9).

³¹ “*Lisandro*: Por que estaria eu só caçoando? / Desdém se cobre em pranto desde quando? / Veja que eu choro, e a jura em pranto dada / É verdade que nasce confirmada. / Como pode pensar que é brincadeira / Uma paixão assim tão verdadeira? / *Helena*: Você para mentir tem tal talento / Que o céu e o inferno vão se confundir. / E *Hermia*? É esquecida, num momento? / Toda jura, em você, tende a sumir: / Suas juras, a nós, numa balança / Não merecem – nem dela – confiança” (3.2.122-33).

Nor faint, though crosses with my fortunes kiss;
Stand still is harder, although sure to mourn.³² (WROTH, 2005, p. 351)

Isto é o início de um dos sonetos de Mary Wroth (1587-1651?), poeta da geração imediatamente posterior à de Shakespeare. O poema propõe a imagem do amor como construção labiríntica: perder-se nesse *strange labyrinth* é, como o verso final deixará claro, “*to leave all and take the thread of Love*” [abandonar tudo e seguir o fio do Amor], aludindo ao mito de Ariadne, cujo fio teria guiado Teseu pelo labirinto de Creta, ao mesmo tempo que o subverte – Eros não mostra o caminho para fora do labirinto, ele próprio *é* o labirinto onde o eu-lírico irá se perder. Acerca desse *tópos*, Villa nos diz que “o labirinto propõe um espaço que se define por negar a localização espacial, convertendo o caminho numa indecisão de sentido, cuja solução não depende da orientação do que se pode *sentir*, mas do que se deve *discernir*” (2012, p. 136, ênfase no original). No entanto, prossegue Villa, a mesma tópica “afirma que é pelo amor que vai vencido o discernimento, e então o labirinto do amor é [...] infinito por definição”.

Uma das materializações possíveis desse labirinto amoroso é, como em *Sonho de Verão*, o bosque. Para Villa (2012, p. 136), o bosque, enquanto manifestação do labirinto amoroso, é o local “oposto à ordem do espaço organizado” e que “encena os caminhos indecisos, a escuridão, a razão insuficiente”, figurando assim “a evasão do discernimento desperto”, e Frye (2014, p. 324) nos lembra como, em Shakespeare, o bosque é símbolo recorrente para o mundo dos sonhos. Como visto, a ação no bosque avança por meio das metamorfoses causadas pelo *love-in-idleness*. “*Idleness*” hoje significa “ócio”, mas na época de Shakespeare significava “delírio” (TAYLOR, 2004, p. 51), o que nos remete outra vez ao *tópos* do amor que sobrepuja o discernimento. Por tudo isso, o mundo verde em *Sonho de Verão* está associado à tópica do labirinto amoroso, a noite em seu bosque acenando tanto ao erotismo quanto à perda da orientação dos sentidos, o que contribui para a representação desse mundo ovidiano no qual, assim como nas *Metamorfoses*, o desejo e a instabilidade são preocupações centrais.

Em produções modernas, essa relação antípoda entre os dois mundos da peça costuma ser destacada pela prática de se atribuir aos mesmos atores os papéis de, respectivamente, Oberon e Teseu, e Titânia e Hipólita. À primeira vista, isso pode parecer contrário à prática teatral elisabetana; contudo, a necessidade de uma troca de figurinos pode explicar a longa

³² “Neste estranho labirinto, aonde devo ir? / Caminhos estão por todos lados, mas o caminho eu perco: / Se à direita, lá em amor ardo; / Se sigo adiante, lá há perigo; // Se à esquerda, ciúmes impedem o êxtase, / E, se volto atrás, o pudor me ordena prosseguir / Sem trepidar, mesmo que cruces toquem minha sina. Ficar imóvel é mais difícil, embora a desdita seja certa”.

pausa sugerida pela didascália entre a saída de Titânia e Oberon (4.1.558) e a entrada de Hipólita e Teseu (4.1.559) em cena (COOPER, 2010, p. 217-8). A respeito dessa oposição entre os dois mundos na peça, Frye (2011, p. 90) observa que o bosque na peça tem afinidades com a camada inconsciente da psique: “os dois mundos da peça, a corte de Teseu e o bosque de Oberon, representam dois aspectos da mente: o aspecto da luz, consciente e racional, e o aspecto do sonho e da fantasia. Um vive num mundo de coisas e o outro, num mundo de sombras”.

Pensando-se no bosque como mundo ovidiano e no contraste que a peça propõe entre os dois ambientes, é possível desdobrar com novos elementos essa dicotomia de Frye. Do lado da corte e de Teseu: Diana, a constância, a lei e o dia. Do lado do bosque e de Oberon: Eros, a metamorfose, o desejo, a noite e os sonhos, que, como mostra aquela cena de Hérnia (2.2.151-162), não excluem, antes pressupõem, a possibilidade dos pesadelos. No contraste estabelecido entre os dois ambientes, o mundo ovidiano, sublunar, destaca os elementos da peça associados à mudança e à incerteza. Desse modo, a despedida dos quatro jovens do mundo verde é marcada por “imagens de insubstancialidade e fluxo” (MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 66):

Demetrius These things seem small and undistinguishable,
Like far-off mountains turnèd into clouds.
Hermia Methinks I see these things with parted eye,
When everything seems double.³³ (4.1.643-646)

Da emulação; ou, o que fazer de Ovídio

“Por que Shakespeare incluiu uma encenação de Píramo e Tisbe [...] numa peça que, de modo geral, não é direta, mas profundamente ovidiana?”, Bate (1993, p. 131) se pergunta. “Se queria apresentar-se como um dramaturgo ovidiano, por que não apenas encenar Píramo e Tisbe?” A resposta, ele sugere, está nas concepções renascentistas de *translatio* [tradução] e *imitatio* [imitação].³⁴ Como pontua D. A. Russell (2001, p. 6), “a *imitatio* bem-sucedida não é uma questão mecânica. Ela requer inteligência crítica, uma compreensão do porquê de um modelo ser tão bom [...]. Requer a capacidade de entender não apenas as palavras dos modelos, mas também seus propósitos e métodos”. De acordo com Bate,

ao incluir a *translatio* de Quince, que é literal e, portanto, deficiente, Shakespeare chama atenção para nível mais alto da sua própria. É em outras partes da peça, não em ‘Píramo e Tisbe’ que encontramos sinais de um verdadeiro ovidianismo: uma

³³ “*Demétrio*: Tudo parece vago e pequenino, / Como os altos dos cumes entre as nuvens. / *Hérnia*: Eu vejo tudo só com meio olhar; / Vejo tudo dobrado” (4.1.180-3).

³⁴ Neste capítulo, dou preferência ao termo latino *imitatio* para distingui-lo do uso mais restrito que Genette dá ao conceito de “imitação” nos *Palimpsestos*.

filosofia do amor e da mudança, o envolvimento dos deuses, a planta simbólica e transformações animais. É a tradução desses elementos, não na peça dentro da peça, mas na própria peça, que transforma *Sonho de uma Noite de Verão* na mais brilhante *imitatio* shakespeariana de Ovídio. A dispersão de Ovídio pelo texto é o que faz de Shakespeare, para usar os termos da teoria renascentista sobre a imitação, um autêntico filho ao invés de um macaqueador [*rather than an ape*]. O filho se distingue do macaqueador pela virtude da diferença, a *dissimilitudo* (BATE, 1993, p. 132).

Nessa dessemelhança de que fala Bate, *Sonho de Verão* afasta-se das concepções de *imitatio* e aproxima-se das de *aemulatio* [emulação]. Este segundo termo latino traduz o grego “*zélōsis*”, palavra que dá origem a “zelo” em português, mas também a “*jealousy*” [ciúme] em inglês, e essa polissemia define bem a relação do autor com seus modelos proposta pela *aemulatio* (SALTARELLI, 2009, p. 255) – ela é “a benevolência da imitação somada à agressão da rivalidade” (WRAY, 2009, p. 261), uma estratégia de escrita que tenta ir além de seus modelos, superá-los de alguma forma. Em contraste com isso, a *imitatio* vai, na discussão crítica à época de Shakespeare, com frequência associada à uma atitude mecânica, servil frente aos modelos, como nos diz Holofernes em *Trabalhos de Amor Perdidos*: “*Imitari is nothing. So doth the hound his master, the ape his keeper, the tired horse his rider*” (4.2.110-111).³⁵

Bloom observa que “todo bom leitor *deseja* essencialmente se afogar, mas, se o poeta se afoga, torna-se apenas um leitor” (2011, p. 37, ênfase no original). De fato, num ensaio que diagnostica sintomas da angústia da influência no pensamento elisabetano sobre a *imitatio*, Bate (1990, p. 69) mostra como, na literatura da época, “os poetas fracos são imitadores obsessivos [...] enquanto os poetas fortes são diferentes dos seus paradigmas justamente nos momentos em que são semelhantes a eles”. Comparando *Vênus e Adônis* e *Lucrecia* a *Sonho de Verão*, os Martindale (1994, p. 64) notam que “os dois poemas narrativos, embora tenham elementos ovidianos, parecem arrastados quando postos ao lado de qualquer coisa das *Metamorfoses*. Paradoxalmente, Shakespeare teve de se afastar de Ovídio para se aproximar dele”. A *aemulatio* permite, e até pressupõe, esse distanciamento em relação ao texto fonte, e, em *Sonho de Verão*, é justamente a peça dentro da peça – uma transposição direta das *Metamorfoses* para o palco – o momento menos ovidiano da obra.

Na primeira comparação que já se escreveu entre Shakespeare e Ovídio, Meres ([1598] 1908, p. 317) convoca como testemunhas das afinidades entres os dois não apenas seus poemas narrativos, baseados em matéria ovidiana, mas também “*his sugred Sonnets among his private friends*” [seus doces sonetos que circulam em privado]. Entre seus contemporâneos, o estilo de Shakespeare, especialmente em relação às comédias, é descrito muitas vezes como “doce”

³⁵ “*Imitari* não é nada; assim faz o cão a seu amo, o macaco a seu guarda, o cavalo cansado a seu cavaleiro” (4.2.110-1).

(MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 2) – o próprio Meres refere-se a ele como “*mellifluous and honey-tongued*” [melífluo e suaviloquente]. Na retórica, a “doçura” é associada ao estilo médio (CARRUTHERS, 2006, p. 1008-9), isto num modelo tripartite que distingue ainda o estilo elevado e o baixo, e também por esse aspecto estilístico Shakespeare era associado por seus contemporâneos a Ovídio (cf. MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 53).

Quanto à relação proposta por Meres, ela tem de ser outra que não a imitação direta: os poemas narrativos podem ter seus precursores nas *Metamorfoses* e nos *Fastos*, mas o soneto era uma forma que sequer existia à época de Ovídio (BATE, 1990, p. 67). Como no paradigma da *aemulatio*, há, como visto, diversas semelhanças entre *Sonho de Verão* e as *Metamorfoses*, mas há também espaço para dessemelhanças, para tentativas de ir além de Ovídio. Não é o caso de reivindicar um discurso, anacrônico aqui, da originalidade, mas apenas de perceber que, em contraste com o interlúdio de Quince, as outras camadas da peça transformam as *Metamorfoses* de maneira menos literal, e por isso mesmo aproximam-se mais de Ovídio. Por outras palavras: o ovidianismo de Quince está para o de Shakespeare assim como o estilo do interlúdio está para a facilidade estilística do restante de *Sonho de Verão*.

Coda

As últimas duas cenas de *Sonho de Verão* invertem a ordem das duas primeiras. O primeiro ato começa na corte de Teseu e depois nos leva ao que parece ser a casa de um dos artesãos. Então, na penúltima cena, a peça faz uma breve estadia por lá antes de voltar à corte para o *grand finale*. Da mesma forma, antes do fim, voltemos ao começo: “minha hipótese inicial é a de que a peça dentro da peça espelha a ação primária em *Sonho de Verão*, e que, nesse espelhamento metateatral, podem-se ver reflexões autorreferenciais de Shakespeare sobre suas práticas como recriador de textos ovidianos”. Foi o que escrevi na outra ponta deste texto, a esta altura já separada daqui por um punhado considerável de páginas. Com efeito, o interlúdio de Quince configura uma variação do ovidianismo da peça como um todo, e a autorreferência chega até a sugerir paralelos entre Quince e o próprio Shakespeare. Tudo isso convida também a extrapolar a mera pesquisa e catalogação de fontes para compararmos os efeitos que as transformações de Ovídio causam nas diferentes camadas de *Sonho de Verão*. Por um lado, temos a intertextualidade no cerne da peça; por outro, a peça dentro da peça, sendo uma dramatização direta de material das *Metamorfoses*, constitui um caso de hipertextualidade, nos termos de Genette (1982, I, p. 12).

Porém, a adaptação de Quince é extremamente literal, e, portanto, deficiente. Segundo Bate (1993, p. 131-2), é a obsessão em seguir à risca o texto fonte que torna a performance risível: “para Golding, tradução era também interpretação – leão, muro e luar devem ser moralizados. Para Snug, Snout e Starveling, leão, muro e luar devem ser personificados da forma mais literal possível, e, se preciso, essa personificação deve ser indicada explicitamente”. A peça de Quince é “apresentada num estilo tão diferente do restante de *Sonho de Verão* que parece vir entre aspas” (BURROW, 2013, p. 119-20). Trata-se, como vimos, de um pastiche de um estilo associável ao início do período elisabetano, exemplificado, por exemplo, pela versificação de Golding:

o estilo e a versificação de Quince guardam semelhança perturbadora com o que de fato se encontra na produção dramática dos anos 1560 e 1570. Em seus próprios termos, essas peças não eram necessariamente sempre mal escritas, mas eram um modo, outrora padrão, que foi suplantado e tornado obsoleto na época de Shakespeare (CHAUDHURI, 2017, p. 61).

“Paradoxalmente”, assinalam os Martindale (1994, p. 64), “Shakespeare teve de se afastar de Ovídio para se assemelhar mais a ele”. Nisso, o dramaturgo afasta-se também, nas concepções da época, da ideia de *imitatio*, aproximando-se da *aemulatio*, a emulação, que

pressupunha um distanciamento, um avanço sobre os modelos utilizados. Mesmo sem ser uma transposição das *Metamorfoses*, a camada principal de *Sonho de Verão* aproxima-se mais delas do que o interlúdio canhestro de Quince. O interesse de Shakespeare por metamorfoses “foi tão variado quanto duradouro, indo desde as mudanças físicas às psicológicas, da realidade ao fingimento, do sentido literal à metáfora” (KEILEN, 2014, p. 233). Em *Sonho de Verão*, percorremos toda essa gama: a metamorfose física de Bottom e mental dos jovens, esta associada a uma etiologia, também ovidiana, do *love-in-idleness*; a temática amorosa e erótica conduzida num bosque que é uma aclimatação inglesa do mundo das *Metamorfoses* e escrita num verso que remete ao dístico elegíaco de Ovídio. Até mesmo a insistência de *Sonho de Verão* em menções à lua reforça o tema da mutabilidade: o campo semântico da peça orbita todo ao redor do conceito de metamorfose.

Hutcheon (2013, p. 32) argumenta que, mais do que noções esquivas como o “espírito” ou o “tom” de algum autor, o que adaptações transferem para outra obra é, antes de mais nada, material narrativo. Ou seja, “ovidiano” não significa necessariamente uma adaptação de Ovídio, como os dramas de Lyly e Shakespeare nos mostram. E, por outro lado, como o drama de Quince nos mostra, uma adaptação de Ovídio, de certa forma, não é necessariamente ovidiana: pode-se até conceber uma adaptação de Ovídio que seja antiovidiana. Além disso, nesse jogo de espelhos, *Sonho de Verão* constitui um caso peculiar no qual o texto fonte é simultaneamente dois e um – permeada ao mesmo tempo pelas *Metamorfoses* no original de Ovídio e, com todas suas idiossincrasias, pela tradução de Golding, a peça leva a própria ideia de palimpsesto ao segundo grau.

Nas obras de Shakespeare, a presença de Ovídio é muito marcada numa sequência vinda desde as primeiras comédias até *Noite de Reis*, reaparecendo depois, de forma bem mais subterrânea, no estilo tardio dos últimos romances, como o *Conto de Inverno*. Sobre as mudanças no decorrer da carreira de Shakespeare, Bloom (1994, p. 46) confessa: “lendo *Romeo e Julieta* ao lado de *Antônio e Cleópatra*, às vezes mal consigo me convencer de que o dramaturgo lírico da primeira peça criou as glórias cosmológicas da segunda”. Já Robert Stam (2005, p. 27) nos diz que “se um texto ‘dormiu’ com outro [...] também dormiu com todos outros textos com os quais aquele texto dormiu” – numa grande promiscuidade textual que teria deixado orgulhoso o autor das *Metamorfoses*. Isso quer dizer que, por meio de Ovídio, podemos rastrear afinidades entre o Shakespeare lírico – “doce”, como diziam seus contemporâneos – desses primeiros anos que culminam em *Sonho de Verão* e os precursores do próprio Ovídio: a leveza dos neotéricos ou a minúcia da poética alexandrina, por exemplo.

Porém, assim como Ovídio modifica Shakespeare, há de se considerar, em algum grau, que Shakespeare também modifica Ovídio. Conforme Eliot escreve,

os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, [mesmo que muito] levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte [em relação] ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo (ELIOT, 1989, p. 39, ênfase no original).

“E aí reside a harmonia entre o antigo e o novo”: Genette (1982, LXXX, p. 453) observa que “a humanidade, que nunca cessa de descobrir sentidos, nem sempre pode inventar novas formas, e às vezes necessita investir de sentidos novos as formas antigas”, dizendo ainda que a história da literatura se confunde facilmente com a história da hipertextualidade (1982, LXXV, p. 425). Shakespeare foi um incansável recriador de textos alheios, mas nenhum outro autor teve tanto impacto em sua arte quanto Ovídio. Com a dispersão das *Metamorfoses* na camada principal e com a versão cômica disso no interlúdio, o dramaturgo criou em *Sonho de uma Noite de Verão* a mais ovidiana de suas peças, dialogando com a tradição do ovidianismo elisabetano e, ao mesmo tempo, suplantando as tentativas anteriores vindas dessa tradição. É isto que *Sonho de Verão* constitui: uma grande metamorfose textual.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *De Vulgari Eloquentia*. Edição bilíngue. Trad. Steven Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- APULEIO. *O Asno de Ouro*. Edição bilíngue. Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.
- BALDWIN, T. W. *William Shakspeare's Small Latine & Lesse Greeke*. Urbana: University of Illinois Press, 1944.
- BATE, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- _____. *How the Classics Made Shakespeare*. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- _____. *The Genius of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. Ovid and the Sonnets; or, did Shakespeare Feel the Anxiety of Influence? *Shakespeare Survey*, Vol. 42, p. 65-76, 1990.
- _____. Shakespeare's Ovid. In: OVID. *Metamorphoses*. The Arthur Golding Translation of 1567. Philadelphia: Paul Dry Books, 2000, p. xli-l.
- BLOOM, Harold. *A Anatomia da Influência*. Literatura como modo de vida. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Nova York: Riverhead, 1998.
- _____. *The Western Canon*. The Books and School of the Ages. Nova York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. A Memória de Shakespeare. In: *Nove Ensaios Dantescos & a Memória de Shakespeare*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 92-102.
- _____. Kafka e seus Precursores. In: *Outras Inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 127-130.
- BOTTERI, Gerardo; CASAZZA, Roberto. *El Sistema Astronómico de Aristóteles*. Una interpretación. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.
- BROWN, Jane K. Discordia Concors on the Order of *A Midsummer Night's Dream*. *Modern Language Quarterly*, Vol. 48, No. 1, p. 20-41, 1987.
- BULGER, Thomas. Platonism in Spenser's Mutabilitie Cantos. In: BALDWIN, Anna; HUTTON, Sarah (orgs.). *Platonism and the English Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 126-138.
- BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

BURROW, Colin. Re-Embodying Ovid: Renaissance Afterlives. In: HARDIE, Philip (org.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 301-319.

_____. *Shakespeare and Classical Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

_____. Shakespeare and Humanistic Culture. In: MARTINDALE, Charles; TAYLOR, A. B. (orgs.). *Shakespeare and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 9-32.

CAHOON, Leslie. The Anxieties of Influence. Ovid's Reception by the Early Troubadours. *Mediaevalia*, Vol. 13, p. 119-155, 1987.

CALLAGHAN, Dymrna. The Book of Changes in a Time of Change: Ovid's *Metamorphoses* in Post-Reformation England and *Venus and Adonis*. In: DUTTON, Richard; HOWARD, Jean (orgs.). *A Companion to Shakespeare's Works*. Volume IV. The Poems, Problem Comedies and Late Plays. Oxford: Blackwell, 2003, p. 27-45.

CAMATI, Anna Stegh. *A Midsummer Night's Dream*: Reflections on Benjamin Britten's Chamber Opera. *Letras de Hoje*, Vol. 55, No. 1, p. 51-58, 2020.

_____. Intermedial Issues Inscribed in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*. *Todas as Letras*, Vol. 19, No. 1, p. 103-112, 2017.

CAMPOS, Augusto de (org.). Mini-Antologia do Paideuma Poundiano. In: POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 12. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 187-240.

CARRUTHERS, Mary. Sweetness. *Speculum*. A Journal of Medieval Studies. Vol. 81, No. 4, p. 999-1013, 2006.

CHAUCER, Geoffrey. *The Works of Geoffrey Chaucer*. Londres: Macmillan and Co., 1923.

_____. *Contos da Cantuária*. Trad. José Francisco Botelho. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CHAUDHURI, Sukanta. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. Londres: Bloomsbury, 2017, p. 1-115. (The Arden Shakespeare).

COLERIDGE, Samuel Taylor. Marginalia and Other Notes. 1836. In: KENNEDY, Judith M.; KENNEDY, Richard M. (orgs.). *A Midsummer Night's Dream, 1775-1920*. The Critical Tradition. Londres: The Athlone Press, 1999, p. 108-110.

COOPER, Helen. *Shakespeare and the Medieval World*. Londres: Bloomsbury, 2010.

CORRINGAN, Timothy. Defining Adaptation. In: LEITCH, Thomas (org.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2017, p. 23-35.

CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (org.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2017, p. 71-86.

DOMENECK, Ricardo. Alguns Textos do Programa Lusófono do Festival Zeitkunst. 2013a. *Modo de Usar & Co.* Disponível em: revistamododeusar.blogspot.com/2013/11/alguns-textos-do-programa-lusofono-do.html?view=classic. Acesso em janeiro de 2021.

_____. Último Dia do Zeitkunst 2013b. *Modo de Usar & Co.* Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2013/11/ultimo-dia-do-zeitkunst-2013com.html?m=1>. Acesso em janeiro de 2021.

DRYDEN, John. An Essay of Dramatick Poesie. In: *The Works of John Dryden: Prose 1668-1691*. Volume XVIII. Berkeley: University of California Press, 1971, p. 9-82.

ELIOT, T. S. Seneca in Elizabethan Translation. In: *Selected Essays*. 2 ed. Londres: Faber & Faber, 1934, p. 65-105.

_____. Tradição e Talento Individual. In: *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

EMDEN, W. G. van. Shakespeare and the French Pyramus and Thisbe Tradition, or Whatever Happened to Robin Starveling's Part? *Forum for Modern Languages Studies*, Vol. 11, No. 3, p. 193-204, 1975.

FEERICK, Jean E. Shakespeare and Classical Cosmology. In: KEILEN, Sean; MOSCHOVAKIS, Nick (orgs.). *The Routledge Research Companion to Shakespeare and Classical Literature*. Londres: Routledge, 2017, p. 171-189.

FELDHERR, Andrew. Metamorphosis in the *Metamorphoses*. In: HARDIE, Philip (org.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 163-179.

FLORES, Guilherme Gontijo. Introdução. In: CALÍMACO. *Epigramas*. Edição bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 9-18.

FONSECA, Christine Whiting da. *O Mito de Ceix nas Metamorfoses 11 e o Epos Ovidiano*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). 2016. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FOREY, Madeleine. "Bless thee, Bottom, bless thee! Thou Art Translated!": Ovid, Golding, and *A Midsummer Night's Dream*. *The Modern Language Review*, Vol. 93, No. 2, p. 321-329, 1998.

FRIPP, Edgar I. *Shakespeare Studies*. Biographical and Literary. Oxford: Oxford University Press, 1930.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Quatro ensaios. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *Sobre Shakespeare*. 2. ed. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GALINSKY, Karl. *Ovid's Metamorphoses*. An Introduction to the Basic Aspects. Berkeley: University of California Press, 1975.

GASCOIGNE, George. Certayne Notes of Instruction Concerning the Making of Verse or Rhyme in English. 1575. In: SMITH, G. Gregory (org.). *Elizabethan Critical Essays*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1904, p. 46-57.

GAY, Penny. *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Comedies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GIBBS, Gary G.; RUIZ, Florinda. Arthur Golding's *Metamorphoses*: Myth in an Elizabethan Political Context. *Renaissance Studies*, Vol. 22, No. 4, p. 557-575, 2008.

GREEN, Henry. Shakespeare's References to Emblem-Books, and to Whitney's Emblems in Particular. In: WHITNEY, Geoffrey. *Choice of Emblemes*. 1586. A Fac-Simile Reprint. Londres: Lovell Reeve & Co., 1866, p. 293-312.

GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se Tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GREENE, Thomas M. *The Light in Troy*. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry. New Haven: Yale University Press, 1982.

HALIO, Jay L. Nightingales that Roar: the Language of *A Midsummer Night's Dream*. In: BLOOM, Harold (org.) *William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream*. Nova York: Infobase Publishing, 2010, p. 43-56.

HAMPTON, Timothy. Bob Dylan in Trumpland: The Workingman in 'Modern Times'. 2019. *The MIT Press Reader*. Disponível em: thereader.mitpress.mit.edu/dylan-modern-times-trump/. Acesso em janeiro de 2021.

HENLEY, Jon. Ovid's Exile to the Remotest Margins of the Roman Empire Revoked. 2017. *The Guardian*. Disponível em: theguardian.com/world/2017/dec/16/ovids-exile-to-the-remotest-margins-of-the-roman-empire-revoked. Acesso em janeiro de 2021.

HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition*. Greek & Roman Influences on Western Literature. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, 2015.

HOLLAND, Peter. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 1-117. (The Oxford Shakespeare).

HOOLEY, Dan. Ovid Translated: Early Modern Versions of the *Metamorphoses*. In: MILLER, John F.; NEULANDS, Carole E. (orgs.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014, p. 339-354.

HOPE, Jonathan. *Shakespeare and Language*. Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance. Londres: Bloomsbury, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. 2 ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JONSON, Ben. To the memory of my beloved, the author, Master William Shakespeare and what he hath left us. In: SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Nova York: Barnes & Noble, 1994, p. vi.

KEILEN, Sean. Shakespeare and Ovid. In: MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. (orgs.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014, p. 232-245.

KEITH, Alison. Sources and Genres in *Metamorphoses* 1-5. In: BOYD, Barbara Weiden (org.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill, 2002, p. 235-270.

_____. Etymological Wordplay in Ovid's 'Pyramus and Thisbe' (Met. 4.55-166). *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 51, No. 1, p. 309-312, 2001.

KENNEY, E. J. Ovid's Language and Style. In: BOYD, Barbara Weiden (org.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill, 2002, p. 27-89.

_____. The *Metamorphoses*: A Poet's Poem. In: KNOX, Peter (org.). *A Companion to Ovid*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 140-153.

LEVIN, Richard. The Unity of Elizabethan Multiple-Plot Drama. *ELH*, Vol. 34, No. 4, p. 425-446, 1967.

LYNE, Raphael. Ovid in English Translation. In: HARDIE, Philip (org.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 249-263.

MACEWEN, Gwendolyn. *Volume One*. The Early Years. Toronto: Exile Editions, 2002.

MARLOWE, Christopher. *Four Plays*. Londres: Bloomsbury, 2018.

_____. *A História Trágica do Doutor Fausto*. 2 ed. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. (trad.). All Ovid's Elegies. In: MARLOWE, Christopher. *The Complete Poems and Translations*. Nova York: Penguin, 2007, p. 99-177.

MARTINDALE, Charles; BROWN, Sarah Annes. A Complementary Response to Anthony Brian Taylor. *Connotations*, Vol. 2, No. 1, p. 58-68, 1992.

_____; MARTINDALE, Michelle. *Shakespeare and the Uses of Antiquity*. An Introductory Essay. Londres: Routledge, 1994.

MATTHIESSEN, F. O. *Translation*. An Elizabethan Art. Cambridge/MA: Harvard University Press, 1931.

MENDES, Odorico (trad.). *Eneida Brasileira*; ou, Tradução Poética da Epopeia de Públio Virgílio Maro. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2016.

MERES, Francis. From Palladis Tamia. 1598. In: SMITH, G. Gregory (org.). *Elizabethan Critical Essays*. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1904, p. 308-324.

MILTON, John. *Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MONTEIRO, Flávia Rodrigues. *Staging Shakespeare: (Dis)solutions in Intermedial Process*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). 2019. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MOSS, Daniel D. *The Ovidian Vogue: Literary Fashion and Imitative Practice in Late Elizabethan England*. Toronto: Toronto University Press, 2014.

MUIR, Kenneth. Pyramus and Thisbe: A Study in Shakespeare's Method. *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 2, p. 141-153, 1954.

_____. *The Sources of Shakespeare's Plays*. Londres: Routledge, 2005.

NEWLANDS, Carole. The Simile of the Fractured Pipe in Ovid's *Metamorphoses* 4. *Ramus*, Vol. 15, No. 2, p. 143-153, 1986.

NIMS, John Frederick. Ovid, Golding, and the Craft of Poetry. In: OVID. *Metamorphoses*. The Arthur Golding Translation of 1567. Philadelphia: Paul Dry Books, 2000, p. xiii-xxxv.

NOGUEIRA, Clara Matheus. *Shakespeare in the Timeline: an analysis of RSC's Such Tweet Sorrow and #dream40*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 2017. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OAKLEY-BROWN, Liz. Shakespeare and the English Translation of the Classics. In: KEILEN, Sean; MOSCHOVAKIS, Nick (orgs.). *The Routledge Research Companion to Shakespeare and Classical Literature*. Londres: Routledge, 2017, p. 28-41.

_____. Translating the Subject: Ovid's *Metamorphoses* in England, 1560-7. In: ELLIS, Roger; OAKLEY-BROWN, Liz (orgs.). *Translation and Nation: Towards a Cultural Politics of Englishness*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001, p. 48-84.

OLIVA NETO, João Angelo. Mínima Gramática das *Metamorfoses* de Ovídio. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7-31.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução*. História, teorias e métodos. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Trad. Manuel Maria du Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. *Metamorfoses*. Edição bilíngue. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Metamorphoses*. The Arthur Golding Translation of 1567. Philadelphia: Paul Dry Books, 2000.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 12. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

POUND, Ezra. Notes on Elizabethan Classicists. In: ELIOT, T. S. (org.). *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova York: New Directions, 1968, p. 227-248.

_____.; SPANN, Marcella (orgs.). *Confucius to Cummings: An Anthology of Poetry*. Nova York: New Directions, 1964.

REID, Ann Lindsay. *Shakespeare's Ovid and the Spectre of the Medieval*. Cambridge: D.S. Brewer, 2018.

RUDD, Niall. Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid. In: TAYLOR, A. B. (org.). *Shakespeare's Ovid: the Metamorphoses in the Plays and Poems*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 113-125.

_____. Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid. *A Midsummer Night's Dream and Metamorphoses* 4.1-166. In: WEST, David; WOODMAN, Tony (orgs.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 173-194.

RUSSELL, D. A. De Imitatione. In: WEST, David; WOODMAN, Tony (orgs.). *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 1-16.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, Emulação, Modelos e Glosas: o Paradigma da *Mímesis* na Literatura dos Séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria*, Vol. 19, No. especial, p. 251-269, 2009.

SCHLEGEL, August Wilhelm. On Meter, Invention and a Unified Whole. Trad. John Black. In: KENNEDY, Judith M.; KENNEDY, Richard F (orgs.). *A Midsummer Night's Dream, 1775-1920. The Critical Tradition*. Londres: Athlone Press, 1999, p. 81-83.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*. 1813. Disponível em https://margretmillischer.files.wordpress.com/2013/09/friedrich-schleiermacher_methoden-des-c3bcbersetzens.pdf. Acesso em fevereiro de 2021.

SCRAGG, Leah. Shakespeare, Lyly and Ovid: The Influence of 'Gallathea' on 'A Midsummer Night's Dream'. *Shakespeare Survey*, Vol. 30, p. 125-134, 1977.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press, 2016. (The New Oxford Shakespeare).

_____. *Teatro Completo*. 3 vols. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

_____. *Vênus e Adônis*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Leya, 2013.

SHAKESPEARE'S GLOBE. *A Midsummer Night's Dream*. 2013. Dir. Dominic Dromgoole. Disponível em [.youtube.com/user/ShakespearesGlobe](https://www.youtube.com/user/ShakespearesGlobe). Acesso em junho de 2020.

SILVARES, Lavinia. "Guerra de Olhares": Emulação e Agudeza em *Vênus e Adônis* (1593), de William Shakespeare. *Matraga*, Vol. 20, No. 33, p. 47-69, 2013.

SMITH, Emma. *The Cambridge Introduction to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. 2. ed. revisada. Amsterdã: John Benjamins, 1995.

SOUZA, Luiza dos Santos. *Bi-Tradução do Livro Primeiro dos Amores de Ovídio: Reflexões Sobre Dois Modos de Verter o Dístico Elegíaco*. Dissertação (Mestrado em Letras). 2016. Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SPENSER, Edmund. *The Faerie Queene*. Book Six and the Mutabilitie Cantos. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2007.

STAM, Robert. The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (orgs.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Nova York: Blackwell, 2005, p. 1-52.

STAPLETON, M. L. "Wee English Thus": Loues Schoole, Thomas Heywood's Translation of the *Ars Amatoria*. In: HEYWOOD, Thomas (trad.). *Art of Love*. The First Complete English Translation of Ovid's *Ars Amatoria*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, p. 1-32.

STATON, Walter F. Ovidian Elements in *A Midsummer Night's Dream*. *Huntington Library Quarterly*, Vol. 26, No. 2, p. 165-178, 1963.

TAYLOR, A. B. Arthur Golding and the Elizabethan Progress of Actaeon's Dogs. *Connotations*, Vol. 1, No. 3, p. 207-223, 1991.

_____. Golding's Ovid, Shakespeare's 'Small Latin', and the Real Object of Mockery in 'Pyramus and Thisbe'. *Shakespeare Survey*, Vol. 42, p. 53-64, 1990.

_____. Lively, Dynamic, but Hardly a Thing of 'Rhythmic Beauty': Arthur Golding's Fourteeners. *Connotations*, Vol. 2, No. 3, p. 205-222, 1992.

_____. Introduction. In: TAYLOR, A. B. (org.). *Shakespeare's Ovid*. The *Metamorphoses* in the Plays and Poems. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 1-14.

_____. Melting Earth and Leaping Bulls: Shakespeare's Ovid and Arthur Golding. *Connotations*, Vol. 4, No. 3, p. 192-206, 1994.

_____. Ovid's Myths and the Unsmooth Course of Love in *A Midsummer Night's Dream*. In: MARTINDALE, Charles; TAYLOR, A. B. (orgs.). *Shakespeare and the Classics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 49-65.

_____. 'When Everything Seems Double': Peter Quince, the Other Playwright in *A Midsummer Night's Dream*. *Shakespeare Survey*, Vol. 56, p. 55-66, 2003.

VILLA, Dirceu. *Ovídio, mas Shakespeare (& o Globe Theatre)*. 2011. Disponível em: <http://odemonioamarelo.blogspot.com/2011/01/ovidio-mas-shakespeare-o-globe-theatre.html>. Acesso em janeiro de 2021.

VILLA, Dirceu. *The Italianate Pen: poesia na Itália e na Inglaterra (séculos XV e XVI)*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). 2012. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Três Pontos na Arte da Poesia (não as reticências). 2004. *Germina*. Revista de Literatura & Arte. Disponível em: germinaliteratura.com.br/officina9.htm. Acesso em janeiro de 2021.

WALLACE, Joseph. Strong Stomachs: Arthur Golding, Ovid, and Cultural Assimilation. *Renaissance Studies*, Vol. 26, No. 5, p. 728-743, 2012.

WEBBE, William. A Discourse of English Poetrie. 1586. In: SMITH, G. Gregory (org.). *Elizabethan Critical Essays*. Vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1904, p. 226-302.

WETZEL, Christoph. *Ovids Metamorphosen und die bildende Kunst*. Stuttgart: Reclam, 2016.

WHITNEY, Geoffrey. *Choice of Emblemes*. 1586. A Fac-Simile Reprint. Londres: Lovell Reeve & Co., 1866.

WRAY, David. Ovid's Catullus and the Neoteric Movement in Roman Poetry. In: KNOX, Peter (org.). *A Companion to Ovid*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 252-264.

WRIGHT, George T. *Shakespeare's Metrical Art*. Berkeley: University of California Press, 1991.

WROTH, Mary. From 'A Crown of Sonnets Dedicated to Love'. In: FERGUSON, Margaret et. al. (orgs.). *The Norton Anthology of Poetry*. 5 ed. Nova York: W.W. Norton & Company, 2005, p. 351.

ZAIDENWERG, Ezequiel. *A Tarefa do Tradutor (de Poesia)*. Trad. Simone Petry. Rio de Janeiro: Zazie, 2020.

ZIOLKOWSKI, Theodore. Ovid in the Twentieth Century. In: KNOX, Peter (org.). *A Companion to Ovid*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 455-468.